



HAL
open science

Analyser l'improvisation collective non-idiomatique aujourd'hui

Baptistine Marcel

► **To cite this version:**

Baptistine Marcel. Analyser l'improvisation collective non-idiomatique aujourd'hui : Trois études de cas. Musique, musicologie et arts de la scène. Aix-Marseille Université, 2021. Français. NNT : . tel-03544097

HAL Id: tel-03544097

<https://hal.science/tel-03544097>

Submitted on 26 Jan 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

.....

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 11 décembre 2021 par

Baptistine MARCEL

Analyser l'improvisation collective non-idiomatique aujourd'hui

Trois études de cas

Discipline

Arts.

Spécialité

Musique et musicologie.

École doctorale

ED 354.

Laboratoire

PRISM (Perception, Représentations, Image,
Son et Musique) AMU/CNRS (UMR 7061)

Composition du jury

Grazia GIACCO

ACCRA UR 3402/ Université de Strasbourg

Pré-rapportrice

Pierre COUPRIE

CHCSC – EA 2448/ Univ. d'Évry et Paris-Saclay

Pré-rapporteur

Philippe LALITTE

IReMUS (UMR 8223) / Université Paris-Sorbonne

Examineur

Prénom NOM

Affiliation

Président.e du jury

Christine ESCLAPEZ

PRISM AMU/CNRS (UMR 7061)

Directrice de thèse

Jean-Marc MONTERA

GMEM/CNCM Marseille

Personnalité extérieure

Affidavit

Je soussignée, Baptistine MARCEL, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Christine ESCLAPEZ, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Marseille, le 6 septembre 2021



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Affidavit

I, undersigned, Baptistine MARCEL, hereby declare that the work presented in this manuscript is my own work, carried out under the scientific direction of Christine ESCLAPEZ, in accordance with the principles of honesty, integrity and responsibility inherent to the research mission. The research work and the writing of this manuscript have been carried out in compliance with both the French national charter for Research Integrity and the Aix-Marseille University charter on the fight against plagiarism.

This work has not been submitted previously either in this country or in another country in the same or in a similar version to any other examination body.

Place Marseille, date 6 septembre 2021



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Résumé

L'analyse des musiques improvisées collectives non-idiomatiques est au cœur de notre recherche. De plus en plus de musicologues, de chercheurs et de pédagogues tentent d'analyser le processus de création de la pratique improvisée et les liens manifestes qu'elle entretient avec une forme d'écriture proche de la composition (Savouret, 2010 ; Canonne, 2010 ; Bhagwati, 2013), mettant également en avant une forme de dialogisme discursif au sein même de la pratique (Stévance, 2012a) et l'usage de processus d'incorporation et d'automatisation des comportements pour les improvisateurs en situation de jeu (Canonne, 2016). Nous avons souhaité prendre part à l'émergence de ces avancées analytiques à propos des musiques improvisées collectives non-idiomatiques en proposant, à notre tour, un protocole d'analyse de cette pratique. Après avoir réalisé un travail de collecte de données auprès de trois groupes d'improvisateurs et constitué ainsi notre corpus d'étude, nous avons imaginé un protocole d'analyse « hybride » respectant les spécificités propres aux groupes d'improvisateurs qui l'expérimentent et reposant sur trois axes de recherches fondamentaux : **(1)** écoute de la matière sonore *in situ* (Schaeffer, 1966 ; Roy, 2003), **(2)** dénomination et métaphorisation des différents événements sonores significatifs du discours improvisé en situation d'énonciation (Spampinato, 2008, 2011) et **(3)** représentation graphique de la forme improvisée (Couprie, 2020 ; Lalitte, 2014a, 2014b ; Gonin, 2019). La mise en application de ce protocole permettra de provoquer un dialogue interdisciplinaire entre Analyse musicale, Sciences du langage musical et Acoustique.

Mots clés : Improvisation collective non-idiomatique, Analyse musicale, Musique et Musicologie, Sciences du langage musical, Acoustique.

Abstract

The non-idiomatic collective improvised music analysis is at the center of our research. More and more musicologists, researchers and pedagogues attempt to analysis the creation process of improvised music and the manifest links it maintains with a form of writing close to composition (Savouret, 2010 ; Canonne, 2010 ; Bhagwati, 2013), also highlighting a form of discursive dialogism within the same practice (Stévance, 2012a) and the use of incorporation and automatization of behaviors processes for improvisers in play situation (Canonne, 2016). We wanted to be part of the emergence of these analytical advances concerning the non-idiomatic collective improvised music by proposing an analysis protocol of this music. After having realized a work of information collection with the help of three groups of improvisers and having constituted our study corpus, we imagined a hybrid analysis protocol that respects the specificities proper to the improvisers groups that experiment it on the base of three axes of fundamental research: **(1)** the listening of sound material *in situ* (Schaeffer, 1966 ; Roy, 2003), **(2)** the denomination and metaphorization of different significative sound events of improvised discourse in enunciation situation (Spampinato, 2008, 2011) and **(3)** the graphical representation of the improvised form (Couprie, 2020 ; Lalitte, 2014a , 2014b ; Gonin, 2019). This protocol's implementation will allow to provoke an interdisciplinary dialog between Musical analysis, Musical language sciences and Acoustic.

Keywords: Non-idiomatic collective improvisation, Musical analysis, Music and Musicology, Musical language sciences, Acoustic.

Remerciements

De nombreuses personnes ont contribué (d'une manière ou d'une autre) à la réalisation de cette thèse. Il me sera donc difficile de remercier tout le monde. En débutant ce travail de thèse, je n'avais absolument pas conscience de l'aventure humaine et scientifique que j'allais vivre. Quel voyage extraordinaire que ce parcours doctoral ! À l'heure d'écrire mes remerciements, je prends conscience du chemin que j'ai parcouru, souvent dans le doute mais avec patience, persévérance et résilience.

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement ma directrice de thèse, Mme Christine Esclapez, qui m'a encadrée et accompagnée tout au long de ce travail de recherche, pour ses conseils scientifiques et ses qualités humaines d'écoute et de compréhension. Qu'elle soit aussi remerciée pour les nombreux encouragements qu'elle m'a prodigués et pour sa grande disponibilité.

J'adresse mes sincères remerciements aux trois groupes d'improvisateurs qui ont accepté de participer à la collecte de données, cœur de notre travail de recherche. Sans leur engagement à nos côtés, nous ne serions pas parvenue à mener à bien notre projet d'analyse.

Je souhaite exprimer ma gratitude à l'ensemble des enseignants, enseignants-chercheurs, musiciens et pédagogues du secteur Musicologie d'Aix-Marseille Université qui m'ont formée, encouragée et conseillée pendant presque dix années. Merci aux membres du laboratoire PRISM et aux doctorants membres de l'Action Doctorale de PRISM pour les échanges d'idées, l'ouverture scientifique, le partage d'expériences mais aussi pour les nombreux moments de vie que nous avons vécus ensemble. Un grand merci à Antoine Bourachot pour son aide précieuse et ses conseils avisés tout au long de l'élaboration de notre protocole d'analyse. Ce fut un réel plaisir de collaborer avec lui.

Une pensée toute particulière aux membres du Marseille LaboBand pour nos nombreux moments improvisés, à Pascale Rudy qui m'a enseigné la flûte traversière avec passion et dont la démarche pédagogique m'a aussi guidée dans ce travail doctoral. À Gaëlle Busson pour ses relectures, ses conseils précieux et son humour. À ma petite sœur Maëlle pour sa réactivité dans la correction de ce manuscrit mais aussi pour ses encouragements, ses critiques constructives et nos échanges variés. C'est aussi auprès de cette dernière que j'ai appris que la vie, en elle-même, était une improvisation constante. Aux « Anciens », à Manon, Quentin, Rouhama et Thomas, mes fidèles ami·e·s, qui m'ont permis de déconnecter un peu quand c'était nécessaire et pour tout le reste...

Et enfin, merci aux membres de ma famille qui m'ont soutenue depuis le début. À mes chers parents, Pascale et Didier, pour la richesse des valeurs qu'ils m'ont transmises ; à Mathilde et à mon frère Vianney (pour l'assistance informatique et bien plus encore...) ; mes sœurs Louison et Maëlle (mes fers de lance qui m'ont permis d'être en partie ce que je suis aujourd'hui). Je remercie de tout cœur Mehdi, qui a été le témoin premier des succès comme des incertitudes auxquels tout doctorant fait face durant sa formation doctorale et la conduite de ses recherches.

Table des matières

Affidavit.....	1
Affidavit	2
Résumé	3
Abstract	4
Remerciements	5

Introduction	11
---------------------------	-----------

PARTIE I

Chapitre 1 : L'improvisation : horizons et enjeux.....	19
---	-----------

1.1. De l'esthétique à l'analyse musicale	19
--	-----------

1.1.1. Les six dimensions de l'improvisation libre à partir des travaux de Matthieu Saladin	20
1.1.2. Conceptualisation et éléments techniques concernant la notion de comprovisation de Sandeep Bhagwati	22
1.1.3. Une proposition de lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle par Sophie Stévance	28
1.1.4. La proposition d'analyse de Martin Desjardin : comprendre le geste sonore.....	33
1.1.5. Synthèse et perspectives critiques : vers l'élaboration de la problématique	37

1.2. En-jeu(x) de l'improvisation	41
--	-----------

1.2.1. L'improvisation et ses temporalités multiples	41
1.2.2. L'improvisation : entre imprévu et langage	44
1.2.3. L'improvisation : un processus en actions	48

Chapitre 2 : Comment analyser l'improvisation collective non-idiomatique aujourd'hui ?	52
---	-----------

2.1. Une pratique de l'écoute et de l'instant	54
--	-----------

2.2. Perspectives musicologiques pour l'analyse des musiques improvisées collectives non-idiomatiques	57
--	-----------

2.2.1. La partition de lecture de Clément Canonne	58
2.2.2. L'analyse cognitive de Clément Canonne et Nicolas Garnier	61
2.2.3 L'analyse des jeux de João Dias Fernandes	67
2.2.4 Vers l'élaboration d'une méthode d'analyse : à l'écoute de la matière sonore	69

Chapitre 3 : Vers une méthode d'analyse interdisciplinaire 72

3.1. Mise en réseau 72

3.1.1. La pratique de l'écoute selon Pierre Schaeffer	73
3.1.1.1. L'écoute réduite	73
3.1.1.2. Les critères morphologiques	76
3.1.2. La verbalisation : du son aux mots	80
3.1.2.1. La métaphorisation de l'expérience musicale de Francesco Spampinato	81
3.1.2.2. L'analyse séquentielle par Clément Canonne	84
3.1.3. Représentations graphiques	87
3.1.3.1. La matrice de similarité et la courbe de nouveauté par Philippe Lalitte et Philippe Gonin	87
3.1.3.2. Modèles de similarité du timbre et similarité d'amplitude avec iAnalyse 5 de Pierre Couprie	93

3.2. Synthèse analytique et présentation du protocole d'analyse 95

3.2.1. Écoute du sonore et première étape de métaphorisation	96
3.2.1.1. Segmentation auditive	96
3.2.1.2. Dénomination et métaphorisation	97
3.2.2. Séquençage et deuxième étape de métaphorisation	98
3.2.2.1. Segmentation temporelle	99
3.2.2.2. Synthèse du séquençage	100
3.2.2.3. Mise en application du séquençage définitif avec <i>Sonic Visualiser</i> ®	100
3.2.2.4. Analyse descriptive	101
3.2.3. Représentations graphiques	101
3.2.3.1. La forme d'onde (FO)	102
3.2.3.2. Couplage de la forme d'onde (FO) et de l'enveloppe temporelle du signal sonore (ET)	102
3.2.3.3. Couplage de (1) la forme d'onde (FO), (2) de l'enveloppe temporelle (ET) et (3) des marqueurs temporels	103
3.2.4. Positionnement analytique : un protocole entre expérimentation, analyse et interprétation	103

PARTIE II

Chapitre 4 : Délimitation du corpus et travail de terrain 107

4.1. Les différents groupes d'improvisateurs 107

- 4.1.1. Le comité Zaoum 109
- 4.1.2. L'Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre (AIMIL) 111
- 4.1.3. L'ensemble Grand8 114

4.2. Le déroulement des enregistrements 116

- 4.2.1. L'importance des lieux 116
- 4.2.2. Le retour sur les improvisations et les discussions 121

4.3. Le choix des extraits retenus 122

- 4.3.1. Le moment 123
- 4.3.2. La durée 125

Chapitre 5 : Étude de cas 128

5.1. Retrouvailles par le comité Zaoum 130

- 5.1.1. Segmentation auditive 132
- 5.1.2. Dénomination et métaphorisation 132
- 5.1.3. Segmentation temporelle 136
 - 5.1.3.1. Sous forme d'un tableau 136
 - 5.1.3.2. À l'aide d'une représentation graphique (*Sonic Visualiser*®) 137
- 5.1.4. Synthèse du séquençage définitif à l'aide d'un tableau 138
- 5.1.5. Mise en application du séquençage définitif (avec *Sonic Visualiser*®) 139
- 5.1.6. Analyse descriptive 141
- 5.1.7. Représentations graphiques 146
 - 5.1.7.1. La forme d'onde (FO) 148
 - 5.1.7.2. Couplage de la forme d'onde (FO) et de l'enveloppe temporelle du signal sonore (ET) 148
 - 5.1.7.3. Couplage de (1) la forme d'onde (FO) et (2) de l'enveloppe temporelle (ET) et (3) des marqueurs temporels 149

5.2. Découverte par l'Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre (AIMIL)	152
5.2.1. Segmentation auditive	152
5.2.2. Dénomination et métaphorisation	155
5.2.3. Segmentation temporelle	158
5.2.3.1. Sous forme d'un tableau	158
5.2.3.2. À l'aide d'une représentation graphique (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)	159
5.2.4. Synthèse du séquençage définitif à l'aide d'un tableau	159
5.2.5. Mise en application du séquençage définitif (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)	161
5.2.6. Analyse descriptive	162
5.2.7. Représentations graphiques	171
5.2.7.1. La forme d'onde (FO)	171
5.2.7.2. Couplage de la forme d'onde (FO) et de l'enveloppe temporelle du signal sonore (ET)	172
5.2.7.3. Couplage de (1) la forme d'onde (FO) et (2) de l'enveloppe temporelle (ET) et (3) des marqueurs temporels	172
5.3. Bonjour ! par l'ensemble Grand 8	174
5.3.1. Segmentation auditive	174
5.3.2. Dénomination et métaphorisation	175
5.3.3. Segmentation temporelle	180
5.3.3.1. Sous forme d'un tableau	180
5.3.3.2. À l'aide d'une représentation graphique	180
5.3.4. Synthèse du nouveau séquençage à l'aide d'un tableau	181
5.3.5. Mise en application du séquençage définitif (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)	182
5.3.6. Analyse descriptive	183
5.3.7. Représentations graphiques	196
5.3.7.1. La forme d'onde (FO)	196
5.3.7.2. Couplage de la forme d'onde (FO) et de l'enveloppe temporelle du signal sonore (ET)	197
5.3.7.3. Couplage de la (1) forme d'onde (FO) et (2) de l'enveloppe temporelle (ET) et du (3) des marqueurs temporels	197
5.4. Interprétation des résultats	200
Conclusion	224
Références bibliographiques.....	229

Tables

Table des illustrations	236
Table des tableaux	238
Table des figures	239
Table des exemples sonores	239
Table des exemples vidéo	239

Annexes

Annexe n° 1 : Tableau de bord des sessions d'improvisations enregistrées	241
Annexe n° 2 : Traduction française de « Comprovisation – Concepts and techniques » de Sandeep Bhagwati	248
Annexe n° 3 : Photos des objets joués par le comité Zaoum	258

Introduction

Notre recherche porte sur l'analyse de la pratique improvisée non-idiomatique, souvent dénommée improvisation libre, qui est née progressivement à la suite de nombreuses évolutions esthétiques mais aussi sociologiques (Aboucaya et Peyrebelle, 2001 ; Saladin, 2014). Pour Matthieu Saladin :

Difficilement catégorisable, [l'improvisation libre], en dépit ou peut-être à cause de sa radicalité esthétique, fut alors assujettie pour sa compréhension à l'utopie de la fin des années 1960 : pratique à mi-chemin entre le savant et le populaire, mêlant revendications sociales et critiques artistiques, l'improvisation libre se révélait exemplaire de ses valeurs, sinon de ses contradictions. (Saladin, 2014, p. 11)

D'un point de vue strictement musicologique, cette pratique regroupe différents types de jeux improvisés qui font apparaître la nécessité de définir plus précisément la notion d'improvisation libre qui est la plus utilisée par les musiciens eux-mêmes, les musicologues, les institutions d'enseignement musical ou les labels et scènes dédiées. C'est à cette tâche que s'est voué, par exemple, Matthieu Saladin dans son article « Le non idiomatique ou la promesse à jamais reconduite de l'improvisation libre » (2016). Pour ce chercheur en Arts sonores, « Dès son émergence, cette pratique s'est cependant trouvée confrontée à un problème de définition, principalement lié aux difficultés conceptuelles posées par l'épithète censé caractériser cette approche singulière de l'improvisation. » (2016, p. 72) Comme le soulignait également Derek Bailey : « La musique improvisée regroupe en effet trop de genres de musiciens, trop de points de vue différents vis-à-vis de la musique en général, trop de conceptions diverses de ce qu'est l'improvisation pour pouvoir être regroupée sous un seul nom. » (Bailey, [1980] 1999, p. 97)

Si nous tenons à débiter notre introduction par ce constat, c'est que notre recherche porte sur l'analyse d'un « objet » musicologique dont les frontières terminologiques mais aussi

stylistiques demeurent floues. C'est d'ailleurs, souvent, par le même constat que débudent les ouvrages actuels (ou moins actuels) sur la musique improvisée (par exemple : Bailey, [1980] 1999 ; Saladin, 2002, 2014, 2016 ; Watson, 2004 ; Canonne, 2010 ; Rousselot, 2012). Ce qui pourrait sembler n'être que précisions de spécialistes est de toute importance dès lors qu'il s'agit d'analyser cette pratique. En effet, la notion d'improvisation libre suggère une conception utopique qui sous-entendrait que la pratique serait libérée de toute contrainte structurelle, technique ; qu'elle serait indéterminée et empreinte d'une revendication esthétique radicale¹. Cette conception a été portée (et est toujours portée) par de nombreux improvisateurs. Citons par exemple, Joëlle Léandre pour qui : « L'improvisation ne se plie pas à la notion d'œuvre, d'«objet fini», mais se contente du caractère indéterminé de sa structure, par sa durée ou sa forme. Cette rencontre se fait, se défait, elle est fugitive et mobile. C'est du mouvement et du corps. » (Léandre, 2008, p. 66).

La notion d'improvisation libre repose, en effet, sur l'impression que, par le rejet du support écrit, aucune structuration n'est sous-jacente à la pratique ou encore que celle-ci s'oppose radicalement à toute forme d'écriture. Depuis la fin du XX^e siècle et, plus encore, depuis les années 2010, la question ne se pose plus tout à fait en ces termes. Suite aux ouvrages de Derek Bailey ([1980] 1999) ou de Jacques Siron, [1992] 2015), une autre perspective est progressivement envisagée. Sur le plan historique, les musiques improvisées ne sont plus simplement considérées comme étant la marque des pratiques dites orales ou traditionnelles ; la musique savante écrite provenant elle aussi du jeu improvisé (Bailey, *ibid.* ; Cook, 2013). De plus en plus de musicologues, chercheurs et pédagogues tentent d'analyser le processus de création de la pratique improvisée ou les liens qu'elle entretient avec la composition ou, du moins, une forme d'écriture (Savouret, 2010 ; Canonne, 2010, 2012, 2016 ; Bhagwati, 2013). Signalons également à ce sujet, l'ouvrage *Critical improvisation studies* (2016, vol. 1 et 2) publié chez Oxford qui aborde, entre autres, les dimensions historiques, esthétiques et stylistiques mais aussi cognitives, politiques et technologiques du processus improvisé ainsi que *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the arts*, publié en 2021. Dans cette dernière référence, les contributions de Clément Canonne et Matthieu Saladin

¹ Comme le souligne de façon impertinente, Joëlle Léandre, l'improvisation est la vie elle-même, vécue en dehors des cadres et des normes, ou plus simplement « de façon risquée » : « On en fait tout un blabla de la musique improvisée. Je préfère d'ailleurs parler de l'improvisation. C'est une nourriture quotidienne, vitale, qui enrichit le musicien, lui donne des responsabilités. C'est un regard autre sur la vie, plus critique et personnel, une autre écoute. Cette musique devrait être chaque fois une pure création. Tout musicien, même enfant, devrait commencer à improviser, à aller chercher en lui. Bien sûr, c'est risqué, mais la vie n'est-elle pas risquée ? » (Léandre, 2008, p. 75)

dialoguent avec celles d'autres théoriciens de l'art, philosophes et scientifiques. Ces recherches permettent de questionner et de préciser la notion d'improvisation libre, en adoptant de plus en plus fréquemment la notion d'improvisation non-idiomatique, par ailleurs déjà introduite par Derek Bailey ([1980] 1999). Dans ses recherches sur le processus improvisé, Clément Canonne définit précisément ce qu'il entend par les terminologies de « libre » et de « non-idiomatique ». Bien que ces définitions soient longues, nous pensons pertinent de les donner à lire dans leur intégralité.

1. L'improvisation libre est une improvisation sans référent, d'abord : non pas qu'elle prétende s'affranchir de toute référence culturelle héritée (encore que les improvisateurs libres prônent souvent les mérites de l'oubli), ni de toute préparation personnelle de longue haleine (encore que les expériences d'improvisation participative, mêlant musiciens professionnels et personnes n'ayant jamais fait de la musique se soient multipliées dans les années 1970), mais parce que les musiciens qui la pratiquent tentent d'improviser sans référent préalable, sans structure d'action pré-existante ou schéma qui prédéterminerait leur manière d'organiser leurs décisions sur une échelle de temps intermédiaire. On retrouve là une des caractéristiques fondamentales de l'action improvisée, à savoir le fait de ne pas suivre un plan préalablement établi.
2. L'improvisation libre est une improvisation non-idiomatique, ensuite : elle n'a pas pour finalité l'expression d'un idiome déjà constitué et possédant un fort contenu normatif. Elle est, selon Derek Bailey, "abordée et recherchée pour elle-même, et non comme expression virtuose au sein d'un genre musical auquel elle se rapporte" (Bailey 1999, p. 162). Par-là, et bien qu'elle possède ses exigences propres, elle peut être pratiquée par des musiciens ne s'étant pas livrés au patient travail d'apprentissage, d'incorporation et d'automatisation des règles de production musicale que suppose la pratique d'une forme d'improvisation idiomatique. On retrouve là une des caractéristiques fondamentales de l'action improvisée, à savoir la spontanéité. (Canonne, 2016, p. 33)

Nous retenons de la distinction proposée par Canonne que les frontières entre l'improvisation libre et l'improvisation non-idiomatique sont poreuses : leur mise en perspective critique permet ainsi de relativiser le mythe qui a entouré la naissance de l'improvisation libre au début des années 1960, ce que Jean-François De Raymond appelle « la mystique de l'improvisation » (De Raymond, 1980, p. 10). En 2021, est-il encore possible d'opposer le composé et l'improvisé, le prévu et l'imprévu, la liberté et la contrainte ?

Lorsque nous avons débuté notre travail doctoral, nous avons choisi le terme d'improvisation libre pour délimiter notre objet d'étude. Cependant, nous nous sommes très vite aperçue qu'il existait une multitude de pratiques sous ce terme de « libre ». L'improvisation libre peut correspondre à de la composition spontanée, de la musique intuitive, de la création spontanée, expérimentale ou générative. Nous ne réfutons pas le fait que l'improvisation non-idiomatique soit une forme d'improvisation libre mais la notion d'improvisation non-idiomatique nous paraît plus adéquate dans la mesure où elle met en évidence des processus improvisés complexes dont l'analyse constituera le cœur de notre recherche. La notion d'improvisation non-idiomatique apparaît finalement plus précise que celle d'improvisation libre en ceci qu'étant « abordée et recherchée pour elle-même » (Bailey, [1980] 1999, p. 162), les

improvisateurs peuvent tout de même se donner le droit de faire brièvement (ou non) appel à un idiome. Dans le même ordre d'idée, leur pratique improvisée pourrait être également assimilée à un « trajet » (Savouret, 2010), une forme dialogique (Stévance, 2012a) ou un processus d'incorporation et d'automatisation (Canonne, 2016). L'improvisation non-idiomatique n'est donc pas synonyme d'une liberté radicale, exempte de toute forme de références ou de possibilités de formalisation.

À la suite de cette mise en perspective critique, il nous est apparu nécessaire de prendre part à l'émergence de ces avancées analytiques qui tentent de comprendre le fonctionnement du processus improvisé. Après avoir étudié ces différentes démarches, nous avons constaté que peu d'entre elles se concentrent encore sur l'analyse de la pratique collective improvisée en respectant les spécificités propres aux groupes d'improvisateurs qui l'expérimentent. En effet, chaque collectif s'inscrit dans un processus improvisé qui s'incarne dans un instant partagé et qui résulte d'un travail d'élaboration de la matière sonore, empreinte des individualités qui composent le groupe. Comme le souligne Bailey dans l'avant-propos de l'édition française de son célèbre ouvrage : « L'improvisation ne saurait exister en dehors de la pratique » (1999, p. XIII). Si nous concevons tout à fait que l'analyse de l'improvisation non-idiomatique puisse mettre à jour des constantes et généraliser le commun de l'improvisation en situation de jeu, nous souhaitons compléter cette analyse par une étude du processus improvisé *en temps réel* (en train de se faire), tenant compte de l'environnement et du contexte dans lesquels ce processus s'inscrit mais aussi de ce que la situation de jeu collectif révèle dans ce partage de l'instant et du sonore. En effet, si nous avons choisi de recentrer notre recherche sur la pratique collective, c'est qu'elle nous semble mettre au cœur du processus improvisé la question de l'écoute mutuelle du son. Il est nécessaire à tout improvisateur en situation de jeu collectif non-idiomatique de se mettre au service de l'autre, de se rendre disponible à lui, en écoutant, en observant et en co-construisant une forme de dialogue sur le vif. Dans ce contexte précis, dialoguer avec *autrui*, c'est interagir avec un autre que soi, s'adapter à lui autant (nous l'espérons) que lui saura s'adapter à nous pour peu que nous soyons capables (ensemble) de produire un discours cohérent. Nous faisons ainsi l'hypothèse que c'est en analysant la pratique de l'improvisation non-idiomatique en tant qu'expérience vécue collectivement, comme une pratique de l'instant et du sonore que nous pourrions mieux comprendre la complexité de l'improvisation comme un processus en action aux temporalités multiples situées entre langage et imprévu. Ce faisant, nous n'avons pas comme objectif de généraliser des attitudes musicales, des comportements ou des constantes mais nous souhaitons étudier les particularités de la

pratique improvisée vécue *in situ*. Nous sommes consciente que notre démarche pourrait être perçue comme minime au regard des avancées scientifiques actuelles qui procèdent à l'analyse de l'acte improvisé.

Pour mener à bien ce projet et pour nous permettre de valider (ou non) notre hypothèse de recherche, l'enjeu principal de notre étude est l'élaboration d'un protocole d'analyse tripartite : (1) écouter la matière sonore *in situ*, (2) dénommer et métaphoriser les événements sonores significatifs et (3) représenter graphiquement la forme improvisée. Ce protocole tentera également de faire dialoguer le subjectif (le sensible, l'intuitif) et l'objectif (le quantifiable, le mesurable) grâce à un regard interdisciplinaire, « hybride », croisant Analyse musicale, Sciences du langage musical et Acoustique. Celui-ci repose sur une démarche quasi anthropologique (ou analyse des pratiques) dans la mesure où nous sommes allée à la rencontre de trois groupes d'improvisateurs en situation de jeu. Nous avons ainsi procédé à l'enregistrement sonore et vidéo de plusieurs sessions d'improvisation pendant plus d'une année. Nous avons également échangé avec les membres qui composent les groupes étudiés et réalisé un travail de collecte de données à partir desquelles nous avons expérimenté notre protocole d'analyse. Dans une démarche expérimentale, nous avons sans cesse réajusté ce protocole par des allers retours constants entre nos observations et la réalité de ce qui se jouait sur le terrain. Nous avons également souhaité solliciter particulièrement un travail d'écoute personnelle de ces pratiques, alimenté par notre vécu *in situ* mais aussi par notre propre intuition de praticienne de ces musiques². Notre protocole, entre expérimentation, analyse et interprétation, tente d'instaurer un trajet entre l'expliquer et le comprendre, à la manière dont Ricœur pensait l'analyse des textes littéraires. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point à la toute fin de notre réflexion car il oriente notre protocole d'analyse de façon, peut-être, peu habituelle, assumant sa part interprétative, comme protocole d'écoute de la matière sonore *en train de passer*.

² Nous opposons de façon un peu rigide l'objectif et le subjectif. Comme si Sciences Humaines et Sociales étaient diamétralement étrangères aux Sciences dites « dures ». Depuis le début du XXI^e siècle, ces deux cultures entrent progressivement en dialogue à travers diverses collaborations scientifiques, comme celle que nous avons conduite pour ce travail de recherche avec Antoine Bourachot (Ingénieur en Acoustique). Si ces questions ne sont pas au cœur de notre travail, nous souhaitons citer cependant Thomas Clifton, tel qu'il est évoqué par Bailey dans l'Avant-propos de l'édition française (1999) de son ouvrage de 1980 : « L'intuition élabore ses concepts pratiquement de la même façon que la science : lentement, méthodiquement, avec de fréquentes éliminations et retours en arrière. Science et intuition exigent toutes deux une confirmation mutuelle, laquelle est de nature subjective. » (Clifton cité par Bailey, *ibid.*, p. XIII)

Pour construire ce protocole, nous avons mis en application des outils analytiques pensés par différents musicologues, certains situés dans le champ des musiques improvisées (Canonne, 2010, 2012, 2016) ; des « musiques du son » (Schaeffer, 1966 ; Roy, 2003) ou des musiques écrites dans le cadre de la métaphorisation des événements musicaux (Spampinato, 2008, 2011). En ce qui concerne la représentation et la formalisation du processus improvisé, nous avons fait appel à des outils de traitement du signal, nous appuyant également sur les travaux de musicologues francophones dans ce domaine (Couprie, 2020 ; Lalitte, 2014a et 2014b ; Gonin, 2019). Ces outils dont le rapprochement pourrait sembler hétérogène nous paraissent être en relation avec notre problématique qui interroge l'improvisation collective non-idiomatique comme une pratique de l'instant et du sonore, en dehors des frontières établies entre genres et styles.

Notre mémoire de thèse s'articule en deux grandes parties. La première est consacrée à la mise en place du cadre théorique et méthodologique ainsi qu'à la reformulation de notre problématique et hypothèse de recherche. La seconde est, quant à elle, dédiée à l'analyse de trois études de cas.

La première partie est segmentée en plusieurs sous-sections articulant les différentes étapes de la recherche scientifique : de l'état de l'art à l'élaboration du protocole d'analyse. La spécificité de notre démarche nous a demandé d'élaborer plusieurs « états de l'art ou de la littérature » (pour reprendre les termes consacrés). En effet, dans la mesure où notre recherche est centrée sur l'analyse du processus improvisé collectif non-idiomatique, nous n'avions pas comme objectif de réécrire une histoire de cette pratique ou de retravailler ses spécificités esthétiques et sociologiques. Ces travaux ayant, de notre point de vue, déjà été effectués (notamment Aboucaya et Peyrebelle, 2001 ; Saladin, 2014). Nous avons préféré nous concentrer **(1)** sur un état choisi des recherches sur l'improvisation collective³, **(2)** une sélection de différents outils déjà utilisés pour l'analyse de cette pratique⁴ et **(3)** une mise en réseau d'outils analytiques conçus en dehors du champ de la pratique improvisée, outils que nous avons réadaptés à notre objet de recherche. Notre objectif, nous le rappelons, était de construire un protocole « hybride », dont nous ne prétendons absolument pas qu'il soit nouveau, au sens le plus pur du

³ Cf. 1.1. De l'esthétique à l'analyse musicale.

⁴ Cf. 2.2. Perspectives musicologiques pour l'analyse des musiques improvisées non-idiomatiques.

terme. Son *hybridité* qui montrera ou pas sa pertinence est, en revanche, la marque d'un neuf construit sur de l'hétérogène (Vecchione, 2008).

La seconde partie adopte un trajet allant de l'analyse de terrain à l'interprétation des résultats en proposant l'application du protocole que nous avons imaginé. Nous avons ainsi tenté d'allier la théorie à la pratique par la mise en application de notre protocole d'analyse sur un corpus enregistré *in situ*. Celui-ci a été sélectionné précisément : chaque situation analysée correspond au même moment d'une session d'improvisation : la première improvisation, dite de *rencontre*, qui débute chaque session. Pour autant, il nous fallait être en mesure de nous adapter aux variables propres aux *instants* spécifiques de chaque improvisation et aux individualités qui composaient les groupes. Nous souhaitons donc mettre en avant les caractéristiques propres à chaque groupe, notamment grâce à une analyse descriptive détaillée. La représentation graphique a finalement permis de proposer une visualisation des différents événements sonores des improvisations analysées grâce à la manipulation de la forme d'onde. En révélant l'ossature de la session improvisée en situation d'énonciation (et avec l'appui de la vidéo), nous avons comme objectif d'analyser les interactions, les attitudes et également les déplacements possibles des musiciens.

Notre travail de recherche propose ainsi d'analyser les musiques improvisées comme une pratique de l'instant et du sonore, sans injonction de généralisation. Nous souhaitons, en effet, adapter notre analyse aux situations, à la mobilité de la pratique et de ceux et celles qui s'y adonnent. Nous tenions à respecter au mieux leur *musicienneté*, voire une certaine forme d'*humanité* qui se traduit aussi au sein de l'acte improvisé. Nous avons tenté de ne pas la dénaturer, ni l'ignorer. Nous souhaitons, en ce sens, également aborder la pratique des musiques improvisées collectives non-idiomatiques en tant que pratique *quasi* philosophique de l'expérience vécue qui est celle de la rencontre qui nous semble guider l'acte improvisé partagé collectivement.

PARTIE I

Chapitre 1 : L'improvisation : horizons et enjeux

1.1. De l'esthétique à l'analyse musicale

Avant d'aborder le cœur de notre recherche, il est essentiel de prendre en considération les écrits musicologiques disponibles au sujet de l'improvisation. Au cours de nos recherches, nous nous sommes très rapidement aperçue que nous ne disposions que de peu d'éléments concernant cette pratique spécifique, finalement rarement étudiée sur le plan analytique. Cette première section constitue le cadre théorique de notre recherche et repose sur quatre contributions majeures. Celles-ci abordent des questions aussi variées que les dimensions sociales et politiques de l'improvisation, sa possible pratique *comprovisée*, ses dimensions dialogiques lorsqu'elle se pratique en collectif. Eu égard à notre sujet, cette revue *choisie* de la littérature ne fait pas encore référence aux études (peu nombreuses⁵) qui analysent précisément le jeu improvisé. Cette section ouvre des perspectives analytiques à partir du geste sonore afin de discerner des caractéristiques acoustiques et des modes de jeux spécifiques aux improvisateurs en situation de jeu soliste ou collectif. Ces perspectives sont particulièrement importantes à dégager car elles nous permettront de construire notre propre méthode d'analyse des musiques improvisées non-idiomatiques, méthode que nous concevons comme une combinatoire ou une mise en réseau de différentes approches analytiques.

En ce sens, nous tenons à rappeler que cette présentation qui pourrait apparaître comme non-exhaustive se concentre sur l'enjeu principal de nos recherches : l'analyse du phénomène improvisé. Les quatre postures présentées dans la suite de notre texte nous permettent de tracer

⁵ Nous introduirons, par exemple, les travaux importants de Clément Canonne ainsi que ses recherches sur l'analyse des processus improvisés dans une section ultérieure.

un trajet que nous avons choisi de nommer : *De l'esthétique à l'analyse musicale*. Ce trajet nous permettra de révéler des postures de plus en plus affirmées quant à la compréhension et l'analyse *de ce qui se joue* dans la pratique de l'improvisation non-idiomatique. Nous concevons ces travaux comme une ouverture vers des méthodes d'analyse plus précises que nous utiliserons dans notre proposition analytique.

1.1.1. Les six dimensions de l'improvisation libre à partir des travaux de Matthieu Saladin

Dans son ouvrage *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique* (2014), Matthieu Saladin propose une étude de trois collectifs d'improvisateurs ayant occupé une place prépondérante dans le paysage de l'improvisation et plus spécifiquement, de l'improvisation libre, pratique émergente des années 1960-1970 : l'AMM, le SME (*Spontaneous Music Ensemble*) et le MEV (*Musica Electronica Viva*) (Saladin, 2014, p. 19). Dans cet ouvrage issu de son travail de thèse, Saladin met en évidence la pluralité des profils de musiciens qui pratiquent l'improvisation libre, mais aussi les diversités culturelles et sociales qui se côtoient lorsque l'on pratique ou que l'on s'intéresse à l'improvisation libre. Saladin articule donc le premier chapitre du livre en trois sections, chacune consacrée aux groupes AMM, SME et MEV. L'objectif de cet ouvrage est d'élaborer une pensée théorique afin de mettre en évidence les éléments centraux de la pratique de l'improvisation libre. Saladin organise sa pensée au travers de six⁶ dimensions inhérentes à cette pratique :

- 1) La dimension *processuelle* de l'improvisation libre qui tient compte de la volonté des improvisateurs praticiens de considérer leur production musicale comme une production instantanée, non reproductible et non comme un objet fini. En ce sens, ces musiciens ne s'inscrivent pas d'une démarche d'accomplissement ou d'achèvement d'une œuvre musicale, mais davantage dans l'expérimentation d'une co-construction non définie à l'avance, qui se dessine au fur et à mesure de l'expérimentation de la matière sonore et de la situation de jeu en train d'être créée. La dimension temporelle est, par exemple, totalement réinventée avec des formats beaucoup plus longs, inspirés par la remise en question de la partition :

Il s'agissait dans l'improvisation libre d'affirmer une musique exaltant l'éphémère par opposition au chef-d'œuvre qui brave le temps. La conception héritée de la tradition esthétique et dont rendait notamment compte le privilège concédé à l'œuvre, considérée comme "référence archétypale pour désigner l'œuvre"

⁶ Voir également à ce sujet l'article de Clément Canonne disponible [en ligne](#). [Consulté le 02 mars 2021].

était remise en cause. Contre l'atemporalité et l'éternel de l'œuvre d'art, les improvisateurs privilégiaient le labile et l'évanescent. (De Raymond, 1980, p. 173 cité par Saladin, 2014, p. 148)

La pratique de l'improvisation libre est alors considérée comme un lieu de création, un lieu d'exploration des possibles construits dans le temps du jeu collectif et non comme un enchaînement de systèmes écrits et/ou rigoureusement prédéfinis.

- 2) La dimension *non-idiomatique* de l'improvisation libre s'appuyant sur les écrits de Derek Bailey, et qui considère l'improvisation *non-idiomatique* comme synonyme de l'improvisation libre : « elle n'adhère à aucun style ou langage [idiome] particulier, ne se conforme à aucun son particulier. Son identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent » (Bailey, [1980] 1999, p. 98).
- 3) La dimension *éthique* à travers le besoin des musiciens de pratiquer la musique en toute liberté en imaginant de nouvelles formes de pratiques et de rencontres musicales, y compris interartistiques. C'est aussi par la rencontre de *soi*, des *autres* et du monde que l'on pratique l'improvisation libre. Cornelius Cardew dénombre en ce sens sept *vertus*⁷ « que la pratique de l'improvisation se doit selon lui de respecter afin de pouvoir s'accomplir pleinement et permettre ainsi la transformation du musicien dans son rapport au monde » (Saladin, 2014, p. 179). Plus qu'une simple pratique musicale, c'est une pratique musicienne, corporelle, sociale et intellectuelle, presque holistique.
- 4) La dimension *collective* par le principe même de *création collective* (Saladin, *ibid.*, p. 203). L'improvisation se conçoit alors grâce à la rencontre de l'*autre*, l'incitation à la rencontre sociale et la pratique de l'écoute. « L'ouverture au monde sonore et l'expérimentation de nouvelles formes sociales de création requéraient l'abandon de la primauté accordée à l'individu sur le collectif, au profit d'une articulation plus équilibrée » (Saladin, *ibid.*, p. 206). Pratiquer l'improvisation libre c'est se confronter à l'*autre*, entrer en *débat sonore* avec lui pour créer une forme de dialogisme par la superposition des propositions des membres du groupe, ce que Saladin appelle « la ronde de l'écoute » (Saladin, *ibid.*).

⁷ Les « sept vertus que se doit de développer l'improvisateur : la simplicité ; l'intégrité ; l'altruisme ; la tolérance ; l'éveil ; l'identification avec la nature ; l'acceptation de la mort. » (Canonne, 2016, p.37)

5) La dimension *expérimentale* et le rapport à « l'erreur » que l'on accepte volontiers comme « un événement musical non voulu résultant de l'action du musicien » (Saladin, *ibid.*, p. 233), une action spontanée et non préméditée faisant quand même partie intégrante de ce qui est *en train de se jouer*. Il est donc fondamental pour les improvisateurs d'accepter les erreurs (presque de les chercher) et de se les approprier, pour être capables de jouer avec elles, comme en témoigne Frederic Rzewski :

Dans la musique improvisée, nous ne pouvons pas éditer les choses non voulues qui arrivent, ainsi nous devons seulement les accepter. Nous devons trouver une manière de les utiliser et, si possible, de les faire apparaître comme si en fait nous les voulions initialement. Et en un sens, nous les voulons effectivement, parce que si nous ne voulions pas que ces choses non voulues arrivent, nous n'improviserions pas au départ. (Rzewski, 1999, p. 269 dans Saladin, 2014, p. 237)

Une forme d'adaptabilité est donc intrinsèquement liée à la pratique de l'improvisation. En restant acteur de l'acte spontané en train de se dessiner et en laissant une ouverture constante à la prise de décision, le musicien a le choix d'engager une proposition – « l'intervention » – ou au contraire celui du retrait, du « non-agir » ou du « non-vouloir » (Saladin, *ibid.*, p. 238).

6) La dimension *politique* de l'improvisation, non par l'engagement politique des improvisateurs qui la pratiquent, mais davantage par leurs choix esthétiques.

[...] à travers l'esthétique que met en scène leur pratique, dans les reconfigurations du sensible qu'elle entraîne et les pointes dissensuelles qu'elle est susceptible de mettre au jour. C'est là, dans la pratique elle-même, dans la spécificité de son processus de création, que se profile une politique de l'improvisation. (Saladin, 2014, p. 323)

La pratique elle-même serait donc en soi un acte politique, questionnant le sensible, l'esthétique, le langage, ou encore une forme de pratique démocratique par le fait que l'improvisation collective non-idiomatique est finalement accessible à tout le monde et qu'elle peut être pratiquée par toutes et tous et en tout temps.

1.1.2. Conceptualisation et éléments techniques concernant la notion de *comprovisation* de Sandeep Bhagwati

Dans son article « Comprovisation – Concepts and Techniques⁸ » (2013), Sandeep Bhagwati évoque les usages de la partition traditionnelle qui permettent de transcrire une partie de la pensée du compositeur, sans toutefois préciser les éléments liés à la performance artistique

⁸ Nous proposons une traduction personnelle de l'article en Annexe n°2. En effet et, sauf erreur de notre part, nous n'avons pas trouvé de version française de cet article. Nous avons donc pensé qu'il serait utile de le traduire.

(lieux, dispositifs scéniques par exemple ou données interprétatives). Ces éléments sont soit improvisés, soit le résultat des choix de l'interprète. Considérant la porosité entre la musique improvisée et la musique composée qu'il pratique dans plusieurs de ses œuvres, Bhagwati fonde le terme de *comprovisation* pour définir cet entre-deux. La *comprovisation*⁹ désigne toute musique qui ne s'inspire pas seulement du moment de la performance, mais qui s'appuie aussi sur des règles prédéfinies.

I use this term for all music that draws not only on the contingent moment of performance but also on context-independent rule systems or scores¹⁰. (Bhagwati, 2013, p. 1)

Pour Bhagwati, il est tout à fait possible de composer des partitions de *comprovisation* en utilisant un système de règles précises et l'usage d'une « combination of improvised, improvised, and composed elements of a work¹¹ » qu'il décrit précisément comme suit :

I have explored the combination of improvised, improvised, and composed elements of a work not only in structural segmentation but also in layerings of sub-ensembles and in what I call "encapsulated traditions". This last term designates newly invented (i.e. composed) coherent rule-systems for improvisation that, like a tradition, function as generators for stylistically consistent improvisations¹². (Bhagwati, 2013, p. 1)

La partition ne peut pas être considérée comme un objet fini car elle ne représente finalement qu'un support sur lequel sont consignés des éléments compositionnels destinés à la lecture et en vue d'une interprétation artistique (voire d'une forme d'archivage dans certains cas précis). Pour Sandeep Bhagwati, la créativité est inscrite dans le corps du musicien à travers « des itérations incessantes » (« ceaseless iterations », *ibid.*, p. 2). Les éventuelles relations esthétiques que les improvisateurs peuvent créer au moment de l'acte improvisé résultent du « génotexte¹³ » de toutes leurs improvisations et expériences passées :

But every working musician knows that the technique of music making is inscribed into the musician's body through the ceaseless iterations of daily practice and performance, that a musician's body is the sum and phenotext of the musician's musical trajectory. In much the same way, the aesthetical affiliations we

⁹ Nous pouvons également citer les textes de Carl Dalhaus (1979) ou de Derek Bailey ([1980] 1999).

¹⁰ Traduction personnelle : « J'utilise ce terme pour toute musique qui s'appuie non seulement sur le moment contingent de l'exécution mais aussi sur des systèmes de règles ou des partitions indépendantes du contexte. » (Bhagwati, 2013, p. 1)

¹¹ Traduction personnelle : « combinaison d'éléments improvisés, improvisés et composés d'une œuvre. » (Bhagwati, 2013, p. 1)

¹² Traduction personnelle : « J'ai exploré la combinaison d'éléments improvisés, improvisés et composés d'une œuvre non seulement dans la segmentation structurelle mais aussi dans des superpositions de sous-ensembles et dans ce que j'appelle des " traditions encapsulées ". Ce dernier terme désigne des systèmes de règles cohérents nouvellement inventés (c'est-à-dire composés) pour l'improvisation qui, comme une tradition, fonctionnent comme des générateurs d'improvisations stylistiquement cohérentes ». (Bhagwati, *ibid.*)

¹³ C'est la psychanalyste et philosophe Julia Kristeva qui est à l'origine des concepts de phénotexte et de génotexte : « le premier désignant la partie du texte qui obéit aux lois de la communication, le second l'ensemble des phénomènes non linguistiques qui échappent à ces lois. » (Kristeva, 1985, p. 15)

form both as musicians and as thinking and feeling human beings are the components and the genotext of all our improvisations¹⁴. (Bhagwati, *ibid.*, p. 1)

Pour Bhagwati, la pratique de l'improvisation sans règles serait *a priori* impossible ; elle reposerait en fait sur des schèmes corporels dont nous n'avons plus conscience :

When we improvise, we do not make music that is free of rules and regulations — when we improvise we make music according to rules and regulations *imperceptible to ourselves*: rules we have learnt —and forgotten...or do not want to see...¹⁵ (Bhagwati, *ibid.*, p. 1)

Selon cette logique, la pratique de l'improvisation repose constamment sur la réactivation de connaissances ou de vécus que nous avons mémorisés ou pratiqués par le passé. L'auteur construit son argumentaire en considérant qu'une représentation est constituée de deux types d'éléments : « those that stay more or less the same between different performances, and those that are unique to the context of this particular performance¹⁶ » (Bhagwati, 2013, p. 2). Il y aurait donc les éléments indépendants du contexte et les éléments contingents qui sont classés précisément comme suit :

Notation/Partition : L'objet	
Les éléments indépendants du contexte : « Repérables » soit « une œuvre artistique ou une composition ».	Les éléments contingents : - « Les procédés aléatoires » - « Jouer à l'oreille » - « Inspiration » - « Arrangement » - « Improvisation » - « Interprétation »

Tableau n°1 — Les éléments indépendants et contingents d'après Bhagwati (2013)

Comme indiqué précédemment, il n'est pas possible de consigner tous les aspects d'une performance. Au mieux, la partition ou le support de notation sont un résumé plus ou moins exhaustif de l'intention du compositeur. Lorsque ce dernier compose sa partition, il propose une forme de langage, un processus compositionnel dans lequel il sait que l'interprète devra s'inscrire pour que l'œuvre puisse être réalisée et partagée avec un public. Le compositeur laisse

¹⁴ Traduction personnelle : « Mais tout musicien en activité sait que la technique de fabrication de la musique est inscrite dans le corps du musicien par les itérations incessantes de la pratique et de la performance quotidiennes, dont le corps du musicien est la somme et le phénotexte de la trajectoire musicale du musicien. De la même manière, les affiliations esthétiques que nous formons à la fois en tant que musiciens et en tant qu'êtres humains pensant et ressentant sont les composantes et le génotexte de toutes nos improvisations. » (Bhagwati, 2013, p. 1)

¹⁵ Traduction personnelle : « Lorsque nous improvisons, nous ne faisons pas de la musique libre de règles et de règlements - lorsque nous improvisons, nous faisons de la musique selon des règles et des règlements imperceptibles pour nous-mêmes : des règles que nous avons apprises et oubliées... ou que nous ne voulons pas voir... » (Bhagwati, 2013, p. 1)

¹⁶ Traduction personnelle : « celles qui restent plus ou moins les mêmes d'une représentation à l'autre, et celles qui sont uniques au contexte de cette représentation particulière. » (Bhagwati, 2013, p. 2)

donc « a free space, a musical realm beyond their control¹⁷ » (Bhagwati, *ibid.*, p. 2). Cependant, Bhagwati précise que l'inverse est lui aussi possible : lorsque l'improvisateur est en situation de création, il compose une multitude de petites « momentary scores¹⁸ » (Bhagwati, *ibid.*, p. 2).

Partant du principe que la performance se réalise dans un *continuum* temporel propre à elle-même, la composition serait donc en partie improvisée et l'improvisation en partie composée de manière momentanée. L'auteur s'interroge alors : « How much and what is composed and how much and what is improvised in a given performance¹⁹? » (Bhagwati, *ibid.*, p. 3). Il est donc nécessaire de pousser l'expertise analytique plus loin pour comprendre l'architecture de la *comprovisation* ou, plus précisément, ce que Bhagwati nomme « l'architexture » (Bhagwati, *ibid.*, p. 3), à partir de modèles dramaturgiques, architecturaux et structurels possiblement existants. En se basant sur la pratique musicale contemporaine, l'architexture repose sur trois grands modèles que nous allons résumer sous la forme d'un tableau récapitulatif :

Variations dramaturgiques linéaires.	Formes « libres » de croissance et/ou de déclin organique.	Improvisations ritualisées avec des repères de sections composées ou des compositions avec des improvisations intégrées.
<ul style="list-style-type: none"> - Formule mélodico-harmonique stable - Cycle rythmique Soit de nature transitoire ou une résolution cadentielle.	La forme la plus courante des improvisations dites « libres » soit un climax géant. « Débuts isolés, figés lentement en cohérence, croissance exponentielle de la densité aboutissant à une situation “tout-son” où les contributions individuelles se dissolvent dans le son global » (p. 2).	Des temps spécifiques sont réservés à l'improvisation. Si le compositeur propose une cadence improvisée dédiée par exemple.

Tableau n°2 — Tableau récapitulatif des trois grands modèles d'architextures d'après Bhagwati (2013)

Bhagwati évoque ensuite la polyphonie exégétique et la polyphonie relationnelle (Bhagwati, 2013, p. 2) que nous résumons également grâce à l'aide d'un tableau :

¹⁷ Traduction personnelle : « un espace libre, un royaume musical échappant à leur contrôle. » (Bhagwati, *ibid.*).

¹⁸ Traduction personnelle : « Notes (partitions) provisoires. » (Bhagwati, *ibid.*)

¹⁹ Traduction personnelle : « Qu'est-ce qui est composé et qu'est-ce qui est improvisé au moment de la performance ? » (Bhagwati, *ibid.*, p. 3)

	Polyphonie exégétique	Polyphonie relationnelle
Définitions d'origines et exemples de structures compositionnelles	<p>Le déploiement ou la réflexion autour d'un noyau d'idées à partir d'une source unique.</p> <p>Exemple de structures compositionnelles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Variations de choral - Canons - Fugues 	<p>Création de relations mutuellement éclairantes entre des idées jusque-là sans rapport.</p> <p>Exemple de structures compositionnelles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Motets isorythmiques - Fugues doubles et triples - Certaines sections de développement de sonates classiques.
Approfondissements de la définition par l'auteur	Tous les éléments de la texture musicale sont dérivés, s'écartent les uns des autres dans une perspective d'évolution.	Les éléments de la musique sont des entités indépendantes convergent dans une consilience esthétique.
Métaphores de l'auteur	« L'histoire de l'ego qui rencontre le monde ».	« De nombreux individus qui se rallient entre eux pour former un tout plus grand ».

Tableau n°3 — Définitions des polyphonies exégétiques et relationnelles d'après Bhagwati (2013)

Pour l'auteur, « any style of improvisation is essentially traditional in nature as it depends on oral transmission²⁰ » (Bhagwati, *ibid.*, p. 2). La notion « encapsulated traditions » (Bhagwati, *ibid.*, p. 3) sous-entend donc que toute improvisation met en jeu des éléments dialogiques issus de la pratique musicale d'un style spécifique, style que les improvisateurs rassemblent pour produire le discours. Les propositions sont toutefois indépendantes les unes des autres et permettraient de créer une forme de polyphonie par la superposition des diverses « propositions encapsulées » des improvisateurs membres du groupe. On précise qu'il s'agit bien ici d'éléments musicaux et non de thèmes.

And all these elements of a style, wherever their place within the hierarchy of a style, are complete musical entities in themselves — not themes that require evolution to become music, but entities that through simple linkages—sequence, dialogue, juxtaposition and superposition — can generate a convincing performance of an improvisational style. I call these entities encapsulated tradition²¹. (Bhagwati, 2013, p. 2)

²⁰ Traduction personnelle : « tout style d'improvisation est essentiellement traditionnel par nature car il dépend de la transmission orale. » (Bhagwati, 2013, p. 2)

²¹ Traduction personnelle : « Et tous ces éléments d'un style, quelle que soit leur place dans la hiérarchie d'un style, sont des entités musicales complètes en elles-mêmes – et non des thèmes qui nécessitent une évolution pour devenir de la musique, mais des entités qui, par de simples liens - séquence, dialogue, juxtaposition et superposition - peuvent générer une performance convaincante d'un style d'improvisation. J'appelle ces entités tradition encapsulée. » (Bhagwati, 2013, p. 2)

Bhagwati fait lui-même usage des principes de la *comprovisation* dans ses compositions, et cela depuis 2003 :

The musicians are not given explicit music, but rather blueprints on how to improvise within a certain framework. Performers are given precise constraints and instruction, which they need to learn by heart and embody. These instructions can be very detailed, and are often illustrated by a notated example of this invented tradition²². (Bhagwati, *ibid.*, p. 2)

Voici un exemple d'architectures d'une *comprovisation* et un exemple de notations comprovisées par Bhagwati (2021).

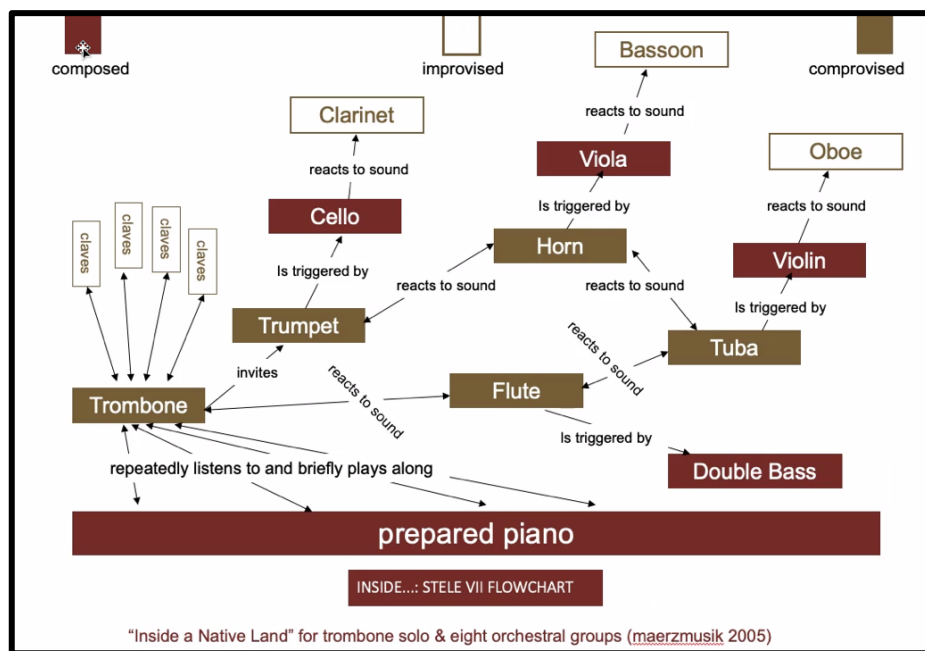


Illustration n°1 — Exemple d'architecture d'une *comprovisation* par Bhagwati (2021)

²² Traduction personnelle : « Les musiciens ne reçoivent pas de musique explicite, mais plutôt des plans sur la manière d'improviser dans un certain cadre. Les interprètes reçoivent des contraintes et des instructions précises, qu'ils doivent apprendre par cœur et incarner. Ces instructions peuvent être très détaillées, et sont souvent illustrées par un exemple noté de cette tradition inventée. » (Bhagwati, *ibid.*)

Comprovisation: Under-Notation

The image displays musical notation for a piece titled 'Comprovisation: Under-Notation'. It features two rows of numbered measures (1-16) with various rhythmic and melodic patterns. Below the measures, there are three staves of notation. The first staff shows a melodic line with dynamic markings *sff*, *ppp subito*, and *fff*. The second staff shows a bass line with similar dynamics. The third staff shows a complex, overlapping notation with many lines and curves, suggesting a dense or chaotic texture. The dynamic markings *sff*, *ppp subito*, and *fff* are placed below the staves, indicating changes in volume and intensity.

Illustration n°2 — Exemple de notations comprovisées par Bhagwati (2021)

Pour conclure, cet article tente de définir la *comprovisation* comme « the concept of music-making tradition within a score [...] »²³ (Bhagwati, 2013, p. 3) qui englobe en son sein des aspects de la tradition reconfigurée par la réactivation d'éléments de « traditions encapsulées ». Les concepts de composition et d'improvisation sont donc des éléments constitutifs d'une nouvelle forme de création musicale. Dans cette perspective, l'auteur conclut que « all music-making is in fact a *comprovisation* : a music with a score — and with a context²⁴ » (Bhagwati, *Ibid.*).

1.1.3. Une proposition de lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle par Sophie Stévançe

Dans son article « Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en contact-improvisation²⁵ », la musicologue Sophie Stévançe (2012a) propose une analyse de l'improvisation en *musique*. Avant de s'attarder en détail sur le texte, il est d'abord nécessaire de faire un état des lieux du terme spécifique de « *musique actuelle* » au Canada

²³ Traduction personnelle : « le concept de tradition de fabrication de la musique dans une partition [...] » (Bhagwati, 2013, p. 3)

²⁴ Traduction personnelle : « toute création musicale est en fait une *comprovisation* : une musique avec une partition – et avec un contexte. » (Bhagwati, *ibid.*)

²⁵ Le Contact Improvisation est une forme de danse improvisée déployée à l'international depuis 1972. Steve Paxton (son fondateur) l'a d'abord conçu comme un spectacle (en tant que chorégraphe et danseur), puis, le Contact Improvisation est devenu un art-sport.

(Stévance, 2012b). Au Québec, *la musique actuelle* correspond à un courant musical particulier qu'il est important de définir précisément.

Au Québec, ce que l'on entend couramment par « musique actuelle » correspond à un courant musical où cohabitent différentes tendances — pêle-mêle musiques électroniques, contemporaines, improvisées, chanson, folklore ou jazz. (Stévance, 2012b, p. 1)

« La musique actuelle » est donc spécifique à la région québécoise et « n'a pas son équivalent en anglais ou dans d'autres langues » (Stévance, 2012a, p. 117).

En France, il n'y a pas non plus de terme spécifique, on utilise souvent nouvelles musiques ou musiques de création » (Palardy Roger, 2005, 39). En effet, l'expression *musiques actuelles* est un *concept* qui s'applique en France sous lequel sont réunis différents styles musicaux contemporains souvent issus de la culture populaire, tandis qu'au Québec, ce concept désigne un festival consacré aux musiques d'avant-garde (Montréal Musiques Actuelles²⁶) ainsi qu'aux nouvelles musiques expérimentales et d'improvisation (Festival international de musique actuelle de Victoriaville). (Stévance, 2012a, p. 118)

Il est donc nécessaire de distinguer le style « la musique actuelle » québécois et *musiques actuelles* référant à la terminologie française. *La musique actuelle* est à envisager comme un lieu de rencontre entre des musiciens, une scène et un public dans une logique de création collective, de co-création artistique spontanée. Pour Stévance, « ces musiciens questionnent la relation à autrui dans un contexte de composition collective » (Stévance, 2012a, p. 117 et 2012b) pour laquelle la musicologue propose une « analyse du phénomène réel pour le représenter afin de capturer *in vivo* le fonctionnement des interactions en jeu, c'est-à-dire les actions réciproques que les musiciens exercent entre eux lorsqu'ils créent une œuvre improvisée » (Stévance, 2012a, p. 117-118). Stévance choisit pour cela de se référer au cadre théorique du « dialogisme » de Mikhaïl Bakhtine (1970 ; 1978 ; 1984) et Tzvetan Todorov (1981).

Le terme de dialogisme « désigne la prise en compte de l'autre dans le discours et les interactions qui s'effectuent entre une conscience autonome et une autre » (Stévance, 2012a, p. 118). Stévance propose alors d'étudier la musique actuelle et plus largement le contact-improvisation à travers le prisme du dialogisme pour « observer les performances de l'improvisateur agissant à l'intérieur d'une communauté (et même les effets que celle-ci exerce sur la performance d'un seul) » (Stévance, 2012a, p. 118). Comme nous l'avons évoqué précédemment, la pratique de l'improvisation collective met en relation plusieurs individus

²⁶ Stévance précise en note de bas de page : « On ne confondra donc par la musique actuelle avec les musiques actuelles, même au Québec, le terme s'est tout d'abord appliqué au pluriel pour désigner un festival de musique expérimentale d'avant-garde en provenance des États-Unis : *le New Music America*. Cet événement s'est tenu à Montréal en novembre 1990 et a été rebaptisé pour l'occasion *Montréal Musiques Actuelles*. » (Stévance, 2012a, p. 117)

dont l'enjeu artistique est de créer une œuvre instantanée et non reproductible. La rencontre de ces différents individus sous-entend l'expression de plusieurs énoncés faisant référence à des préférences esthétiques ou des préférences globales comme le souligne également Clément Canonne (2012). Selon la théorie Bakhtinienne, il y a plusieurs « modalités relationnelles — le *dialogisme discursif* et le *dialogisme intérieur* » (Stévance, 2012a, p. 119) que Sophie Stévance choisit de prendre en compte « comme métaphore pour illustrer les interactions en jeu dans la musique actuelle et le contact-improvisation » et pour « interroger plus largement la notion d'improvisation libre et collective, dont la musique actuelle et le contact-improvisation sont les dignes représentants » (Stévance, 2012a, p. 118).

Le dialogisme discursif est une forme de discours qui met en évidence le « discours d'autrui dans l'énonciation individuelle » (Stévance, 2012a, p. 119). Dans le cas d'un collectif, c'est le terme d'« hétérophonie » que Bakhtine emprunte pour « expliquer, au sein d'un même discours, la diversité des voix individuelles qui le constituent » (Stévance, 2012a, p. 119). Même si la théorie Bakhtinienne fait avant tout référence à l'étude du roman, Bakhtine précise que le roman « pris comme un tout, est un phénomène pluri stylistique, pluri linguale, pluri vocal » (Bakhtine, 1978, p. 186 dans Stévance, *ibid.*). Il faut néanmoins tenir compte du fait que dans le cas de la pratique de la musique actuelle, l'objectif est de prendre en considération le discours d'autrui au sein d'un discours artistique en train de se créer instantanément. L'improvisateur devra donc tenir compte de son propre discours, mais aussi de celui d'autrui lorsqu'il composera sa proposition musicale. Stévance conclut alors que :

Il s'agit donc d'une situation où le discours artistique représente un « langage social » plutôt qu'un « dialecte individuel ». (Bakhtine, 1978, p. 153) [...] L'énoncé musical et chorégraphique correspond donc plus à un échange discursif dans lequel s'engagent les personnalités artistiques, plutôt qu'à une expression entre soi et soi-même. (Stévance, 2012a, p. 119)

Au moment de l'improvisation, l'artiste propose donc un discours s'inscrivant au sein d'une conversation dans laquelle sont présentes plusieurs couches discursives proposées par les autres membres du groupe. En ce sens, il s'agit bien d'une forme de « langage social » proche des situations verbales que nous vivons toutes et tous quotidiennement en tant qu'êtres insérés dans le monde. Joëlle Léandre explique d'ailleurs à ce sujet que « Notre partition c'est l'individu face à nous » (2008, p. 68). Ce besoin quasi anthropologique d'aller échanger avec l'autre pousse les improvisateurs à se rencontrer pour construire ensemble un discours commun. Ainsi,

plusieurs formes de rencontres peuvent être envisagées : **(1)** une rencontre fortuite et unique²⁷, **(2)** une rencontre répétée²⁸ (dans le cas d'un groupe de travail constitué qui se retrouve régulièrement) ou **(3)** une forme hybride mêlant rencontres fortuites et rencontres régulières²⁹ (par l'entremise d'une personne nouvelle dans le groupe par exemple). C'est le deuxième mode de rencontre qui semble le plus propice à l'utilisation du dialogisme discursif. Stévanca développe l'idée que l'improvisation libre pratiquée par un groupe « fermé » (qui se connaît et se réunit régulièrement) serait la plus efficiente : par la (*re*)*rencontre* de l'autre, l'improvisateur se nourrit encore plus intensément, et ceci pour au moins trois raisons d'après Stévanca :

- 1) Par comparaison à un état affectif : [...] Plus on connaît, plus on se risque, en effet, à aller plus loin dans la découverte.
- 2) Par la gestion des risques : [...] ce plaisir de renouveler leurs séances improvisées par les risques encourus.
- 3) Par la construction d'une identité : [...] le plaisir de *l'entre soi* permet à chacun de devenir soi sous la pression d'autrui. Il incite les actualistes à caractériser leurs propres capacités d'expression en mettant en place des structures collectives laissant chacun libre de construire et d'exprimer sa singularité. Il s'agit donc d'une praxis du nous qui, plus qu'elle ne l'efface, éclaire chaque individualité. (Stévanca, 2012a, p. 119-20)

Il semble donc que la pratique de la musique actuelle par un groupe constitué et connu soit encore plus porteuse grâce à l'aspect collaboratif de la création instantanée dans des situations répétées. Par ailleurs, la musicologue précise que le discours intérieur des musiciens en situation de jeu a aussi valeur de proposition discursive, car il s'agit d'une forme de discursivité personnelle qui possède une structure dialogique propre :

Bakhtine a montré que tout monologue intérieur possède une structure dialogique : «les discours les plus intimes sont eux aussi de part en part *dialogiques* : ils sont traversés par les évaluations d'un auditeur virtuel, d'un auditoire potentiel» (dans Todorov, 294). Ainsi, lorsque nous nous mettons à réfléchir sur un sujet quelconque, lorsque nous l'examinons attentivement, notre discours intérieur [...] prend immédiatement la forme d'un débat par questions et réponses, fait d'affirmations suivies d'objection. (Stévanca, 2012a, p. 121)

Il y a dès lors multiplicité de dialogismes discursifs entre soi et autrui et entre soi et soi-même comme le souligne Stévanca : « Par conséquent, si le dialogisme discursif est constitutif du discours, s'ajoute cependant, au moment de l'échange, la réalité du dialogue intime entre soi et soi-même » (Stévanca, *ibid.*). En ce sens, il y aurait trois niveaux dialogiques dont seul le

²⁷ Les improvisateurs ne se connaissent pas et vont, par définition, devoir aller à la rencontre de l'autre pour le découvrir et jouer avec lui.

²⁸ Les improvisateurs se connaissent déjà, mais vont devoir approfondir encore leurs découvertes pour pousser les échanges encore plus loin et développer de nouvelles formes de discours.

²⁹ Cette troisième forme nécessite alors une grande capacité d'adaptation entre les musiciens. Les participants devront être en mesure d'inclure l'individu inconnu pour qu'il trouve sa juste place parmi les relations déjà connues et formées.

dialogue entre soi et autrui serait exploitable dans l'improvisation collective (nous le nommons ici : *Zone d'échanges*).

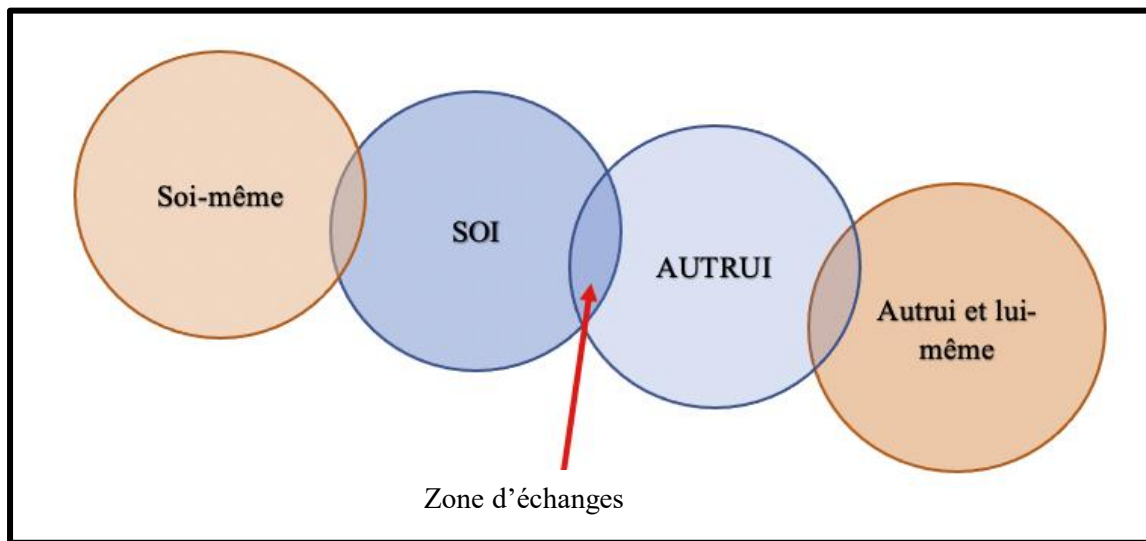


Figure n°1 — Zone d'échanges à partir de Stévançe (2012a)

Pour Sophie Stévançe, « l'acte créatif en musique actuelle et en contact-improvisation appelle à une écoute extérieure (de l'autre) et à une écoute intérieure (par le retour à soi) » (Stévançe, *ibid.*). Visuellement, les cercles bleus laissent apparaître les zones d'écoutes extérieures possibles (à savoir l'écoute de soi, mais aussi l'écoute d'autrui et réciproquement), alors que les cercles orange laissent apparaître l'écoute intérieure (l'écoute de soi-même et celle des autres). C'est donc dans la jonction bleue que la zone d'échange semble la plus pertinente. Pourtant, il s'agit en réalité d'un cheminement à évolution constante, puisque l'improvisateur, dans un premier temps, dialogue avec lui-même pour dialoguer ensuite avec autrui. Il doit également être capable de parcourir en sens inverse cet aller-retour entre lui et lui-même pour s'adapter au discours d'autrui (et *vice-versa*). Les allers-retours sont donc cycliques entre soi, soi-même et autrui, ce qui oblige le musicien à une capacité d'adaptation hors norme et sans cesse renouvelée. Selon cette logique cyclique, il y aurait en conséquence trois niveaux de dialogismes :

- Le niveau 1 entre soi et soi-même (le *dialogue intérieur*).
- Le niveau 2 entre soi et autrui (le *dialogue extérieur*).
- Le niveau 3 où, nourri du dialogue avec autrui, le musicien retrouve la nécessité de dialoguer de nouveau avec lui-même en vue de recréer une rencontre (retour vers le

dialogue intérieur nourri par le dialogue extérieur pour créer un dialogue extérieur plus complexe et évolué).

Précisons qu'au sein du dialogisme intérieur, il n'y a *a priori* aucun rapport de domination puisque, dans une logique collective, chacun est libre de s'exprimer comme il l'entend comme l'explique Sophie Stévance :

L'acte créatif en musique actuelle et en contact-improvisation appelle à une écoute extérieure (de l'autre) et à une écoute intérieure (par le retour de soi). Dans un esprit dialogique, actualiste et contacteur apportent chacun leur propre vision suivant leurs sensibilités et connaissances. La création est, de ce point de vue, polyphonique : aucun narrateur dominant n'impose sa parole, aucune opposition de forces ni expression émise d'une seule voix. (Stévance, 2012a, p. 121)

Il s'agit donc en ce sens d'une pratique artistique démocratique où la parole de chacun est libre de s'exprimer et de trouver sa juste place au sein du collectif. Toujours selon les travaux de Sophie Stévance, il y aurait une part de dialogisme intérieur entre soi et soi-même³⁰, une part de dialogisme extérieur entre soi et autrui³¹, et une part de dialogisme discursif qui met en évidence le « discours d'autrui dans l'énonciation individuelle » (Stévance, 2012a, p. 119). Cette énonciation individuelle serait donc nourrie par le dialogisme extérieur et le dialogisme intérieur pour former une strate discursive supplémentaire dans le discours.

1.1.4. La proposition d'analyse de Martin Desjardin : comprendre le geste sonore

Martin Desjardins fait état, quant à lui, d'une proposition d'analyse à partir du geste sonore que nous avons choisi d'intégrer dans cette section et non à celle réservée à la méthodologie car Desjardins s'intéresse à la pratique jazz improvisée soliste ce qui n'est pas la visée fondamentale de notre travail. Pourtant, certains des points abordés dans cette recherche sont d'une grande utilité pour notre propre réflexion.

Dans son article « Le geste sonore comme objet d'analyse pour observer les pratiques musicales distinctives d'improvisateurs jazz » (2017), Martin Desjardins s'intéresse à la pratique de l'improvisation jazz en soliste et évoque plusieurs éléments d'analyse qui doivent être présentés et discutés ici. Selon Martin Desjardins, l'expressivité musicale ne peut être limitée à des « structures formelles [...], qu'elles soient écrites, paraphrasées ou improvisées » (Desjardins,

³⁰ Que Sophie Stévance nomme aussi « processus conversationnel implicite » (2012a, p. 123).

³¹ Que Stévance nomme aussi « processus conversationnel explicite » (2012a, p. 123).

2017, p. 43). L'expression du musicien fait suite à une production sonore résultant de la mise en mouvement et de la mise en action du corps. En effet, « dans l'improvisation jazz, le corps et ses manifestations font partie intégrante de la pratique » (Desjardins, *ibid.*). Le constat de départ repose donc sur le fait que chaque instrumentiste, quelle que soit sa pratique, possède des caractéristiques sonores, physiques et stylistiques qui lui sont propres. Ces caractéristiques seront susceptibles de transparaître également dans le jeu collectif et pourront même être un facteur de distinction entre les musiciens. L'auteur introduit l'objectif de son travail comme :

[...] l'identification des gestes musicaux qui incluent tout le domaine du sonore, ainsi que l'observation des aspects de la performance qui distingue la stylistique de différents improvisateurs. (Desjardins, *ibid.*, p. 47)

Le geste musical au sens de Desjardins se rapporte directement à « l'expression de l'instrumentiste, tout en laissant de côté les préoccupations formelles » (Desjardins, *ibid.*, p. 47). Il s'agit finalement d'étudier la production du musicien sans jugement concernant la structure de la proposition artistique en cours de réalisation, mais en se focalisant sur la production sonore propre à l'instrumentiste, discernable par des caractéristiques spécifiques. Dans le prolongement de cette perspective, il semble nécessaire de prendre en compte cette production avec et/ou sans partition³². En effet, lorsque l'on évoque la pratique de l'improvisation, la forme idéale qu'évoque l'auteur ne peut pas être écrite puisqu'il s'agit d'une « création extemporanée³³ » (Desjardins, *ibid.*, p. 43). C'est ainsi que des éléments allographiques et autographiques se confondent au moment de la création. Plusieurs formes structurelles existent alors au moment de l'acte créatif en improvisation jazz :

- 1) Le musicien fait le choix de suivre un « modèle » avec un « point de départ » très précis (et identique pour tous les participants dans le cas d'une pratique de groupe). Il est ensuite nécessaire de répondre à un certain nombre de règles établies préalablement. Sans nécessairement faire référence à un support partitographique traditionnel. On peut par exemple s'appuyer sur une partition graphique sur laquelle figurent des éléments créatifs, des règles précises pour guider une improvisation, ou de manière plus conventionnelle pour la pratique de l'improvisation jazz, sur une grille d'accords.

³² À partir des travaux de Genette, l'auteur apporte à ce sujet les deux définitions suivantes: « [...] deux régimes d'immanence de la création musicale : l'allographie pour les éléments que l'on peut écrire, la création dans sa forme idéale, et l'autographie pour la réalisation actuelle, sonore de cette forme idéale. » (Desjardins, 2017, p. 43)

³³ « En effet, l'improvisation est une création extemporanée, c'est-à-dire qu'elle est par essence constituée d'éléments non préalablement écrits. » (Desjardins, 2017, p. 43)

2) L'instrumentiste (le musicien) choisit « l'actualisation de la pensée par le geste, l'acte de "musiquer" (Béthune, 2009) » et ainsi « transforme la pensée de départ et génère un résultat différent de cette idée » (Desjardins, *ibid.*, p. 44). L'expressivité corporelle et les pensées du musicien prennent part à la forme idéale avec l'idée de départ comme convention « obligatoire ». Cette forme de création met alors directement en relation le corps et les pensées comme le souligne Desjardins :

[...] l'esprit et le corps sont solidaires dans cette forme d'expression musicale et la forme idéale d'une improvisation est inextricablement enchevêtrée avec la performance. (Desjardins, 2017, p. 44)

Cette relation complémentaire entre corps et esprit est constitutive d'un rapport particulier à la création musicale qui, dans le cas de l'improvisation, devient « indissociable » de la performance. Desjardins étudie une improvisation en tenant compte des deux régimes d'immanence de la création musicale évoqués précédemment, en précisant qu'ils « se doivent d'être observés ensemble, puisqu'ils sont exprimés en même temps et que le sens qui en émane ne peut être constaté qu'à partir d'une analyse globale des caractéristiques de la performance » (Desjardins, 2017, p. 44). Cependant, ce couplage inévitable entre l'usage de règles et l'actualisation de la pensée ne peut être analysé avec une représentation autre que celle de l'enregistrement, puisqu'il est impossible de lire les pensées d'un individu. L'analyse de la performance au travers d'enregistrements semble donc inévitable. Au-delà du travail d'analyse qu'il est possible de réaliser à partir de l'enregistrement, il est aussi nécessaire de procéder à une observation de terrain de la performance afin de saisir tous les enjeux de la pratique de l'improvisation et de capter les gestes musicaux qui se mettent en place au moment de la création. Ainsi, pour mieux comprendre la prestation du musicien jazz, l'analyste doit absolument tenir compte des paramètres performanciers, c'est-à-dire observer « [le] geste du musicien en plein acte de création » (Stévance 2012a, p. 53). Il s'agit donc ici d'un travail qui s'apparente à une expertise de recherche-crédation telle que l'ont définie Sophie Stévance et Serge Lacasse dans leur ouvrage *Les enjeux de la recherche-crédation en musique* (2013) :

La recherche-crédation consiste en la mise en place d'espaces de dialogue et d'échange, sur la base de stratégies discursives appliquées, entre la recherche scientifique et la création artistique. Un projet de recherche-crédation correspond donc à une démarche de recherche établie à partir d'un processus de création ou à travers celui-ci, encourageant dans son sillon la diffusion double d'une production artistique et d'un discours de nature théorique. (Stévance & Lacasse, 2013, p. 122)

Ce sont les allers-retours entre connaissances scientifiques et connaissances pratiques qui permettent à Desjardins de mener une analyse pertinente en accédant à des connaissances spécifiques uniquement accessibles par l'observation de la pratique musicale. Le geste musical

sous-tend une part d'expressivité de la musique qu'il est possible d'observer, d'analyser et de définir avec précision.

Analyser une improvisation à partir du geste reviendrait donc à analyser la performance à partir des mêmes théories et pratiques de l'analyse du langage, tout en concevant le geste musical comme constitutif d'un événement sonore global. En ce sens, la proposition analytique de Desjardins s'appuie sur une conception élargie du musical comme « tout son, c'est-à-dire les potentialités du timbre, du bruit et de l'espace comme éléments musicaux à part entière » (Solomos, 2013 dans Desjardins, *ibid.*, p. 47) au sein duquel se rencontrent son et mouvement comme « des agrégats perçus comme un tout » (Desjardins, *ibid.*, p. 47). À partir des travaux de Genette (1994), Desjardins émet l'hypothèse que « les enregistrements³⁴ d'une improvisation ne soient qu'une représentation de la performance, non un état de celle-ci » (Desjardins, *ibid.*, p. 48).

Nous empruntons et adoptons la méthode d'analyse à partir des spectrogrammes pour la voix et la musique populaire. (Lacasse 2010 dans Desjardins, 2017, p. 48)

Cette méthode devant être validée par un autre terrain d'observation, l'auteur réalise donc une analyse de ses propres improvisations et une analyse comparative de deux créations d'un autre saxophoniste improvisateur : Chris Potter.

Corpus de Martin Desjardins	Corpus de Chris Potter
Deux improvisations faites à partir des schémas harmoniques de deux de ses compositions : - <i>Pour FB</i> - <i>Le printemps à l'automne.</i>	Tirées d'improvisations réalisées à partir de deux compositions de Chris Potter : - <i>Act III, scene I</i> - <i>What's New</i>

Tableau n° 4 — Présentation du corpus d'œuvre du protocole d'analyse de Desjardins

Par son travail d'analyse, Martin Desjardins parvient à extraire cinq types de gestes sonores distincts :

- 1) L'attaque est facilement identifiable sur le spectrogramme par la forme de V au début d'une note.
- 2) La note multiphonique est « caractérisé[e] par la production de plusieurs notes en même temps sur un instrument normalement monophonique » (Desjardins, *ibid.*, p. 49).

³⁴ Desjardins rappelle que Cugny (2004 et 2009) et Cottrell (2010) ont clairement montré que l'enregistrement est suffisamment fidèle pour être utilisé pour l'analyse du jazz.

- 3) Le vibrato est plus rapide sur les notes tenues chez Potter, lui conférant « une atmosphère générale plus “chantante” » (Desjardins, *ibid.*, p. 49-50).
- 4) Le jeu des nuances notamment par le caractère dynamique des improvisations de Chris Potter.
- 5) Enfin, les bruits de clefs sont plus significativement présents chez Martin Desjardins.

Pour conclure, cette étude a été menée dans une *perspective incarnée* en considérant le corps et ses manifestations dans la production musicale. En effet, Desjardins précise que :

Comme l’acte de musiquer est l’actualisation d’une pensée par le corps, et que cette actualisation transforme cette pensée en générant un résultat différent de l’intention d’origine, une analyse de la performance la plus exhaustive possible oblige à tenir compte de tout le sonore contenu dans une prestation improvisée. (Desjardins, *ibid.*, p. 53)

L’étude montre des différences significatives entre les propositions de Martin Desjardins et Chris Potter en se focalisant, d’une part, sur des sons périodiques (attaque, note multiphonique, vibrato ou jeux de nuances) et, d’autre part, sur des sons non périodiques (bruits de clés) et en utilisant une représentation graphique représentant la matière sonore : le spectrogramme. Il s’agit là d’un type d’analyse graphique pour les musiques improvisées jazz qu’il sera judicieux d’approfondir et d’adapter aux musiques improvisées collectives non-idiomatiques, analysées à partir de la matière sonore (c’est-à-dire tentant d’analyser le flux tel qu’il sonne, sans forcément mettre à jour sa structuration).

1.1.5. Synthèse et perspectives critiques : vers l’élaboration de la problématique

La revue *choisie* de littérature que nous venons de proposer s’appuie sur des études portant sur l’improvisation libre et jazz qui n’abordent pas directement la question de l’analyse de l’improvisation collective non-idiomatique, pour laquelle peu de choses ont été écrites du point de vue strictement analytique. Matthieu Saladin aborde la pratique de l’improvisation libre à travers ses dimensions historiques, sociologiques et politiques tandis que Sophie Stévance propose des pistes théoriques pour la compréhension de la *Musique actuelle* (proche de l’improvisation libre) sans toutefois analyser la production sonore. Il n’en demeure pas moins que son objet d’étude est le plus proche du nôtre. Bhagwati énonce, quant à lui, un concept fort intéressant qui permet de relier l’écrit et l’improvisé tandis que Martin Desjardins aborde l’analyse du sonore en se focalisant sur un aspect très spécifique de la pratique de l’improvisation.

La contribution de Matthieu Saladin ouvre des perspectives non négligeables aussi bien sur le plan historique (notamment concernant les groupes sur lesquels s'appuie l'argumentaire) que sur les plans esthétiques et politiques. Cependant, nous soulignerons le manque d'exemples musicaux, notamment dans l'analyse factuelle d'une improvisation, pour appuyer le développement de ce cadre théorique pertinent³⁵. L'étude des musiques improvisées, et encore davantage des musiques improvisées collectives libres, se limite souvent à des approches historiques ou sociologiques au détriment de protocoles d'analyses factuels, très certainement en raison d'un manque de paradigmes expérimentaux précis. La force du travail de Saladin réside, cependant, dans le fait de proposer un ouvrage interdisciplinaire qui ouvre des pistes analytiques. Nous avons ici matière à alimenter des discussions éclairées sur l'importance de l'expérimentation dans les pratiques collectives improvisées libres. Notons également que cet ouvrage s'intéresse dans son intégralité à l'improvisation libre (même si les points d'accroches sont souvent inspirés de la pratique de l'improvisation jazz que l'auteur pratique). Il semble cohérent également de penser l'improvisation comme une *comprovisation* puisque dans le cas d'un musicien formé à la pratique musicale, il va de soi que des connaissances et des réflexes interprétatifs ont été ancrés et transparaissent dans son jeu. Ce constat est d'autant plus évident lorsque l'on pratique l'improvisation telle que le jazz. L'instrumentiste peut alors se référer à une forme de partition (grille harmonique par exemple) et proposer une forme d'improvisation sur des temps dédiés, en s'inspirant de ses connaissances techniques et de ses écoutes passées. Un certain nombre d'improvisateurs jazz reconnaissent eux-mêmes parfois jouer « à la manière de », et nourrissent leur répertoire des propositions dudit improvisateur inspirant. En revanche, dans le cas d'une pratique non-idiomatique, l'improvisateur n'est pas en mesure de se reposer sur une partition ni sur un langage préétabli puisque c'est le propre de l'improvisation non-idiomatique que de se libérer au maximum des questions de références. Le musicien devra donc inventer un langage de manière instantanée. Peut-on alors réellement utiliser la notion de *comprovisation* ? Si l'on considère que, dans le cas d'une pratique d'ensemble, un individu propose une idée musicale, prise en compte par le groupe et qui évolue vers une nouvelle forme nourrie et agrémentée par les autres improvisateurs, on peut alors considérer que si l'idée de départ peut être considérée comme un geste instantané ; son agrémentation est, elle, issue d'une forme de *comprovisation*. Il ne faut donc pas limiter la *comprovisation* à la notion de contexte avec supports partitographiques écrits. Il existe en effet plusieurs types de partitions qui ne sont pas nécessairement notées de façon académique comme en témoigne l'usage des partitions

³⁵ Matthieu Saladin est Maître de conférences en Arts sonores, et non en Musicologie, à l'Université de Paris 8.

graphiques, des partitions conceptuelles (*Erratum Musical* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* de Duchamp) ou de formes de partitions mentales auxquelles seuls les instrumentistes en situation de jeu ont accès. Il semble donc cohérent de considérer que la partition mentale (ou « partition intérieure » d'après Siron) est, elle aussi, une forme de partition à partir de laquelle l'acte de *comprovisation* peut bel et bien avoir lieu. Il serait, à ce titre, raisonnable de définir précisément ce que l'on considère comme une partition intérieure puisqu'elle dépend en partie de l'organisation mentale de la personne qui la construit : elle résulte bien des connaissances préalables de l'individu qui la réalise. En ce sens, un musicien professionnel sera en mesure de faire ressurgir des partitions mentales inscrites en lui beaucoup plus élaborées qu'un musicien débutant, voire d'un musicien initiant³⁶. Il est pour nous fondamental d'effectuer cette distinction entre musicien professionnel, musicien débutant ou musicien initiant car ceux-ci n'ont pas le même rapport à la musique, au sonore et encore moins à ladite forme de partition³⁷. Dans cette perspective, les notions de « traditions inventées » ou de « traditions encapsulées » sont elles aussi sujettes à interrogation et doivent être impérativement contextualisées avec le type d'improvisation, mais aussi avec les profils des improvisateurs en situation de jeu, car un musicien professionnel ne possède pas les mêmes connaissances que celles d'un musicien initiant.

Le dialogisme discursif tel que l'énonce Sophie Stévance est au cœur de la pratique de l'improvisation collective et met en évidence les notions de dialogisme intérieur, de pratique artistique démocratique ou encore les différents niveaux de dialogismes qui entrent en résonance au cœur de l'acte d'improvisation, et auxquels l'auditeur n'a pas nécessairement accès. Il s'agit donc d'une pratique artistique spécifique proche de notre sujet de départ. Le dialogisme met en évidence le fait qu'« un langage inhérent à l'improvisation libre existe [donc] bel et bien » (Stévance, 2012a p. 123). Stévance propose d'ailleurs des éléments de réponses concernant les mécanismes de construction d'un discours artistique commun et le fonctionnement des interactions entre les musiciens sans toutefois les analyser musicologiquement. Nous retiendrons cependant le concept de dialogisme comme faisant partie intégrante du processus improvisé. Enfin, l'étude de Martin Desjardins propose de définir et d'analyser des événements sonores précis et propres aux improvisateurs jazz solistes. Cette

³⁶ Le terme de *musicien initiant* désigne un musicien qui fait l'expérience de la pratique musicale depuis peu. Un musicien qui tente d'acquérir les premiers gestes techniques de la pratique (soit un *musicien initiant* dans la pratique de l'improvisation).

³⁷ C'est aussi pour cette raison que les trois études de cas recouvrent des profils d'improvisateurs différents : de l'amateur au musicien professionnel.

approche nous interroge, même si plusieurs problèmes subsistent. Nous aurions, en effet, souhaité accéder aux enregistrements étudiés afin de nous rendre compte par nous-même des différences évoquées dans le texte. L'étude du geste sonore pour discriminer un improvisateur d'un autre semble possible dans le cas d'une analyse isolée sur un sujet soliste, mais semble complexe (voire impossible) à mener dans le cas d'une pratique de groupe. Desjardins montre d'ailleurs que l'utilisation du spectrogramme se révèle être pertinente pour représenter des éléments sonores précis tels que le vibrato ou les attaques. Les improvisateurs étant eux-mêmes compositeurs des œuvres interprétées, il aurait été intéressant de permettre aux lecteurs de pouvoir accéder aux écrits existants avant l'enregistrement, et ainsi de constater les positionnements allographiques ou autographiques au sein de la performance. Nous nous questionnons également sur la pertinence d'utiliser des enregistrements *masterisés* pour mener ce genre d'étude. Dans le cas d'une démarche auto-ethnographique telle que menée par Desjardins, il aurait peut-être été plus judicieux de réaliser des enregistrements propres à l'étude (sous forme d'une prise de son brute sur le terrain), et ainsi de ne pas risquer d'être confrontés à des biais expérimentaux comme le mixage qui modifie la production sonore d'origine. De même, l'auteur a fait le choix de ne retenir que quatre pièces pour former son corpus, mais, dans la mesure où il s'agit ici de la pratique du jazz improvisé avec support partitographique, peut-être aurait-il été approprié de proposer une étude complémentaire (pourquoi pas une cinquième pièce ?), commune aux deux improvisateurs afin de mettre en évidence les gestes sonores communs ou non des musiciens à partir d'une même proposition. Il apparaît, cependant, important de nous référer à ce texte car Desjardins apporte des éléments concrets concernant l'analyse de l'improvisation, notamment concernant l'analyse de ce qu'il nomme : les gestes sonores. Nous serons de toute évidence amenée à rediscuter ce point dans les sections à venir.

Nous avons ainsi étudié en détail les postures de chacun de ces auteurs car ils valorisent des éléments épistémologiques et musicologiques qui nous permettent de mettre en avant (1) le fait qu'il existe une dimension processuelle, historique, sociologique et politique de la pratique de l'improvisation non-idiomatique, qui permet aux individualités propres aux musiciens de s'exprimer, (2) que les apprentissages peuvent transparaître dans l'acte improvisé au travers d'une forme de *comprovisation*, (3) qu'il existe bien une forme de dialogisme spécifique à l'acte improvisé et enfin (4) qu'il semble même possible de pouvoir mettre en avant des intentionnalités spécifiques et des gestes sonores propres aux musiciens, dans la perspective d'une analyse comparative poussée. C'est à partir de ces constats que nous pouvons mieux

cerner les enjeux complexes de la pratique improvisée, enjeux qui nous permettront d'élaborer de façon plus précise notre problématique.

1.2. En-jeu(x) de l'improvisation

Suite à cette première section, il s'agira ici de mettre en évidence la complexité de la pratique improvisée, de façon à dégager quelques-unes des caractéristiques de la pratique et de l'attitude improvisées, caractéristiques que nous discuterons plus amplement dans la suite de notre étude.

1.2.1. L'improvisation et ses temporalités multiples

Avec l'évolution des pratiques musicales, mais aussi la remise en question du regard moderne dès la seconde moitié du XX^e siècle, la question de l'improvisation intéresse progressivement philosophes ou sociologues. L'un des plus célèbres ouvrages dans le champ francophone est certainement celui de Jean-François de Raymond (1980) qui pose les bases d'une réflexion philosophique, mais aussi anthropologique. De Raymond considère l'improvisation comme une pratique nomade qui permettrait de vivre le temps de façon discontinue et itinérante (*Ibid.*, p. 9-15). Pour de Raymond :

On peut définir de façon générale l'improvisation comme l'acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution ultérieure ; le délai entre les deux étant supprimé par l'immédiateté de cet acte. L'improvisation est une réponse, mais aussi une pratique inventive immédiate où on cherche à atteindre un objectif par la mise en œuvre des seuls moyens alors disponibles (De Raymond, *ibid.*, p. 15).

Comme l'écrit, dans un autre cadre, le sociologue Antoine Pétard, l'improvisation comporte des prises de risques perpétuelles :

- En premier lieu, elle n'est pas un objet désincarné, que l'on juge en soi, mais elle constitue plutôt un processus dans le sens où l'on attribue beaucoup d'importance aux modalités de sa réalisation. [...]
- Ensuite, l'improvisation suppose une prise de risque, au même titre du reste que l'interprétation d'une pièce de répertoire virtuose. Le musicien est censé jouer « sans filet », s'exposant à une erreur, à une panne d'inspiration. La musique improvisée est donc, par essence même, un processus au déroulement incertain. (Pétard, 2010, p. 18)

Nous n'évoquons ces auteurs qu'à titre introductif pour souligner d'emblée combien la question du temps de l'improvisation est constitutive de sa pratique, comme le révèle également le sens

étymologique³⁸. Le mot *improviser* est un verbe transitif utilisé dès 1642 pour exprimer le fait de « chanter ou composer sans préparation » (Oudin, 1642). L'expression est empruntée à l'italien *improvisare* (forme utilisée dès 1547 dans *La Gigantea* de Batt) et *improvviso* : « qui arrive de manière imprévue ». On retrouve aussi la racine latine de *imprōvīsus*, composé de *in* — et de *prōvīsus*, participe passé de *prōvidēre*, qui signifie « prévoir ». D'emblée, chanter ou composer sans préparation et de manière imprévue sont les notions convoquées pour tenter de déterminer le geste improvisé. D'ailleurs, Canonne souligne que pour le philosophe Philip Alperson (1984), l'improvisation est ambiguë, car elle peut être considérée de deux façons différentes : soit par « l'action d'improviser », soit par « ce qui est improvisé » (Canonne, 2012, p. 108).

Eu égard à ces premiers éléments, le musicologue Mathias Rousselot approfondit l'expertise linguistique en proposant deux significations du mot « improviser », tout en distinguant deux types d'actions : l'*actio* comme « l'action en cours » de l'*actum* comme « action réalisée, produit de l'action » (Rousselot, 2012, p. 34). Rousselot définit également l'improvisation à partir de trois racines latines : « *improvisio* : improvisation en cours de réalisation³⁹, *improvisum* : improvisation réalisée, produit de l'*improvisio* et *in — pro-videre* : littéralement « ne pas voir en avant », part d'improvisation constitutive de l'*actio* » (Rousselot, *ibid.*).

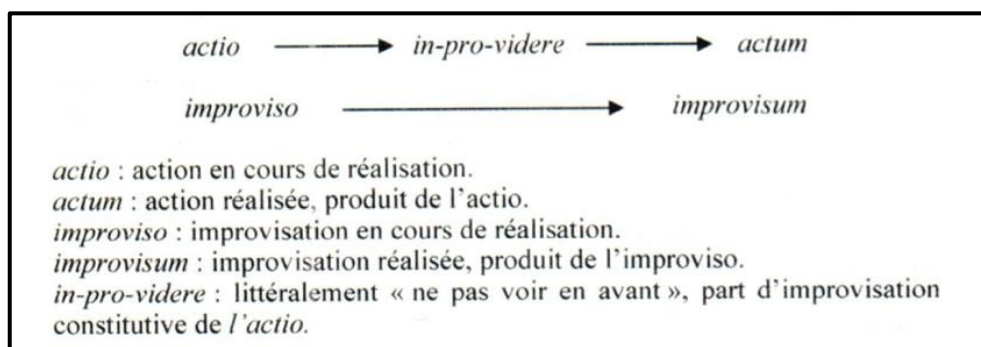


Illustration n°3 — Trois racines latines de l'improvisation (Rousselot, 2012, p. 34)

³⁸ D'après les données du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, disponible [en ligne](#). [Consulté le 26 mars 2021].

³⁹ Matthias Rousselot distingue « la « forme » » improvisée *improvisum* de la « formation de la forme improvisée » (Souris cité par Rousselot, 2012, p. 290). « En musique, selon nous, l'*improvisio* ou l'action d'improviser consiste à mettre en œuvre sur-le-champ un savoir emmagasiné et d'en combiner les subtilités. Il est l'utilisation immédiate d'un réservoir de connaissances musicales et la compilation instantanée des données de ce savoir. » (Rousselot, *ibid.*, p. 34)

Clément Canonne étend, quant à lui, cette idée en considérant « l'action d'improviser » comme « le *modus operandi*, le processus » et « ce qui est improvisé » comme « l'*opus operatum*, le produit » (2014, p. 2). En synthétisant ces premiers éléments, nous pouvons considérer que si, indéniablement, le geste improvisé demeure un geste de l'instant ou celui d'un présent élargi, plusieurs dimensions de ce présent s'incarnent dans le geste improvisé, comme autant de valeurs temporelles de ce même présent qui se succèdent dans un ordre précis :

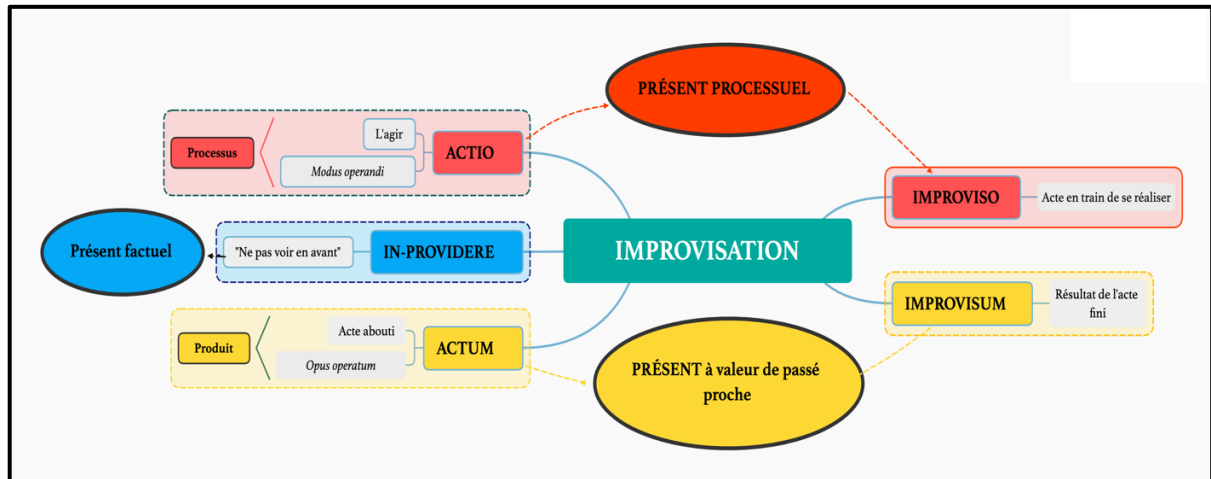


Figure n°2 — Carte mentale des différentes étymologies du terme d'improvisation d'après Alperson (1984), Rousselot (2012) et Canonne (2014)

Il nous paraît ainsi essentiel de noter que l'improvisation fait appel à plusieurs qualités de présent, qui se superposent et s'entrecroisent. Nous en dégageons au moins trois : **le présent processuel** (pour l'*actio* et l'*improvisio*), **le présent factuel** pour la notion d'*in-providere* et **le présent à valeur de passé proche** (pour l'*actum* et l'*improvisum*). Clément Canonne écrit d'ailleurs à ce sujet que :

L'improvisation a donc ceci de particulier qu'elle télescope différents temps : le temps de la création, le temps de la réalisation sur l'instrument, et même le temps de la réception, pour peu que cette improvisation soit saisie « live ». Écouter une improvisation, c'est bien sûr écouter un certain ensemble d'événements sonores, mais c'est aussi appréhender, dans le même temps, le processus de création à l'origine de cet ensemble. (Canonne, 2012, p. 109)

La littérature pédagogique et les nombreuses publications d'entretiens avec des improvisateurs fournissent, elles aussi, d'importantes pistes à explorer à ce sujet et autant de définitions possibles du mot « improviser », voire du « concept d'improvisation » qu'il nous semble important de rappeler. Généralement, les notions d'imprévu et d'immédiateté sont évoquées en premier lieu, comme en témoignent les paroles de Bernard Lubat, jazzman français, dans un entretien avec le pianiste et compositeur Denis Levaillant :

L'improvisation se situe dans un lieu où on ne se fait pas la morale, en tout cas pas avant qu'elle n'apparaisse. On ne sort pas de chez soi préparé, avec le costard et la cravate, mais affolé et en courant ; on oublie ses papiers et Dieu sait si c'est dur d'avancer sans papier, mais il *faudrait* avancer ; ce il *faudrait* au sens de l'urgence et non au sens moral. (Lubat dans Levailant, [1981] 1996, p. 30)

La pratique de l'improvisation se situe donc à la frontière entre une « prise de risque perpétuelle » (Pétard, 2010), un rapport continu avec l'immédiateté (Levailant, [1981] 1996), tout en s'inscrivant au sein de temporalités multiples avec lesquelles les improvisateurs jouent continuellement, au sens propre comme au sens figuré : entre processus de création, présent factuel et production finale. La pratique de l'improvisation collective est donc une expérience complexe, mettant en relation des individualités au travers d'un jeu collectif commun, explorant néanmoins l'imprévu. C'est précisément cette mise en relation entre imprévu et langage que nous allons à présent aborder.

1.2.2. L'improvisation : entre imprévu et langage

La pratique de l'improvisation dite *libre* ne répond à aucune règle. Mieux, elle souhaite s'émanciper de toutes les règles de la musique écrite pour s'exprimer librement. Pour Matthieu Saladin, pratiquer « [l'] improvisation libre, totale ou les musiques improvisées, c'est avant tout lié à une nécessité de créer une musique personnelle, dégagée de toute tutelle stylistique majeure » (Saladin, 2002, p. 4). Le principe de la pratique de l'improvisation dite *libre, totale* ou *non-idiomatique*, est de permettre à chacun des musiciens de s'exprimer comme il l'entend, sans contrainte, avec le souci de pouvoir représenter ainsi la diversité de leurs inspirations ou gestes musicaux. À ce propos, et selon l'expression de Derek Bailey, pratiquer la musique improvisée non-idiomatique, c'est pratiquer une musique « qui n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier » (Bailey, [1980] 1999, p. 98) et dont « l'identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent » (Bailey, *ibid.*). Matthieu Saladin précise toutefois que :

Bailey forge initialement l'expression « improvisation non-idiomatique » comme synonyme de l'improvisation libre. À travers cette appellation, son but est de caractériser, de manière plus précise que ne le permet l'adjectif « libre », cette pratique musicale par rapport aux autres formes d'improvisation qui existent. (Saladin, 2014, p. 161)

Avant même de tenter de définir précisément l'improvisation non-idiomatique⁴⁰ et ses enjeux en termes de pratique musicale, il apparaît nécessaire de définir comment nous envisageons la notion d'idiome (de langue ou de codes) au sein de la pratique de l'improvisation collective. En effet, les travaux musicologiques abordant la question de l'improvisation mettent en évidence le paradoxe même de l'improvisation, située entre langage et imprévu. Nous pouvons retrouver ce paradoxe dans les propos de Derek Bailey. En effet, dans son ouvrage *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique* ([1980] 1999), Bailey souligne que : « L'improvisation non-idiomatique, présente généralement dans l'improvisation dite 'libre', a d'autres préoccupations. Bien qu'elle puisse, elle aussi, être très stylisée, elle n'est généralement pas liée à un langage particulier. » (Bailey, *ibid.*, p. 14) Pourtant, il reconnaît également la pertinence de la notion de langage dans le geste improvisé en relevant que : « La sensation du langage passe par la reconnaissance des caractères les plus saillants qui font sa singularité, son unité. Le langage, que nous rattachons au style, est donc une manière de concevoir un flux musical. » (Bailey, *ibid.*, p. 77). Pour le saxophoniste et compositeur Steve Lacy, il s'agit finalement de la mise en place d'une vaste « fraternité du langage », qu'il décrit à Derek Bailey ainsi :

Chaque instrumentiste nouveau affecte le langage commun. Lorsqu'on entend un nouveau musicien – et l'on se doit d'écouter tous les nouveaux musiciens qui ont quelque chose de neuf à dire – il faut retourner au charbon et tout repenser. (Lacy dans Bailey, *ibid.*, p. 116)

L'improvisation non-idiomatique n'est donc *a priori* pas totalement affranchie de codes. Le musicologue Clément Canonne qui s'intéresse à l'improvisation collective libre a cherché dès ses premiers travaux doctoraux à analyser le processus improvisé. Il soutient que l'improvisation collective libre est d'abord définie comme « cette capacité à réagir rapidement, de manière originale et inventive, à quelque chose d'imprévu » (Canonne, 2012, p. 107), mais également qu'elle est mise en action à partir « [d'] un ensemble de phénomènes musicaux qui ont en commun d'être produits » (Canonne, 2010, p. 9) selon quatre critères :

- 1) par au moins deux personnes (la dimension *collective* du phénomène)
- 2) par au moins deux personnes qui improvisent, c'est-à-dire qui laissent une partie des décisions compositionnelles en suspens jusqu'au moment de la performance (la dimension *improvisée* du phénomène)
- 3) par au moins deux personnes qui improvisent, au moins en partie, simultanément (la dimension *interactive* du phénomène)
- 4) par au moins deux personnes qui improvisent simultanément et librement, c'est-à-dire qui tendent à laisser la totalité de ces décisions compositionnelles en suspens jusqu'au moment de la performance (ce qu'on veut dire quand on qualifie cette improvisation de *libre*). (Canonne, *ibid.*)

⁴⁰ Eu égard à ces premiers constats, nous retiendrons le terme d'improvisation non-idiomatique pour la suite de notre réflexion et analyse.

Pour Canonne, il est nécessaire de lier l'improvisation à une décision compositionnelle qui se décrète au moment même de la performance (ce qu'il nomme une « composition spontanée⁴¹ » en référence aux travaux de Joëlle Léandre). L'improvisation ne doit pas ainsi être considérée comme affranchie de tous les *patterns* de la musique écrite. Elle recontextualise, renouvelle, réactive autrement ces apprentissages au travers d'une « dimension créative de l'agir » (Canonne, 2012, p. 107). En tant que processus créatif, trois aspects conceptuels peuvent alors être observés lors de l'acte créatif improvisé. Canonne propose ainsi :

1) la nature *dynamique* et temporellement ancrée des processus créatifs — et c'est la spécificité de l'improvisation que de donner à voir ce temps de la création ; 2) la dimension *incarnée* de ces processus — et l'improvisation présente dans le même temps, l'invention d'une idée musicale et sa réalisation instrumentale ; 3) les aspects *collaboratifs*, implicites ou explicites, que sous-tendent souvent ces processus — quand l'improvisation s'inscrit dans une pratique collective. (Canonne, 2012, p. 107)

Le processus créatif de l'acte improvisé est donc multifactoriel. Il dépend de plusieurs éléments essentiels qui le constituent et le nourrissent au moment même de la création. Parmi eux, nous venons d'énoncer la notion d'imprévu corrélée au contexte, mais aussi celle de langage (comme système de règles ou de codes implicites). La dimension improvisée de la production musicale en temps réel suggère pourtant la capacité de jouer avec une situation inconnue comme le souligne Jacques Siron :

Dans la musique improvisée, il existe un certain nombre d'éléments qui ne sont pas fixés à l'avance, mais qui sont inventés sur le moment, dans l'instant présent, dans le feu de l'action. Improviser, c'est jouer avec l'*imprévu* : on conçoit sur-le-champ une pièce musicale, on fond le temps de la conception avec celui de l'exécution. (Siron, [1992] 2015, p. 8)

L'improvisateur devra donc inventer avec et dans le contexte du moment, et dans le présent factuel et continu du processus de création, en « fondant » processus de création, processus de réalisation et produit final dans une logique de continuum espace-temps. En ce sens et en abordant des éléments tels que l'instinct, l'habitude, la volonté de l'intention, le corps et le jeu, Matthias Rousselot (2012, p. 58) souligne le fait que la pratique de l'improvisation est avant tout un « art de vivre », comme processus lié au corps et corrélé à la personnalité de l'improvisateur.

Improviser se vit dans la chair, en profondeur, habite le corps et l'esprit, transparait dans les habitudes et les rites, transpire par les pores de l'intimité, par les brèches du psychisme, se ressent dans le moindre souffle, dont l'air résonne encore des dernières mélodies et du dernier discours prononcé hier ou aujourd'hui dans le feu de l'action. (Rousselot, 2012, p. 59)

⁴¹ « Dans l'improvisation, le premier son, la première attaque, est fondamentale. Elle détermine la pièce, comme une composition spontanée. Le premier son, le premier geste porte ainsi en germes la résultante même du caractère de la pièce. Sa totalité est déjà dans ces premiers matériaux. » (Léandre, 2008, p. 70)

Dans ses écrits sur l'improvisation et notamment dans sa méthode d'improvisation, Jacques Siron ([1992] 2015) conçoit, quant à lui, la notion de « partition intérieure » :

[...] l'étage qui domine vraiment le jeu, c'est l'**oreille**, ou plus exactement la faculté de se représenter mentalement des sons. On ne peut vraiment jouer ce que l'on entend de son imagination. Ce **paysage mental** dont se sert un improvisateur pour improviser, c'est sa **partition intérieure**⁴². (Siron, *ibid.*, p. 17)

Cependant, la « partition intérieure » et ses usages semblent finalement assez discutables. Certes, le musicien doit nécessairement faire appel à son oreille pour imaginer le discours qu'il va produire, mais il doit aussi *aller à la rencontre et faire la rencontre* d'autrui. L'improvisation collective implique plusieurs musiciens qui participent à une création commune en apportant « des préférences esthétiques individuelles à l'invention d'un espace musical partagé » (Canonne, 2012, p. 123). Il y aurait donc selon Clément Canonne deux catégories principales de préférences individuelles introduites dans l'acte improvisé :

[...] les préférences esthétiques, qui renvoient aux conceptions globales que peuvent avoir les improvisateurs quant au type de musique qu'ils ont plutôt envie de faire lorsqu'ils sont en situation d'improvisation libre (musique concrète instrumentale, atonale, minimaliste, modale, influencée par tel ou tel genre : *noise*, électroacoustique, jazz...) ; et les préférences locales, qui concernent l'improvisation telle qu'elle est en train de se dérouler, et informent directement les représentations mentales qu'entretiennent les musiciens sur l'improvisation en cours. (Canonne, 2012, p. 123)

Si la pratique de l'improvisation est processuelle, elle n'est pas pour autant dénuée de lien avec une certaine forme d'écriture et de composition, comme l'avait d'ailleurs souligné Karl Dalhaus dans son texte « Qu'est-ce que l'improvisation ? » (1979). C'est cette interaction dans l'instant, entre processus et action, que nous allons maintenant aborder.

⁴² L'auteur précise en note de page (*Ibid.*) que « paysage mental » et « partition intérieure » sont des termes qui ont été développés par Jean-Louis Chautemps et François Jeanneau.

1.2.3. L'improvisation : un processus en actions

Improviser, c'est aussi prendre en compte le contexte, ou encore savoir saisir le « moment » dans lequel l'action se déroule. Ce processus en actions implique donc le croisement de plusieurs temporalités qui se superposent dans l'action improvisée qui est de nature fondamentalement processuelle tout en étant façonnée par différentes phases d'élaboration.

Avant de pouvoir commencer la phase d'improvisation musicale proprement dite, il y a une phase de « découverte » du lieu de l'expérience, elle-même associée à d'autres contingences. Dans le cas d'une improvisation collective, il est aussi (et surtout) nécessaire d'aller à la rencontre des individus qui composent le groupe au sein duquel l'improvisation va être expérimentée. Avant même d'improviser, une phase d'installation est indispensable pour que les musiciens puissent trouver leur place dans l'espace dédié au jeu, en se positionnant à l'intérieur de celui-ci, la plupart du temps en cercle, de manière à voir et à être vus de tous. Ainsi, plus qu'une pratique, la musique improvisée, et plus spécifiquement la musique improvisée non-idiomatique, doit être envisagée comme une construction collective ou une co-création au sein de laquelle chacun apporte ses croyances, ses goûts, sa culture, son langage, sa musique. Chaque musicien entre ainsi en relation avec les autres individualités et propositions artistiques des membres qui composent le groupe. À ce titre, pour Jean-Yves Bosseur :

Au moment de tout jeu collectif, instruments et participants deviennent d'une certaine manière, partitions les uns pour les autres, des partitions qui se créent en se résorbent dans l'instant, partitions de stimulations visuelles, orales, qui débordent, bien sûr, les critères des notations traditionnels et de l'écriture, partitions qui fuiraient le principe de toute fixation. (Bosseur, 2016, p. 91)

S'en suit alors une phase de découverte du lieu dans lequel va se dérouler la création. Toutefois, le lieu n'est plus ici seulement « l'endroit », c'est aussi « la situation » avec laquelle les musiciens vont pouvoir jouer et interagir, comme en témoigne le musicien Alain Savouret lorsqu'il évoque l'importance de la « séquence du “ici et maintenant”, le préalable » (Savouret, 2010, p. 12) :

« Ici » n'est pas que le lieu, c'est, nous dirons, un **espace topique** matérialisé qui confond et intègre hommes, murs et mobilier dans ce mode d'occupation du lieu avant que le son ne se mêle de l'affaire temporelle... et cet espace topique quel qu'il soit — de la salle Gounod à un cloître du XIII^e siècle en passant par un hangar à bateau — n'est pas un lieu de répétition (re-production) comme il en existe pour les musiques qui peuvent, plus ou moins, être rejouées (re-présentées) à un autre moment (...). (Savouret, *ibid.*)

Cette première phase se poursuit généralement par une « séquence du “comment ça sonne ici” » (Savouret, *ibid.*, p. 13). D'une part, parce que les musiciens doivent « chauffer » leurs

instruments, délier les doigts, faire face à eux-mêmes physiquement sur le moment et, d'autre part, parce qu'ils doivent aussi tester l'acoustique du lieu et la manière dont ils vont pouvoir tirer parti de l'architecture de celui-ci, comme le précise une nouvelle fois Savouret :

L'espace, le faire "sonner" déjà, comme on le fait quand on essaie un nouvel instrument ; "entendre ce que les murs ont à nous dire", car ils seront de redoutables ou bien d'intéressants partenaires. [...] La musique n'est pas seulement un mode d'occupation du temps, elle est aussi un mode d'occupation de l'espace, et on fera le constat dans cet exercice pratique que l'espace topique se révèle surtout s'il y a diversité de silences... (Savouret, *ibid.*, p. 12)

La phase de « découverte » est primordiale pour la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique et s'articule en plusieurs temps : **(1)** la découverte du contexte, **(2)** celle du lieu et **(3)** celle des espaces, mais aussi **(4)** celle du groupe au sein duquel la création collective va éclore. L'improvisation collective non-idiomatique fait donc à la fois appel à la production d'un acte créatif (le processus que le groupe met en place pour produire) et d'un processus créatif (ce qui est en train de se créer). Acte et processus s'imbriquent au moment de la création et sont comme indivisibles. Pour Canonne : « le temps d'existence de cette musique se confond avec le temps de son processus de création » (Canonne, 2012, p. 109). C'est ainsi que plusieurs temporalités entrent en interaction (comme nous en avons fait état précédemment, cf. *Figure n°1*) :

- Le présent processuel c'est-à-dire le processus créatif (le fait d'interagir avec des musiciens et/ou un lieu).
- Le présent factuel c'est-à-dire le processus de réalisation (ce qui se joue à l'instant et l'élaboration du discours généré instantanément).
- Le présent à valeur de passé proche comme le processus de réception (le produit fini, la production finale).

Il faut toutefois les différencier et les reconnaître. Les aborder à la fois de manière indépendante et concomitante. Clément Canonne distingue alors **(1)** une face « processuelle » (2012, p. 109) que nous associons au processus créatif, **(2)** le processus de réalisation, et **(3)** une face « objectuelle » (*Ibid.*), soit le produit final. Pour synthétiser la pensée de Canonne, appuyons-nous, de façon schématique, sur les trois temporalités qui se co-construisent mutuellement au moment de l'acte improvisé :

Faces	Processus	Temporalités
Face processuelle	Processus de création	Présent processuel
Face factuelle	Processus de réalisation	Présent factuel
Face objectuelle	Produit final	Présent à valeur de passé proche

Tableau n°5 — Les faces, processus et temporalités de l'improvisation collective non-idiomatique

La face processuelle permet la rencontre entre les musiciens et la réflexion autour du processus de création qui va advenir prochainement, et qu'il va falloir mettre en place pour improviser. La face factuelle se nourrit donc directement de la face processuelle, car elle incarne en elle-même le résultat du processus de création et les réflexions qui en découlent dans une logique de continuité temporelle. Il s'agit là de la création du *Moment improvisé* inscrit dans le processus de création (Savouret, 2010, p. 84). C'est par la continuité processuelle de la création et de sa réalisation qu'apparaît le produit final : l'improvisation aboutie, soit l'objet final co-construit. En ce sens, pour Matthieu Saladin, « il ne s'agit pas d'isoler le processus de création, il coexiste à l'œuvre dans sa perception » (Saladin, 2002, p. 10). La face processuelle est donc indissociable du processus de réalisation de l'improvisation et se conçoit finalement comme une préparation nécessaire à l'élaboration de la création. Elle permet aux musiciens d'imaginer ce qui pourrait advenir. Comme le souligne Levaillant, il s'agit d'une forme de « sensibilité orale, c'est à dire la disponibilité de chacun face à toute situation pouvant advenir. » (Levaillant, 1996, p. 16) Dans *Introduction à un solfège de l'audible. L'improvisation libre comme outil pratique*, le pédagogue et improvisateur Alain Savouret expose l'enchaînement de trois phases d'improvisation libre (Savouret, 2010, p. 84-86) : Provention – Devention – Cèdement.

Grande Forme ou non, on peut décomposer un Moment de musique à venir, librement improvisé, en trois phases distinctes correspondant à trois natures de comportement individuel dans le bâtissage collectif. (Savouret, *ibid.*, p. 84)

Ces trois phases (Savouret, 2010, p. 85-88) peuvent être résumées comme **(1)** une phase « muette » en deux temps, **(2)** une phase du « devenir » et **(3)** une phase qui doit « céder à ce qu'est en train d'être » :

Provention : il s'agit d'une phase "muette" de l'improvisation dans laquelle le musicien doit d'abord prendre conscience que le flux temporel (depuis quelque big-bang lointain...) est toujours en mouvement : ce silence préliminaire est l'occasion d'"entendre" le temps qui (se) passe. Ensuite, deuxième prise de conscience, celle de sa présence ("je-ici-maintenant") en tant qu'être de mémoire chargé plus ou moins consciemment d'envies et d'énergies diverses liées à sa propre histoire, proche ou lointaine ; son passé va se confronter au présent. (Savouret, *ibid.*, p. 85-86)

Devention : il s'agit de la phase du "devenir" sonore concret de ce Moment. Les musiciens viennent participer au flux temporel, comme pour s'en jouer, le distendre sans l'interrompre, et de la même façon, viennent comme pour colorier ou distordre l'espace topique impliqué, mais toujours dans la relation aux autres, dans une sorte de communauté d'intentions des plus homogènes aux plus hétéroclites, voire incongrues. Être ensemble n'est pas s'aligner. [...] (Savouret, *ibid.*, p. 86)

Cèdement : il s'agit de la phase délicate où l'improvisateur doit "céder à ce qui est en train d'être" parce que son action n'est pas nécessaire à cet instant ; cela peut se passer plusieurs fois dans le cours de l'improvisation, avant le cèdement collectif final. (Savouret, *ibid.*, p. 87)

Cette organisation en trois phases fait directement écho aux trois faces du processus improvisé abordé par Canonne (et que nous avons schématisé plus haut, cf. *Tableau n° 1*) comme action en « train de se faire » tout en considérant que « l'improvisation libre est un bâtissage »

(Savouret, 2010 p. 84), élaboré de nature dynamique, comportant une forte dimension incarnée et un aspect collaboratif (Canonne, 2012, p. 108) :

Faces Canonne	Processus	Phases Savouret	Temporalités
Face processuelle	Processus de création	Provention	Présent processuel
Face factuelle	Processus de réalisation	Devention	Présent factuel
Face objectuelle	Produit final	Cédement	Présent à valeur de passé proche

Tableau n °6 — Les faces, processus, phases et temporalités de l'improvisation collective non-idiomatique

C'est donc l'alliage entre les préférences esthétiques des musiciens et les préférences locales qui permettent de créer l'improvisation en temps réel. Entre langage et imprévu, entre action et processus, l'improvisation demeure une pratique hybride, un lieu « intermédiaire » qu'il s'agira, dans le cadre de notre recherche, d'analyser.

Chapitre 2 : Comment analyser l'improvisation collective non-idiomatique aujourd'hui ?

Le premier chapitre a permis de mettre en évidence, de façon générale, certains des paradoxes de l'improvisation collective non-idiomatique. En nous appuyant sur des travaux musicologiques marquants, nous avons retenu l'existence d'une part de dialogisme qui constitue l'improvisation collective non-idiomatique (Stévance, 2012a) de même que son possible caractère *comprovisé* par le réemploi d'apprentissages passés (Bhagwati, 2013a). Matthieu Saladin (2014) a également mis en exergue les dimensions processuelles, expérimentales et politiques de la pratique de l'improvisation collective. Enfin, Desjardins (2017) a démontré qu'il était possible d'exposer des intentionnalités et des gestes sonores propres aux improvisateurs, dans la perspective d'une démarche analytique plus approfondie.

Il s'agira dans ce second chapitre de nous interroger sur la manière d'analyser les propositions musicales des improvisateurs en situation de jeu. Ce second chapitre constitue donc à la fois la reformulation de notre problématique mais aussi la mise en place des hypothèses de recherche qui guideront désormais notre travail. Nous avons en effet constaté que le « lieu » où pourrait se situer l'improvisation collective non-idiomatique est un lieu intermédiaire, établi entre plusieurs temporalités et provoquant une tension entre langage et imprévu. Ce lieu est particulièrement difficile à analyser, notamment en situation réelle de pratique. Constatant le peu de sources existant réellement sur l'analyse des pratiques improvisées collectives non-idiomatiques, nous avons décidé d'orienter presque exclusivement la problématique de cette recherche vers des enjeux analytiques. L'improvisation collective non-idiomatique est indéniablement une pratique de l'écoute et de l'instant. Nous ferons ainsi l'hypothèse que c'est à partir de ces caractéristiques que nous pourrons construire une méthode d'analyse opérante,

que nous qualifions volontiers d'hybride. En effet, elle se propose de puiser, dans différentes autres méthodes, plusieurs outils d'analyse.

S'il existe un certain nombre de traités, de méthodes de pratique, de recueils photographiques, de CD, de documentaires, de manuels pédagogiques sur l'improvisation collective (Keller, [1839] 2018 ; Knapp, 2019 ; Savouret, 2010 ; Reed, 2013 ; Duha, 2000), il n'y a pas (à notre connaissance) de paradigmes expérimentaux précis destinés à l'analyse formelle et structurelle des musiques improvisées collectives non-idiomatiques. Chaque improvisation est différente par le fait qu'elle s'inscrit dans un espace-temps unique et non reproductible. Il n'y a pas une mais **des** situations d'improvisations collectives qu'il est important de comprendre et d'analyser dans ce qu'elles ont de commun, mais aussi de singulier. En ce sens et en évoquant la pratique collective du jazz, Jeanneau explique que :

Si l'on peut considérer qu'il y a autant d'improvisations que d'improvisateurs, autant de jazz (quel est le pluriel de jazz, « jazzs » ?) que de jazzmen — et c'est sans doute ce qui a le plus contribué à l'évolution si rapide et si riche de cette musique, à tel point qu'elle semble avoir couru plus vite que son ombre, à en perdre son identité — il y aurait donc autant de partitions intérieures que d'individus musiciens, telles des empreintes digitales, mais celles-ci actives, interactives, dynamiques. (Jeanneau dans Siron, [1992] 2015, p. 14)

C'est donc à cette quête d'outils analytiques que va être dédié ce second chapitre. Dans un premier temps, nous précisons notre problématique en nous intéressant au lieu intermédiaire dans lequel se situe ce que nous pourrions appeler « l'objet-improvisation ». Puis, nous réaliserons un nouvel état de l'art principalement réservé aux méthodes d'analyse existantes. Située dans un espace de l'« entre », l'improvisation collective non-idiomatique est une pratique de l'instant, de l'écoute et du sonore qui nécessite la *quasi* invention d'outils analytiques adaptés. Notre démarche analytique ne se conçoit pas comme une méthode d'analyse nouvelle. Nous l'avons davantage pensée comme une synthèse de plusieurs autres tentatives et propositions pour cerner au mieux les musiques improvisées collectives non-idiomatiques. Pour cela, nous présenterons, dans un second temps, plusieurs approches analytiques récentes à la suite desquelles, dans le Chapitre 3, nous décrirons notre proposition d'analyse qui tente de présenter un protocole fondé sur l'écoute de la matière sonore.

2.1. Une pratique de l'écoute et de l'instant

Même si l'improvisation collective non-idiomatique ne repose sur aucune règle *a priori*, elle s'inscrit tout même dans une logique processuelle spécifique. Ce point est essentiel dans notre recherche car notre objectif est de construire et d'élaborer une méthode d'analyse pour tenter de mieux comprendre ce qui se joue dans cette pratique en situation réelle de jeu improvisé. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, la pratique improvisée collective induit un rapport au monde et *aux autres* bien particulier où il s'agit d'être *soi*, d'être *à soi* et d'être *aux autres*, voire plus largement d'être *au monde avec les autres*. Les individus qui composent le groupe entrent donc dans le jeu avec leurs bagages, leurs connaissances, leurs apprentissages et leurs croyances, qu'ils apprennent à comprendre et à déconstruire ensemble. Comme l'écrit Joëlle Léandre : « il faut apprendre, puis apprendre à désapprendre » (Léandre, 2008, p. 72).

Pour Savouret :

Alors donc, comment apprendre à mieux entendre le monde ? Le mieux, c'est peut-être de ne pas commencer par trop en parler, mais de créer des situations où, dans ou par la pratique, le musicien va être obligé de le faire, même si le monde va se résumer, à cet instant de « vérité pratiquée », à la salle de classe, les autres étudiants et souvent un de leurs copains, un temps limité à une journée de la semaine... (Savouret, 2010, p. 245)

Cette citation fait écho aux arguments que nous avançons précédemment : l'improvisateur est constamment à la recherche de situations d'improvisation qui renouvellent cette forme de « vérité pratiquée » évoquée par Savouret dans un cadre pédagogique. Ainsi, improviser c'est *se mettre en état d'écoute* avant même d'écouter. Pour Jacques Siron :

Écouter, c'est se diriger vers la musique, s'accorder à elle, se rendre disponible pour elle. C'est se sensibiliser, mettre ses sens en éveil, se mettre en résonance, faire confiance au monde des sons. (Siron, [1992] 2015, p. 30)

Écouter, c'est aussi s'inscrire dans le temps et construire collectivement un instant musical :

Écouter, c'est également être dans le temps, c'est se relier au temps. La musique est un art du temps. Toute idée musicale ne prend un sens que lorsqu'elle est confrontée à l'écoulement du temps. (Siron, *ibid.*)
(...)

L'immersion passive (= imprégnation) est une première étape dans l'assimilation d'une musique : on écoute sans trier, on est pénétré par les sons et par l'environnement sonore, on les absorbe comme une éponge, on s'imprègne les oreilles et la sensibilité. (Siron, [1992] 2015, p. 30)

Makis Solomos défend, quant à lui, une « écoute musicale comme construction du commun » (Solomos, 2019). Pour ce dernier :

Que ce soit avec les pratiques « acousmatiques » de la musique concrète, l'expérience par John Cage de la chambre anéchoïque, la composition à partir des « idiosyncrasies de la perception » chère à Jean-Claude Risset, la « tragédie de l'écoute » de Luigi Nono, l'« écoute désarmée » de Helmut Lachenmann, l'écoute appareillée de Glenn Gould, la *deep listening* de Pauline Oliveros, le projet des « écoutes signées » de

l'Ircam ou encore l'« écoute aveugle » de Francisco López, les musiciens comme les théoriciens se sont souvent recentrés sur l'écoute⁴³. (Solomos, *ibid.*, p. 54)

En effet, depuis les travaux de Pierre Schaeffer consignés dans le *Traité des objets musicaux* (1966), la pratique musicale et la composition ont considérablement évolué vers des outils technologiques notamment par le développement des musiques mixtes et électroacoustiques. Ces tentatives expérimentales de composition et de création ont largement été documentées par le Groupe de Recherche Musicales (GRM) dont Pierre Schaeffer était membre et, au sein duquel, il a notamment écrit le *TOM* mais également *Le Solfège de l'objet sonore* (1967). Quelques années plus tard, en 1983, Michel Chion complètera le *TOM* de manière considérable avec le *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Pierre Schaeffer, développe, en effet, le concept d'« écoute réduite⁴⁴ » à différencier de « l'écoute ordinaire », soit « le son [...] traité comme véhicule » (Chion, 1983, p. 33). En l'absence de partition, les musiciens en situation de jeu improvisé non-idiomatique ne peuvent se fier qu'à leurs oreilles pour co-créer une œuvre éphémère et non reproductible. En ce sens, pour Solomos :

L'écoute consiste en la co-création d'un sujet (l'intention de l'auditeur) et d'un objet (l'œuvre musicale, le son) — sujet et objet étant à prendre dans leur acception phénoménologique. Elle est également située : elle élabore son autonomie dans son interaction avec un environnement. Il y a donc trois éléments : le sujet, l'objet et ce que l'on pourrait appeler *milieu (sonore)*. (Solomos, *ibid.*, p. 59)

Il semble donc que l'improvisateur, par le travail de l'écoute, soit amené à créer une intentionnalité tout en co-construisant un objet sonore (l'œuvre), en interagissant avec un milieu ou en jouant avec lui par les résonances, l'organisation de l'espace (cloisons, rideaux, fenêtres, déambulations...). L'écoute est donc au cœur de la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique. Certains musiciens approfondissent d'ailleurs l'exercice jusqu'à son paroxysme en limitant toutes interactions visuelles par l'immersion sonore totale, en coupant toute source de lumière (Gallet et Decelière, 2016). Ainsi (et comme nous l'avons déjà partiellement évoqué), le musicien est tenu de se concentrer sur l'écoute de lui-même et des autres. Il ne s'agit pas ici uniquement des sons provenant de l'instrumentation, mais aussi de toutes les sonorités produites par les individus présents dans le *milieu* (les bruits de pas sur le sol, une personne qui éternue dans le public, une porte qui claque...). Toutes les sonorités produites durant l'instant improvisé sont portées à l'écoute dans une forme de découverte permanente. Même si les espaces diffèrent selon les créations et concerts, que la composition des groupes de musiciens improvisateurs peut être changeante et, avec elle, les sonorités des instruments, la pratique de

⁴³ Cf. également Solomos, 2013, Chapitre 3 : Vers une méthode d'analyse interdisciplinaire.

⁴⁴ Cf. 3.1.1. La pratique de l'écoute selon Pierre Schaeffer.

l'écoute est commune à toutes les pratiques d'improvisation et, plus spécifiquement, aux pratiques d'improvisations collectives non-idiomatiques. C'est l'écoute qui guide le collectif dans la réalisation de l'œuvre. Au même titre qu'un instrumentiste de l'orchestre lit une partition, l'improvisateur est capable de déchiffrer *auralement* les sonorités proposées par les autres musiciens et celles venant du milieu environnant. Si Howard Becker (2000) met en évidence l'existence d'une forme « [The] etiquette of improvisation⁴⁵ » pour les improvisations idiomatiques, il note pour l'improvisation libre qu'elle :

[...] requires that everyone pay close attention to the other players and be prepared to alter what they are doing in response to tiny cues that suggest a new direction that might be interesting to take. The etiquette here is more subtle than I have so far suggested, because everyone understands that at every moment everyone (or almost everyone) involved in the improvisation is offering suggestions as to what might be done next, in the form of tentative moves, slight variations that go one way rather than some of the other possible ways⁴⁶. (Becker, 2000, p. 2)

Avant de poursuivre en précisant que :

As people listen closely to one another, some of those suggestions begin to converge and others, less congruent with the developing direction, fall by the wayside. The players thus develop a collective direction which characteristically [...] feels larger than any of them, as though it had a life of its own. It feels as though, instead of them playing the music, the music, Zen-like, is playing them⁴⁷. » (Becker, *ibid.*)

Alain Savouret distingue d'ailleurs **l'entendre** en tant que phénomène général comme « une ouverture à ce qui advient, en particulier dans la pratique improvisée (se laisser “entendre” pour mieux “faire”) » (Savouret, 2010, p. 97) de **l'écoute** « plus intentionnelle et volontaire, [qui] a une mission analytique ». Dans le cas de l'écoute, le son est vécu de l'extérieur, « du dehors », l'écouter analyse alors la situation en train de se jouer devant lui. Pour Savouret, la pratique de l'écoute est une démarche spécifique qu'il nomme « l'intervalité » et qu'il décrit comme suit :

L'intervalité c'est, en première approche, ce qui est propre à toute démarche consistant à induire du sens par mise en présence non régulée de termes hétérogènes, voire hétéroclites. La mise en présence peut être de l'ordre de la confrontation ou de la cohabitation, elle peut concerner des termes d'origines diverses, techniques, humaines, culturelles... (Savouret, *ibid.*, p. 146)

⁴⁵ Traduction personnelle « d'étiquette de l'improvisation ».

⁴⁶ Traduction personnelle : « [...] exige que chacun prête une attention particulière aux autres joueurs et soit prêt à modifier ce qu'il fait en réponse à de minuscules indices qui suggèrent une nouvelle direction qu'il pourrait être intéressant de prendre. L'étiquette ici est plus subtile que ce que j'ai suggéré jusqu'à présent, parce que tout le monde comprend qu'à chaque instant, chaque personne (ou presque) impliquée dans l'improvisation offre des suggestions sur ce qui pourrait être fait ensuite, sous la forme de mouvements provisoires, de légères variations qui vont dans un sens plutôt que dans un autre. » (Becker, 2000, p. 2)

⁴⁷ Traduction personnelle : « Au fur et à mesure que les gens s'écoutent, certaines de ces suggestions commencent à converger et d'autres, moins en accord avec la direction qui se dessine, sont abandonnées. Les joueurs développent ainsi une direction collective qui de manière caractéristique [...] semble plus grande que chacun d'entre eux, comme si elle avait une vie propre. C'est comme si, au lieu que ce soit eux qui jouent la musique, c'est la musique qui, à la manière d'un zen, joue d'eux. » (Becker, *ibid.*)

L'intervalité peut donc être considérée comme une forme de rencontre *de* et *avec* l'autre par le travail de l'écoute. L'objectif est alors de créer du sens par l'expression de termes hétérogènes qui forment un tout.

Ainsi [...] le "mode d'être" de l'improvisation collective se précise : chaque improvisateur est une sorte de "voix autonome" d'une polyphonie généralisée qui va se "bâtir" dans le temps et l'espace, bâtissage d'autant plus cohérent, on l'aura compris, que le "caractère" propre à chaque apprenti improvisateur, "son style", sera affirmé. Une qualité "d'intervalle", et son efficacité quant à ce mode de relation, sont à ce prix. (Savouret, 2010, p. 150)

L'improvisation collective non-idiomatique serait ainsi une pratique de l'écoute et de l'instant qui implique de prêter particulièrement attention à l'intervalité qu'elle mettrait en jeu entre l'hétérogénéité des différentes « voix » de chaque improvisateur. Il nous semble donc cohérent de faire l'hypothèse que l'attention au sonore (ce que nous nommons également l'écoute de la matière sonore) serait pertinente pour penser une méthode d'analyse destinée aux musiques improvisées collectives non-idiomatiques. Pour cela, il nous semble nécessaire de nous appuyer sur l'idée qu'une structure implicite (et la plus libre possible) organiserait l'acte improvisé (Savouret, 2010) et qu'il serait possible de la rendre signifiante. Comme en témoigne également Jacques Siron :

Une idée importante s'ajoute aux sons dans le temps : les sons ont besoin d'une **organisation** pour qu'il y ait de la musique. Il n'y a pas de musique sans ordre, sans forme. Il n'y a pas de musique qui serait innocente de toute référence, de tout code, de toute mise en forme, de tout modèle. Toute activité musicale est traversée par ce qu'on peut appeler une **pensée musicale** : quelque chose qui ordonne les sons. La pensée musicale existe même sous une banale gamme, sous une mélodie de trois notes ou sous un bruit industriel pris comme matériel musical. La musique met en relation le monde des sons avec celui des formes. (Siron, [1992] 2015, p. 58)

Ce constat, d'autres chercheurs l'ont fait avant nous. Ces chercheurs ont proposé une musicologie de l'écoute appliquée à l'analyse de corpus improvisés. C'est à la présentation de ces méthodes et aux perspectives analytiques qu'elles permettent d'envisager pour notre propre protocole que nous allons dédier la section suivante.

2.2. Perspectives musicologiques pour l'analyse des musiques improvisées collectives non-idiomatiques

La pratique de l'improvisation collective non-idiomatique (réalisée sans supports ou partitogrammes) est donc basée entièrement sur la rencontre de soi et d'autrui, sur l'attention portée à l'écoute du monde. Nous allons à présent faire un état des lieux des différentes

méthodes d'analyses employées ces dernières années destinées en priorité à l'analyse de l'improvisation collective.

2.2.1. La partition de lecture de Clément Canonne

Le musicologue Clément Canonne a consacré son travail de thèse à l'analyse de l'improvisation collective libre et plus spécialement à « l'exigence de coordination [et] à la recherche de points focaux » (2010). Depuis octobre 2015, Canonne est membre de l'équipe « Analyse des pratiques musicales » (IRCAM) et chargé de recherche au CNRS, où il mène des travaux sur les pratiques contemporaines de l'improvisation musicale via deux axes⁴⁸ :

1. Du point de vue de l'ethnographie par la réalisation d'entretiens, la documentation du travail de plusieurs improvisateurs.
2. Du point de vue expérimental par le « développement de protocoles expérimentaux visant à comprendre les formes de communications et les mécanismes de coordination impliqués dans les situations d'improvisations collectives libres. » (Site de [l'Ircam - Centre Pompidou](#))

Nous allons ici nous attarder particulièrement sur le travail qu'il a mené dans le cadre de sa thèse en Musicologie intitulée : *L'improvisation collective libre : De l'exigence de la coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyse, expérimentations* (2010)⁴⁹. Canonne procède à une étape de « formalisation » déterminée par l'observation de « ce qui se passe au plan cognitif pendant une improvisation collective libre » (Canonne, 2010, p. 163). Cette étape n'est pas, en ce qui le concerne, « un modèle mais bien une écriture logique de processus, une formalisation [...] » (Canonne, *ibid.*). L'improvisation est envisagée comme un assemblage de différentes sections, d'après les travaux de Pressing (1984 ; 1987) :

[...] toute improvisation peut être divisée en un ensemble de sections ne se chevauchant pas les unes les autres ; cela signifie simplement que même si les sons d'une section peuvent « déborder » sur ceux de la section suivante (par résonance, ou même par superposition réelle de la fin d'une section et du début de la suivante), ils sont de droit assignés à une et une seule section. (Canonne, *ibid.*, p. 164)

Canonne développe l'hypothèse selon laquelle les improvisateurs élaboreraient une pensée complexe articulée par des *faisceaux d'événements*, visant à « ramener une multiplicité sonore (en général très complexe) à une décision unique » (Canonne, *ibid.*, p. 164). Le faisceau d'événements « rassemble en une unité un ensemble d'événements acoustico-musicaux décidés en un même point : le faisceau est comme l'exécution d'une micro-planification » (Canonne,

⁴⁸ Canonne dirige le projet ANR JCJC « Musical Improvisation and Action Collective – MICA » (2018-2021), « qui vise à analyser la notion d'action conjointe au prisme des situations d'improvisations musicales », mais aussi, qui conduit à « une enquête au long cours sur la lutherie des improvisateurs ». (Site de [l'IRCAM.](#))

⁴⁹ Soutenue le 22 novembre 2010 à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne (ED 484).

ibid.). La « partition de lecture » reprend alors les différents faisceaux d'événements et s'organise en deux axes comme l'explique l'auteur :

[...] il nous a semblé essentiel de proposer quelque chose qui permettait de visualiser d'un seul coup d'œil les interactions et la structure de l'improvisation. Nous avons conservé un mode de représentation absolument traditionnel : la partition de lecture est organisée selon deux axes : le temps s'écoule, en secondes, sur l'axe horizontal (de gauche à droite) ; les différents instruments sont indiqués sur l'axe vertical. (Canonne, *ibid.*, p. 211)

La « partition de lecture » regroupe donc les interventions et réactions de chacun des improvisateurs ; l'enjeu est de donner à voir une forme de représentation formelle des réactions intuitives des musiciens :

C'est essentiellement d'une représentation formelle qu'il s'agit. Nous avons essayé d'indiquer les faisceaux d'événements de chaque improvisateur, selon la formalisation qui a été proposée à la fin de la partie précédente. Ne pouvant entrer dans la tête des improvisateurs, c'est bien évidemment à une reconstruction que l'on a affaire. (Canonne, 2010, p. 211)

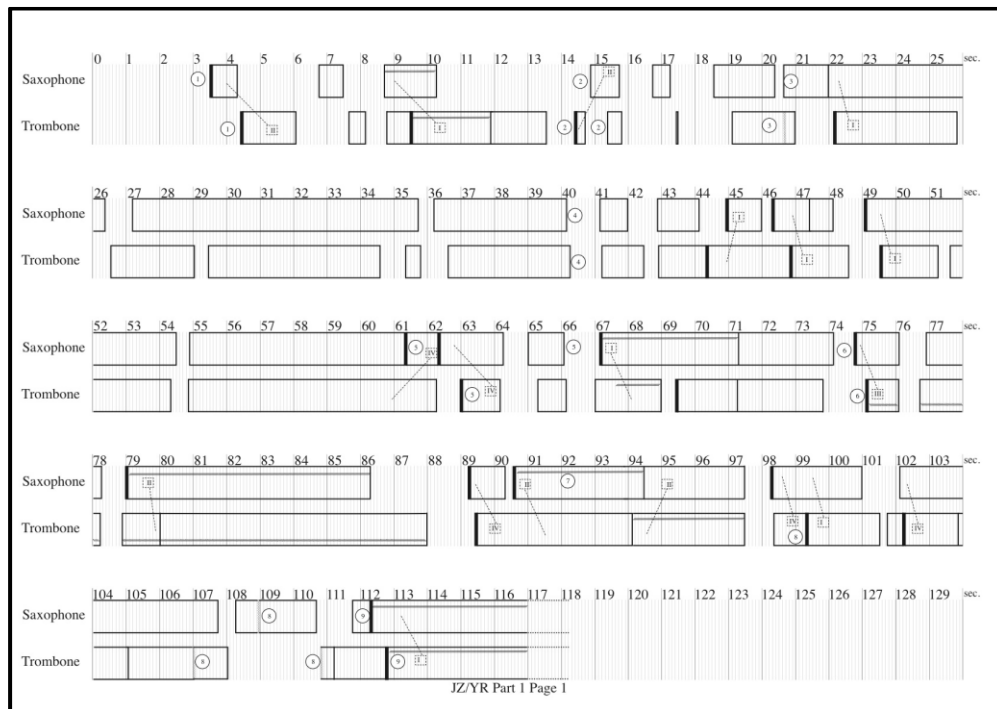


Illustration n°4 — Partition de lecture (Page 1) de « JZ/YR Part I(extrait de "Compagny 91, Vol. 3") » (Canonne, 2010, p. 214)

Il est important de préciser que le travail de Canonne est réalisé à la suite de plusieurs réécoutes de l'improvisation en temps réel enregistrée. Toutefois, d'après l'auteur, cela ne modifie en rien le résultat formel obtenu car, même si les improvisateurs sont dans l'obligation de répondre cognitivement à une proposition donnée sur le vif, l'utilisation de la « partition de lecture » met en évidence le fait que, dès qu'il y a un changement remarquable dans le discours collectif,

l'improvisateur s'adapte et réagit en conséquence, dans une logique « inductive » comme le précise l'auteur :

La démarche est donc essentiellement inductive (mais, encore une fois, c'est également de cette manière que procèdent les participants d'une même improvisation) ; dès qu'un changement notable (plus ou moins notable d'ailleurs) se fait sentir dans le discours d'un des improvisateurs, on peut raisonnablement supposer qu'il y a eu prise de décision. Ce changement est parfois un simple changement de matériau (hauteurs, timbres...), parfois un changement de processus (c'est-à-dire une modification dans la manipulation de ses matériaux). (Canonne, *ibid.*, p. 211-12)

Soulignons que chacune des analyses se divise en deux temps entre « un commentaire linéaire qui détaille la matière de l'improvisation. Puisque [la] partition de lecture ne dit rien de musical » (Canonne, *ibid.*, p. 212) et « un commentaire d'aspect plus synthétique qui étudie certaines caractéristiques remarquables, et souvent problématiques, de l'improvisation considérée » (Canonne, *ibid.*). Chacune des « partitions de lecture » est également accompagnée d'une légende qui précise les éléments visuels et leurs significations comme en témoigne l'exemple suivant à partir de « JZ/YR part 1 (extrait de "Compagny 91, Vol. 3") » :

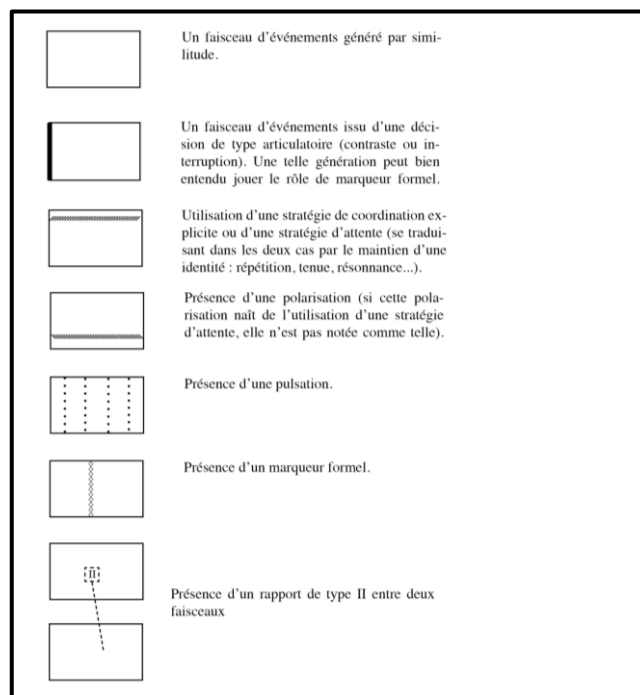


Illustration n° 5 — Légende de la partition de lecture de « JZ/YR part 1 (extrait de "Compagny 91, Vol. 3") » (Canonne, 2010, p. 213)

Enfin, au travers de l'extrait de la partition de lecture de « JZ/YR Part 1 » (cf. Illustration n°4.), nous voyons très clairement les instruments représentés sur une ligne propre avec les détails des prises de décisions des musiciens, seconde par seconde. Par l'usage de représentations précises telles qu'indiquées dans la légende, nous pouvons également clairement discerner la

présence (ou non) d'une pulsation ou de stratégies de coordination comme celle de rapports entre deux faisceaux d'événements.

2.2.2. L'analyse cognitive de Clément Canonne et Nicolas Garnier

Dans la continuité de la réflexion initiée dans son travail de thèse, Clément Canonne s'associe à Nicolas Garnier⁵⁰ en 2012 à l'occasion de la *Conference on Music Perception and Cognition* organisée en Grèce et propose une étude dénommée : « Cognition and Segmentation In Collective Free Improvisation : An Exploratory Study »⁵¹. Il nous faut d'emblée préciser que les auteurs conçoivent la pratique de l'improvisation collective libre comme relevant principalement d'une question de coordination :

In CFI, improvisers do not use any pre-existing structure (like the standard in straight-ahead jazz), but try anyway to produce together coherent music. This can be seen as a coordination problem : musicians' production must converge to collective sequences, defined as time frames during which each improviser achieves relative stability in his musical output while judging the overall result satisfying⁵². (Canonne et Garnier, 2012, p. 197)

À partir d'une étude exploratoire menée en décembre 2011 avec des improvisateurs en situation de jeu collectif libre, Canonne et Garnier résument leur travail comme suit :

[...] understand the cognition of musicians placed in a CFI context, in particular the role played by their representations of the improvisation under different type of sequences into the explanation of both their behaviors and the coordination success or failure⁵³. (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 197)

Cette étude a par ailleurs démontré que :

[...] a self-organization of the collective signal was possible, in spite of the absence of a priori structures : a given CFI can manifest, sometimes quite prominently, an emergent structure⁵⁴. (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 197)

⁵⁰ Nicolas Garnier est chercheur au CNRS et membre du laboratoire de Physique de l'ENS de Lyon.

⁵¹ Article disponible [en ligne](#).

⁵² Traduction personnelle : « Dans l'improvisation collective libre, les improvisateurs n'utilisent aucune structure préexistante (comme les normes dans le jazz), mais essaient malgré tout de produire ensemble une musique cohérente. Ceci peut être vu comme un problème de coordination : la production des musiciens doit converger vers des séquences collectives, définies comme des intervalles de temps pendant lesquels chaque improvisateur atteint une stabilité relative dans sa production musicale tout en jugeant le résultat global satisfaisant. » (Canonne et Garnier, 2012, p. 197)

⁵³ Traduction personnelle : « [...] comprendre la cognition des musiciens placés dans un contexte d'improvisation collective libre, en particulier le rôle joué par leurs représentations dans l'improvisation sous différents types de séquences dans l'explication à la fois de leurs comportements et du succès ou de l'échec de la coordination. » (Canonne et Garnier, *ibid.*)

⁵⁴ Traduction personnelle : « [...] une auto-organisation du signal collectif était possible, malgré l'absence de structures *a priori*, une improvisation collective libre (ICL) peut manifester, parfois de manière très visible, une structure émergente. » (Canonne et Garnier, *ibid.*)

L'objectif de l'étude de 2012 est ainsi de poursuivre les investigations initiées en décembre 2011, afin de démontrer quels sont les processus d'organisation de l'acte improvisé et d'analyser des situations d'improvisations collectives libres tout en s'attardant sur plusieurs questions importantes :

- How improvisers temporally segment a given CFI?
- Do they agree on the segmentation?
- Do they make a distinction between different types of sequences?
- How is made the articulation between successive sequences?
- What are the strategies used by musicians to ensure coordination?
- What is the role of shared representations in the emergence of collective sequences⁵⁵? (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 197)

Il nous faut brièvement décrire le cadre expérimental de l'étude, par ailleurs similaire à celui proposé par Sansom en 1997. Il s'agissait, pour ce chercheur, de demander à des groupes de deux à quatre musiciens d'improviser librement pendant dix minutes, puis de les isoler immédiatement après dans des cabines séparées à l'intérieur desquelles ils devaient réécouter leur production collective et réaliser deux tâches précises :

- 1) Commenter l'improvisation d'après leurs ressentis et les interactions mises en place avec le groupe pendant l'acte improvisé.
- 2) Proposer une segmentation possible de l'improvisation réalisée par le biais de séquences successives et justifier ce choix en donnant des détails sur les éléments qui permettent selon eux de passer d'une séquence à une autre.

L'objectif de l'étude de Canonne et Garnier (2012) était, quant à lui, orienté en deux axes :

The first part of the study is a qualitative one : we wish to describe as precisely as possible the musicians' thoughts during the performance. [...] The second part of the study is more analytic. Our goal was to confront these data to the predictions of our model⁵⁶. (Canonne et Garnier, 2012, p. 198)

Les résultats de l'étude montrent que les improvisateurs s'accordent sur la segmentation de l'improvisation (au moins sur la structure globale), comme le montre le schéma 1 de l'étude⁵⁷ :

⁵⁵ Traduction personnelle : « Comment les improvisateurs segmentent-ils temporellement une ICL donnée ? Sont-ils d'accord sur la segmentation ? Font-ils une distinction entre les différents types de séquences ? Comment se fait l'articulation entre les séquences successives ? Quelles sont les stratégies utilisées par les musiciens pour assurer la coordination ? Quel est le rôle des représentations partagées dans l'émergence de séquences collectives ? » (Canonne et Garnier, *ibid.*)

⁵⁶ Traduction personnelle : « La première partie de l'étude est qualitative : nous souhaitons décrire aussi précisément que possible les pensées des musiciens pendant la performance. [...] La deuxième partie de l'étude est plus analytique. Notre objectif était de confronter ces données aux prédictions de notre modèle. » (Canonne et Garnier, 2012, p. 198)

⁵⁷ Les auteurs précisent en légende que les couleurs sont arbitraires et que « Les lignes verticales fines indiquent les transitions intersubjectives, de largeur respective : 11s, 12s, 10s, 5s (de gauche à droite). La ligne verticale épaisse de largeur 44s correspond à une séquence erratique (instable et désagréable) qualitativement indiscernable d'une transition [...] ». (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 198-99)

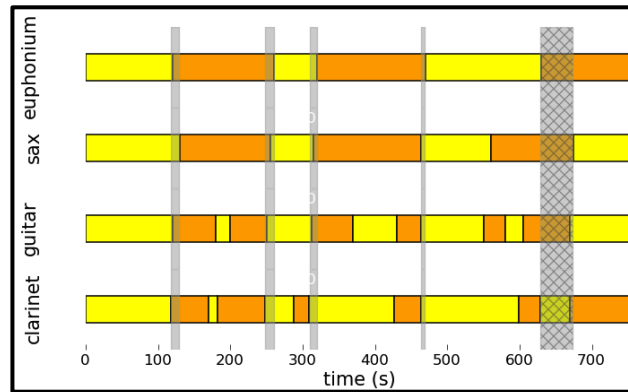


Illustration n °6 — Exemple de segmentation d’après les improvisateurs. (Canonne et Garnier, 2012, p. 198)

En revanche, l’étude démontre également que les improvisateurs ne sont pas toujours en phase quant à la durée à accorder à chacune des différentes sections. L’étude des analyses descriptives révèle, quant à elle, que les improvisateurs se basent sur deux critères précis pour définir les sections :

[...] stability (presence of permanent acoustical, musical, gestural or interactional features over a certain laps of time) and desirability (presence of a sustained aesthetic interest over a certain laps of time). Hence, a musician can perfectly judge a stable sequence uninteresting while an unstable one can be interesting⁵⁸. (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 200)

Canonne et Garnier ont ainsi isolé quatre types de séquences, ainsi que cinq cas spécifiques liés aux types de séquences principales que nous résumons avec l’usage d’un tableau⁵⁹.

⁵⁸ Traduction personnelle : « [...] la stabilité (présence de caractéristiques acoustiques, musicales, gestuelles ou interactionnelles permanentes sur un certain laps de temps) et la désirabilité (présence d’un intérêt esthétique soutenu sur un certain laps de temps). Ainsi, un musicien peut parfaitement juger une séquence stable inintéressante, alors qu’une séquence instable peut être intéressante. » (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 200)

⁵⁹ Pour des raisons pratiques, nous préférons inclure notre traduction personnelle directement dans le corps du texte.

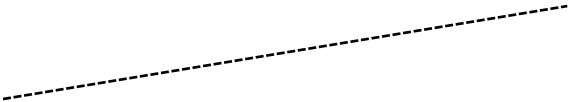
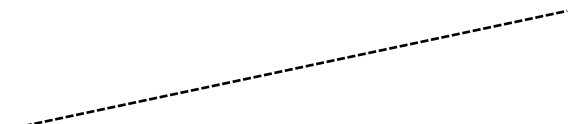
Séquences principales	Cas spécifiques propres aux séquences principales
<i>Séquence erratique (instable et inintéressante) ou « Phase de décoordination »</i>	
<i>Séquence instable mais intéressante (ou non perturbante)</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Longue transition, avec le sentiment d'arriver progressivement <i>quelque part</i> (d'une certaine manière, il y a une stabilité et une cohésion dans ce type de séquence, <i>c'est-à-dire</i> une stabilité dans le <i>processus</i> en cours). - La nature « indéterminée » de la séquence est valorisée parce qu'elle génère des qualités esthétiques comme la suspension ou la fragilité. - « Instabilité acceptée » : les improvisateurs trouvent parfaitement normal de rencontrer de l'instabilité à certains moments de l'improvisation, et n'essaient donc pas d'empêcher volontairement cette instabilité ; ils préfèrent plutôt laisser les choses « se faire toutes seules⁶⁰ ».
<i>Séquence stable mais intéressante. Cela se produit lorsque les improvisateurs se trouvent dans une « région à faible complexité »</i>	
Séquence stable et intéressante ou « séquence collective »	<p>Deux facteurs peuvent mettre fin à une telle séquence :</p> <ul style="list-style-type: none"> - La lassitude d'un ou plusieurs improvisateurs, qui ressentent le besoin de changement et introduisent une interruption unilatérale. - L'aspect chaotique par lequel l'accumulation de petites variations produit finalement une déviation collective significative, même si personne ne voulait quitter la séquence en cours.

Tableau n°7 — Les quatre types de séquences (Canonne et Garnier, 2012, p. 199)

⁶⁰ Les auteurs précisent : « Un cas typique d'une telle séquence est le début de l'improvisation : il semble être bien accepté que les choses aient besoin d'un peu de temps pour "se mettre en place". » (*Ibid.*, p. 199)

Dans la continuité de ces premières constatations et des travaux initiés par Nunn (1998) à propos de l'existence d'une typologie des différentes transitions entre deux parties d'une improvisation, Canonne soutenait d'ailleurs en 2010 l'hypothèse qu'une transition peut devenir une séquence à part entière, hypothèse confirmée par la présente étude de 2012 :

Answers provided by the subjects suggest that three major kinds of cue are used to detect a change of sequence, both from an "insider" and an "outsider" perspective (i.e. , both in the first and in the second part of our study⁶¹). (Canonne et Garnier, 2012, p. 200)

Il nous semble important de donner un résumé de différents types de transitions proposées par Canonne et Garnier (2012), car elles pourront s'avérer utiles pour la suite de notre travail.

1) *Monitoring the signal's energy profile : cadential movements and silences.* [...]

2) *Detection of Salient Event* [...] Some events will thus "hook" all the players together and produce either abrupt or gradual changes. We observed four different types of such events : a contrasting event inside a given context (e.g. : a new timbre, a clear pitch in an otherwise noisy environment); an "accident", either at the individual level (a sound with an attack which was ill mastered) or at the collective level (a sudden unison or an unexpected simultaneous attack); an event with an "immediate" saliency (a loud and/or high-pitched sound : as Juslin (2009) puts it, "Brainstem reflex refers to a process whereby an emotion is induced by music because one or more fundamental characteristics of the music are taken by the brainstem to signal a potentially important and urgent event. [...]

3) *Detection of Transitory zones.* Improvisers sometimes identify a time interval --- a "zone" --- where the music is changing and a new sequence finally emerges, but they can't precisely locate it in time. (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 200-201)

Nous souhaitons formaliser cette citation sous la forme d'un tableau pour faciliter la compréhension de ces différentes transitions, accompagnées des trois catégories principales d'articulations dans l'improvisation collective libre d'après Canonne et Garnier (*Ibid.*, p. 201-202)⁶².

⁶¹ Traduction personnelle : « Les réponses fournies par les sujets suggèrent que trois principaux types d'indices sont utilisés pour détecter un changement de séquence, tant du point de vue de l'"initié" que de "[l']outsider" (c'est-à-dire tant dans la première que dans la seconde partie de notre étude). » (Canonne et Garnier, 2012, p. 200)

⁶² Cette formalisation est également à considérer comme la traduction (partielle) de la citation précédente.

Les différentes transitions		
1) <i>Suivi du profil énergétique du signal : mouvements cadentiels et silences.</i>	2) <i>Détection d'événements saillants.</i> Certains événements vont « accrocher » l'ensemble des acteurs et produire des changements brutaux ou progressifs. 4 types d'événements différents : 1. Un événement contrasté dans un contexte donné. 2. Un « accident », soit au niveau individuel, soit au niveau collectif. 3. Un événement avec une saillance « immédiate ». 4. « Le réflexe du tronc cérébral se réfère à un processus par lequel une émotion est induite par la musique parce qu'une ou plusieurs caractéristiques fondamentales de la musique sont prises par le tronc cérébral pour signaler un événement potentiellement important et urgent. »	3) <i>Détection des zones transitoires.</i> Les improvisateurs identifient parfois un intervalle de temps — une « zone » — où la musique change et où une nouvelle séquence finit par émerger, mais ils ne peuvent pas la localiser précisément dans le temps.
Les différentes articulations en fonction des transitions		
Articulation cadentielle (chute de l'énergie collective)	Articulation interruptive (utilisation d'un événement saillant)	Articulation interpolative (émergence d'une zone transitoire).

Tableau n°8 — *Les différentes transitions, accompagnées des 3 catégories principales d'articulation dans l'improvisation collective libre d'après (Canonne et Garnier, 2012, p. 201-202)*

L'étude montre également que grâce à la prise de décisions rapides, les musiciens mettent en place des stratégies (cf. Tableau n°7) pour alimenter le discours musical collectif et personnel par (1) la *stratégie de stabilisation*, (2) la *stratégie « attendre et voir »*, (3) la *stratégie du « playing along »* (jouer ce qu'on attend intuitivement de moi) et (4) la *stratégie de densification* (Canonne et Garnier, 2012, p. 202-203).

Pour conclure, cette étude met clairement en évidence le fait que la pratique de l'improvisation collective libre repose sur des structures cognitives. Les improvisateurs doivent faire appel à des ressources cognitives pour résoudre des problèmes formels au moment de l'acte improvisé notamment pour répondre instantanément aux questions « What to play next and what to play together⁶³? » (Canonne et Garnier, *ibid.*, p. 204). En effet, même si cette étude aborde l'analyse de la pratique improvisée collective sous l'angle de la cognition, et plus spécifiquement la mise en évidence de problèmes de coordination, elle permet aussi de mettre en évidence la réelle volonté pour les improvisateurs de co-crée ensemble un discours musical commun. La mise à jour d'une représentation formelle par les deux chercheurs le montre scientifiquement. De même, les différentes transitions et articulations définies précisément dans le texte décrivent avant tout des comportements cognitifs propres à la pratique de l'improvisation collective libre qu'il sera judicieux de se réapproprier dans le cadre de notre protocole analytique.

2.2.3 L'analyse des jeux de João Dias Fernandes

João Dias Fernandes a consacré sa thèse en Musicologie à la place des technologies numériques en improvisation collective libre et intitulé son manuscrit *L'improvisation musicale électroacoustique : enjeux et problématiques du développement des technologies numériques* (2019). Même si la recherche n'est pas orientée exclusivement vers une analyse de la pratique musicale, Dias Fernandes consacre tout de même une partie de sa thèse à la mise à jour de structures organisationnelles afin de mettre en évidence l'usage des technologies numériques dans des contextes particuliers comme ceux de l'improvisation collective libre. Il réalise donc une analyse détaillée de « *Improvisation Bonjour de Grand8 !* » (2019, p. 465) dans laquelle il détaille le contexte de l'acte improvisé, puis les événements sonores dans l'ordre où ils s'énoncent durant l'improvisation :

[...] on propose une description détaillée de l'improvisation. Chaque point correspond à un nouveau geste de l'ensemble qui — dans mon opinion comme auditeur lors de ma prise de note — a pu transformer le flux sonore. (Dias Fernandes, *ibid.*, p. 466)

En annexe 3, Dias Fernandes propose une analyse détaillée de l'improvisation de « *Unmapped — Improvisation 16* », qu'il organise sous la forme d'un tableau dans lequel il identifie les indices temporels, les différents types de flux accompagnés d'un commentaire, ainsi que les instruments :

⁶³ Traduction personnelle : « Que jouer ensuite et que jouer ensemble ? » (Canonne et Garnier, 2012, p. 204)

Time	Stream	Comments	Instrument	Class Canonne
00:00:15	Formal	Attaque note grave, forte	Basse	
00:00:15	Interface	ajout de réverbération et Ldelay à la guitare	Elle_jul	
00:00:17	Interface	Allumage de distorsion et délai	Guitare	
00:00:18	Material	motif de notes descendantes, et son inverse, répétition, mezzo forte	Guitare	densification
00:00:32	Material	accompagnement dans le grave	Basse	jouer avec
00:00:36	Material	variation entre accords percussifs et motifs de 5, 6 notes ascendantes, descendantes	Guitare	stabilisation
00:00:44	Interaction	imitation du jeu de la guitare du début	Accordéon	jouer avec
00:00:45	Material	motif de notes descendantes, et son inverse, répétition	Accordéon	densification
00:00:47	Interface	allumage de l'effet de réverbération, enregistrement du basson et allumage ZigPlay	RJ	

Illustration n°7 — Extrait de l'analyse détaillée de *Unmapped — Improvisation* (Dias Fernandes, 2019, p. 482)

La dernière colonne du tableau est consacrée aux différentes stratégies mises en œuvre par les improvisateurs en situations de jeu telles que catégorisées par Canonne et Garnier (2012, p. 206) et que nous résumons ci-dessous :

Dénomination des stratégies	Définition
Stabilisation	La plus récurrente. « [...] tous les signaux des musiciens fonctionnent ensemble pendant un “certain temps”. »
Attendre et voir	« [...] le musicien arrête délibérément de jouer ou maintient un signal d'information très faible, afin [...] de “voir où vont les choses” : il attend qu'une nouvelle idée émerge. »
Jouer le jeu (Playing Along)	« [...] le musicien décide de jouer son rôle, mais de manière minimale, juste assez pour que la musique continue, mais pas assez pour qu'elle reste la même très longtemps. »
Densification	« [...] le musicien crée délibérément de la complexité en ajoutant une nouvelle couche dans l'improvisation. »

Tableau n°9 — Les stratégies de Canonne et Garnier (2012, p. 206)

Dias Fernandes propose également l'analyse de « *Electrologues – Reload* » qui s'organise autour des mêmes items que précédemment avec, cette fois, le retrait des classifications de Canonne et Garnier (2012). Dias Fernandes justifie ce retrait par le fait que « [...] les interactions existantes sont presque toujours des réponses de l'instrument numérique aux motifs proposés par la basse électronique » (Dias Fernandes, 2019, p. 422). En ce sens, une analyse détaillée des différentes stratégies de jeu au moment de l'acte improvisé ne semblait pas justifiée car trop peu diversifiée.

Time	Stream	Comments	Instrument
00:00:01	Interface	Allumer granulator, enregistrer son de la basse, réverbération, Filtre spectral sur échantillonneur et basse	RJ
00:00:02	Material	Son continue	RJ
00:00:05	Formal	Attaque forte	Basse
00:00:06	Interaction	Granulation de cette attaque	RJ
00:00:10	Interface	Allumer délai	RJ
00:00:13	Interaction	Même attaque pour interagir à nouveau	Basse
00:00:14	Material	Attaque forte	Basse
00:00:15	Interaction	Granulation et délai de cette attaque	RJ
00:00:16	Material	Granulation de la mémoire tampon continue	RJ
00:00:17	Material	monte l'amplitude du filtre spectral, reste en deuxième plan	RJ
00:00:20	Material	notes aléatoires percussives (sort de slap plus doux)	Basse
00:00:21	Interaction	Granulation et délai	RJ

Illustration n °8 — Extrait de l'analyse détaillée de *Reload d'Electrologues* (Dias Fernandes, 2019, p. 487)

Cette tentative d'analyse est une proposition intéressante par sa clarté visuelle, puisque tous les éléments utiles à la démarche analytique apparaissent dans le tableau. Même si elle reste moins détaillée que les analyses de Canonne (2010 ; 2012), elle nous permet d'envisager une autre forme de représentation du jeu improvisé. Il sera pertinent de repenser l'idée d'une articulation au travers d'un relevé d'indices temporels pour structurer l'analyse de l'improvisation. La représentation globale sous la forme d'un tableau pourra aussi être réutilisée, car elle offre une visualisation rapide de toutes les périodes de jeux des improvisateurs et la possibilité de donner à voir les indices temporels et les différents événements sonores sur une même représentation.

2.2.4 Vers l'élaboration d'une méthode d'analyse : à l'écoute de la matière sonore

Comme nous venons de le mettre en évidence, la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique a pour principe fondamental la mise en situation d'un jeu musicien démocratique, sans support partitographique de quelque nature que ce soit, bien qu'elle repose sur une conception processuelle et l'élaboration d'une structure cognitive pensée collectivement sur le vif. Dans un premier temps l'analyse de Clément Canonne (2010) et l'usage de la « partition de lecture » ont permis d'exposer la mise en place de structures d'enchaînements par les improvisateurs, qu'il est possible de représenter après une analyse rigoureuse des enregistrements *a posteriori*. Dans un second temps, la mise en application du protocole expérimental de Canonne et Garnier (2012) a permis de démontrer qu'il existe bien une forme d'auto-organisation du signal par les membres du collectif en situation de jeu improvisé, ce qui permet la manifestation de structures émergentes, parfois très lisibles autant pour l'analyste en situation d'observation que pour les participants à l'acte improvisé. Enfin, Canonne et Garnier (2012) sont parvenus à isoler quatre types de séquences qui articulent le jeu improvisé, ainsi

que trois types d'indices permettant aux membres du collectif de converger vers des transitions claires, grâce à la mise en œuvre de cinq stratégies spécifiques, elles aussi décrites précisément. Enfin, João Dias Fernandes réalise une analyse partiellement détaillée sous la forme de tableaux dans laquelle il démontre le possible usage des classifications de Canonne et Garnier (2012). Même si ces classifications ont d'abord été pensées pour une analyse cognitive, elles peuvent tout à fait s'adapter à une forme d'analyse musicale plus pratique. Les propositions que nous avons étudiées et détaillées ont chacune été réalisées à partir d'un long travail d'écoute des enregistrements des sessions improvisées, ce qui semble pertinent compte tenu de l'absence d'autres sources auxquelles se référer pour entreprendre une démarche analytique.

Toutefois, nous avons été confrontée à plusieurs problèmes que nous allons à présent tenter de recontextualiser. Au même titre que la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique, notre travail doctoral s'inscrit dans une démarche processuelle qu'il est important de préciser. Si nous sommes nous-même praticienne des musiques improvisées collectives non-idiomatiques (que nous pratiquons depuis plus de cinq années à Marseille), nous n'avons expérimenté cette pratique qu'après avoir terminé notre cursus de formation au conservatoire. Ceci nous a obligé à déconstruire notre rapport à la pratique instrumentale pour former (tardivement) notre oreille à la perception du monde des sons. Nous avons débuté notre travail de thèse avec l'intuition qu'il était nécessaire de trouver une manière d'analyser la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique (que nous appelions encore *libre*). Nous étions consciente qu'il nous fallait préalablement réaliser un travail de terrain, nous extraire de notre zone de confort et aller à la rencontre d'autres praticiens. Nous avons donc sollicité différents groupes d'improvisateurs en vue de l'élaboration future de notre corpus d'analyse. Dans une démarche d'observation, nous nous sommes donc tapie dans l'ombre des répétitions et avons procédé à des enregistrements sonores et vidéos de toutes les sessions d'improvisation pendant plus d'une année. Très vite, nous nous sommes aperçue de l'importance du sonore. En effet, au sein même de la pratique de l'improvisation, les musiciens cherchent sans cesse à renouveler, interroger, confronter, surprendre leurs écoutes. Nous avons donc pris le temps d'écouter et comprendre les discours de chacun, ainsi que les discussions et réflexions verbalisées à la suite des sessions, parfois autour d'un moment convivial. Il nous est alors apparu évident qu'il fallait « partir » de l'oreille, de « l'entendre » et de la matière sonore produite par les improvisateurs pour analyser cette pratique de l'instant en situation réelle de jeu. Nous avons donc approfondi nos recherches pour trouver une méthode qui s'appuierait sur l'écoute de la matière sonore et

permettrait de donner à voir le processus qui se met en place au moment même du jeu improvisé collectif non-idiomatique.

Nous avons cherché des protocoles d'analyse d'improvisation collective non-idiomatique fondés d'une part sur le sonore (des enregistrements sonores et vidéos), mais aussi sur une possible forme de représentation graphique des événements sonores marquants de ces sessions d'improvisations, sans parvenir à trouver une méthode qui corresponde totalement à nos besoins et nos attentes, à savoir : une analyse à la fois détaillée, graphique et fondée sur l'écoute de la matière sonore de l'acte improvisé, dans le temps même de son énonciation. Une analyse qui ne chercherait pas nécessairement à catégoriser, structurer et formaliser des structures sous-jacentes à tout acte improvisé, mais tenterait de suivre sa singularité, d'observer son flux et son reflux, ses méandres ou encore son écoulement. Nous souhaitons également insérer dans le protocole la fragilité de notre propre écoute de chercheure, mais aussi de musicienne pratiquant l'improvisation collective non-idiomatique.

Les analyses que nous venons de présenter constituent donc les fondements essentiels, mais non exclusifs, de cette quête. L'analyse conduite depuis plusieurs années par Canonne est, sans nul doute, une analyse à visée scientifique qui est largement repérée dans le champ francophone et international de la recherche musicologique. Le chercheur tente, en effet, de généraliser les processus cognitifs sous-jacents à la pratique improvisée. Notre objectif est, quant à lui, plus humble : tenter de mieux comprendre ce qui se noue entre les musiciens mais aussi entre les musiciens et l'analyste dans l'analyse de différentes sessions improvisées, considérées dans leur profonde singularité.

Il nous a donc semblé pertinent d'élaborer une méthode d'analyse fondée sur la matière sonore. Il sera pour cela nécessaire de nous appuyer sur différentes méthodes d'analyse déjà existantes et reposant sur trois grands axes de recherche : **(1) la pratique de l'écoute** notamment à partir des travaux de Pierre Schaeffer (1966), **(2) la verbalisation** par l'usage de la métaphorisation (Spampinato, 2008) et de l'analyse séquentielle (Canonne, 2010) et **(3) le recours à différentes représentations graphiques** de la matière sonore créée pendant l'acte improvisé. Dans la mesure où certaines de ces différentes méthodes ou approches existantes ne sont pas pensées à l'origine pour l'analyse des musiques improvisées collectives non-idiomatiques, nous serons tenue de devoir réaliser quelques ajustements que nous décrirons précisément lors de la présentation de notre protocole d'analyse à laquelle est dédié le chapitre suivant.

Chapitre 3 : Vers une méthode d'analyse interdisciplinaire

3.1. Mise en réseau

Ce troisième chapitre est envisagé comme un état des lieux de différentes méthodes et expériences d'analyses déjà existantes sur lesquelles nous nous appuierons pour élaborer notre propre protocole d'analyse. Nous précisons que ces outils n'ont pas nécessairement été pensés pour l'analyse des musiques improvisées non-idiomatiques et que c'est justement ce déplacement qu'il nous intéressera de pratiquer quand il s'agira de présenter notre propre protocole. En effet, celui-ci est conçu comme hétérogène, « métisse ou hybride » : lieu de dialogue et de rencontre entre différents outils utilisés et mis au point par d'autres musicologues.

Suite aux différents états de l'art définissant l'improvisation non-idiomatique comme une pratique de l'écoute, du sonore et de l'instant, notre protocole reposera sur trois grands axes : (1) l'écoute du sonore, (2) l'usage de la verbalisation et de la métaphorisation et (3) le recours à différentes représentations graphiques de la matière sonore. Ces axes permettront de donner à voir l'ossature sur laquelle repose une session d'improvisation collective non-idiomatique dans le temps de son énonciation. Le protocole d'analyse que nous avons synthétisé a puisé son origine dans certains des procédés analytiques qui suivent, par ailleurs très connus des musicologues. Nous allons à présent les évoquer brièvement afin de situer au mieux notre démarche.

3.1.1. La pratique de l'écoute selon Pierre Schaeffer

Comme nous l'avons évoqué dans les chapitres précédents, la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique est avant tout une pratique de l'écoute. Une écoute qui s'opère au plus près de la musique, mais aussi de l'environnement dans lequel s'inscrit l'improvisation. En ce sens, la pratique de l'écoute met à jour une forme d'expérience du lieu, de la situation et de l'*autre* par l'élaboration d'un acte collaboratif instantané. L'analyse de la pratique de l'écoute s'avère néanmoins complexe car elle revêt différentes formes : acoustique, physique, mathématique, sémantique, cognitive ou perceptive, esthétique et technique. Ainsi, l'écoute ne doit pas être envisagée uniquement comme musicale, elle est aussi environnementale, contextuelle et toujours attachée à un terrain, un lieu ou un événement particulier. La pratique de l'écoute est possible partout, à chaque instant, et c'est aussi ce qui rend sa définition si nébuleuse. De quelle écoute parle-t-on alors ? L'écoute globale des sons et des bruits ? L'écoute de la production musicale en train d'être jouée ?

D'après Makis Solomos, les travaux de Pierre Schaeffer montrent qu'il n'est pas pertinent de différencier un bruit d'un son mais qu'il s'agit plutôt de « musicaliser » les bruits (Solomos, 2018, p. 55). Il nous paraît donc primordial de nous référer, en premier lieu, aux travaux de Schaeffer pour penser une méthode d'analyse, notamment en nous appuyant sur ses écrits concernant l'*écoute réduite* et les critères morphologiques.

3.1.1.1. L'écoute réduite

Dans son ouvrage, le *Traité des objets musicaux* (1966) Pierre Schaeffer s'appuie sur le sonore pour rendre accessible et intelligible l'écoute⁶⁴. « Le *Traité des objets musicaux* est d'abord un Traité de l'écoute » (Schaeffer, [1966] 1977, p. 665) écrira l'auteur plus de dix ans après la parution de la première édition de l'ouvrage. Selon Stéphane Roy⁶⁵, Schaeffer propose un classement typo-morphologique pour « identifier les objets sonores, c'est-à-dire les segmenter, et les classer » (Roy, 2003, p. 52). Le *TOM* donnera lieu à plusieurs prolongements théoriques

⁶⁴ Sauf mention contraire, toutes les citations sont issues de la version originale de 1966.

⁶⁵ Stéphane Roy est musicologue et l'auteur de *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions* (2003), ouvrage dans lequel il soutient l'hypothèse selon laquelle la pratique musicale et plus spécifiquement la pratique des musiques électroacoustiques se manifeste avant tout par l'activation de nos sens, par la réception et la production de la matière sonore. En sens, la pratique musicale ne résulte pas uniquement de l'interprétation d'une forme de notation symbolique mais fait aussi appel à des notions telles que le timbre, l'exploitation de l'espace sonore ou encore des éléments extra-musicaux.

ou analytiques qui, nés dans son sillage, se préoccuperont de cette écoute si impalpable qui demeure pourtant la porte d'entrée pour analyser le sonore. La notion d'*écoute réduite* théorisée par Schaeffer et la posture qu'elle suppose seront donc au cœur de notre recherche. Il s'agit d'un mode d'écoute qui ignore la signification (au sens linguistique du terme) d'un son pour se focaliser sur les qualités propres de la production sonore relatives à la fréquence, au volume, au timbre, au rythme ou à la hauteur. Corrélée aux quatre niveaux d'écoute décrits par Pierre Schaeffer : écouter, ouïr, entendre et comprendre, l'*écoute réduite* a émergé au cours de travaux de recherche sur la musique concrète. Michel Chion, compositeur de musique concrète et membre du GRM (Groupe de Recherches en Musique) de 1971 à 1976, consacre son ouvrage, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale* (1983) au développement des idées de Pierre Schaeffer tout en approfondissant la définition de l'*écoute réduite* :

L'écoute réduite est l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur. (Chion, 1983, p. 33)

L'auteur précise que :

[L'*écoute réduite*] consiste à inverser cette double curiosité pour les causes et le sens (qui traite le son comme un intermédiaire vers d'autres objets visés à travers lui) pour la retourner sur le son lui-même. C'est l'événement que l'objet sonore est en lui-même (et non auquel il renvoie), ce sont les valeurs qu'il porte en lui-même (et non auquel il renvoie) que vise, dans l'écoute réduite, notre intention d'écoute. [...] L'écoute réduite et l'objet sonore sont ainsi corrélats l'un de l'autre ; ils se définissent mutuellement et respectivement comme activité perceptive, et comme objet de perception. (Chion, *ibid.*)

L'*écoute réduite* implique donc de prêter attention en tout premier lieu aux sonorités pour elles-mêmes. C'est précisément à ce type d'écoute que les improvisateurs se livrent lorsqu'ils jouent volontiers avec le pied de leur chaise qui grince, le son du rideau qui glisse sur la tringle ou le son de leurs chaussures qui frottent sur le sol ou qu'ils expérimentent des modes de jeu inouïs sur leurs instruments. Certaines de ces sonorités aux frontières entre bruit, son et musique mériteront toutefois d'être analysées car elles font partie intégrante de l'improvisation. Il nous faudra donc veiller à définir précisément les sonorités exploitées durant le jeu improvisé tout en respectant une posture d'*écoute réduite*. Par ailleurs, la pratique de l'*écoute réduite* et le rapport à l'*objet sonore* sont indissociables comme l'explique Michel Chion :

On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une *écoute réduite* qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification. L'objet sonore est défini comme le corrélat de l'écoute réduite : il n'existe pas "en soi", mais à travers une intention constitutive spécifique. Il est une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions perceptives propres. (Chion, 1983, p. 4)

Les recherches amorcées par le GRM et Pierre Schaeffer représentent une ouverture considérable concernant les pratiques d'analyses et ont légitimement évolué pour s'adapter aux pratiques d'aujourd'hui. Le musicologue Pierre Couprie s'intéresse, en premier lieu, à l'analyse et la représentation des musiques électroacoustiques et acousmatiques. Dans le sillage de Schaeffer, Couprie rédige un article intitulé « Le vocabulaire de l'objet sonore⁶⁶ » (2001) dans lequel il définit le concept d'objet sonore dans la même perspective que celle engagée par Michel Chion :

[L'objet sonore] n'existe pas sans la notion phénoménologique d'écoute réduite. Elle-même est le corollaire de cette démarche concrète initiée par Pierre Schaeffer qui ne cesse, depuis les débuts de la musique électroacoustique, de guider l'oreille des compositeurs. (Couprie, 2001, p. 203)

Couprie observe que les objets sonores sont classés par Pierre Schaeffer « en trois grandes catégories » :

- a) les objets équilibrés de durée moyenne et de masse peu complexe (apparaissant au centre du tableau ci-dessous),
- b) les objets homogènes et redondants ou trop simples (entourant les objets équilibrés dans les cadres en pointillés),
- c) les objets excentriques pouvant avoir une durée très longue ou une masse imprévisible (à l'extérieur en forme de "U"). (Couprie, *ibid.*, p. 207).

Le musicologue appuie, par ailleurs, son propos avec la présentation d'un tableau reprenant précisément les différentes typologies de l'objet sonore :

		durée démesurée		durée mesurée		durée démesurée			
		tenue				impulsion	itération		
		facture imprévisible	facture nulle				facture nulle	facture imprévisible	
m a s s e	hauteur définie	é c h a n t i l l o n s	son homogène continu tonique	son formé tonique continu	impulsion tonique	son formé tonique itératif	son homogène itératif tonique	a c c u m u l a t i o n s	
	f i x e		hauteur complexe	son homogène continu complexe	son formé complexe continu	impulsion complexe	son formé complexe itératif		son homogène itératif complexe
			masse peu variable	trame redondante	son formé varié continu	impulsion variée	son formé varié itératif		pédale redondante
	variation de masse imprévisible	échantillon (son excentrique continu et désordonné)	trame (son créé par superposition de sons prolongés)	grosse note (son excentrique varié)	fragment (son bref d'un fragment prélevé sur un son formé continu)	cellule (son bref d'impulsions disparates et discontinues)	pédale (son excentrique itératif cyclique)	accumulation (son excentrique discontinu itératif)	

Illustration n°9 — Typologie de l'objet sonore d'après Couprie (2001, p. 205)

⁶⁶ Accessible en [ligne](#).

La typologie proposée par Couprie nous permet de visualiser plus précisément les possibilités qu'offre l'analyse de l'objet sonore par la pratique de l'*écoute réduite*. Les notions comme la catégorie « Durée mesurée » et, notamment, les notions « d'accumulation » (« facture imprévisible ») ou de « pédale redondante » (« facture nulle ») pourront être réadaptées dans le cas de notre recherche. Il nous faudra être vigilante à bien respecter la posture de l'*écoute réduite* dans l'élaboration de notre processus analytique ainsi que lors des descriptions que nous serons amenée à réaliser. Par ailleurs, il ne faudra pas non plus négliger le fait que c'est bien un objet *sonore* qui se construit dans le temps même de l'improvisation et de son énonciation ; pas uniquement un objet *musical*.

3.1.1.2. Les critères morphologiques

Dans le cas de notre travail d'analyse, ce seront davantage les critères morphologiques qui nous concerneront. Présentés par Schaeffer dans le *TOM* (1966), ils font l'objet d'un développement et d'une application par Stéphane Roy dans son ouvrage : *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions* (2003, p. 54-57). Roy étudie l'analyse des musiques électroacoustiques, elles aussi pratiquées sans support partitographique. C'est la raison pour laquelle nous nous appuyerons, ici, sur les travaux de Roy. Dans le cadre de l'analyse des musiques électroacoustiques, Roy ajoute aux sept critères morphologiques de Schaeffer trois nouveaux items : le profil pulsatoire, le profil de densité et le profil spatial. Nous allons à présent définir les dix critères morphologiques sur lesquels nous nous sommes fondée pour réaliser notre analyse descriptive. Cette présentation alternera des éléments de définitions provenant du travail de Roy et des appuis théoriques provenant des travaux de Schaeffer (1966).

- 1) **La masse** : « elle exprime la façon dont un événement occupe le champ des hauteurs, elle se divise en sept classes qui vont du simple au plus complexe en ce qui concerne le taux d'harmonicité ou d'inharmonicité des sons » (Roy, 2003, p. 55). Stéphane Roy a réalisé un tableau des classes de masse en détaillant chacune d'entre elles et en leur attribuant des abréviations spécifiques :

	Mnp	Mn	Mgn	Mxn Mnx	Mgx	Mx	Mxb
Classes de masse	son pur	tonique	groupe tonique	cannelé	groupe nodal	noeud	bruit blanc ou coloré
Masses génériques de la typomorphologie	Masse tonique			Masse complexe			
	N			X			

Illustration n°10 — Tableau des classes de masse (Roy, 2003, p. 55)

- 2) **Le timbre harmonique** « est lié à la notion de masse, et constitue l'enveloppe spectrale d'un son à un moment temporel donné. » (Roy, *ibid.*, p. 55)
- 3) **La dynamique** permet de « caractériser les différents types d'attaques d'un son ainsi que l'évolution de leurs *poids* (le profil dynamique de *ppp* à *fff*) ». (Roy, *ibid.*, p. 56)

En nous appuyant également sur les critères définis par Pierre Schaeffer, nous pourrions analyser plus précisément le travail effectué par les improvisateurs sur les genres d'attaques du son qu'ils expérimentent et produisent :

TIMBRE DYNAMIQUE		1	2	3	4	5	6	7
GENRES D'ATTQUES	Tracé bathygraphique							
	Nature d'attaque Symbole conventionnel	ABRUPTÉ ou explos. ▽ (choc ou plectre) sans résonance appréciable.	RAIDE △ (marteau feutré) avec forte résonance liée	MOLLE ∪ (pizz ou mailloche douce) avec résonateur	PLATE ┌ (pseudo attaque) ou mordant	DOUCE ┘ son posé sans attaq. apparente	SFORZANDO ou appui △ ou crescendo rapide	NULLE ou très progress. ∩ perception du profil
PRÉDÉTERMINATION DU PROFIL en fonction du genre d'attaque	Profil dynamique	pointe dynamique (choc)	régulier dégressif	renforcem. du résonateur	nul, sauf la pseudo-attaque	profil nul	Profil caractérist. sons en général courts	seul cas de seuil émergence du profil
	Profil harmonique	son double (2 timbres)	appauvrissement	réponse du résonateur	nul dans les instruments tels que l'orgue varié en musique électr. ou cordes	Profils souvent progressifs	Timbrage caractérist.	Profils le plus souvent liés ou artificiellement indépendants.

FIGURE 37.
Genres d'attaques.

Illustration n°11 — Genres d'attaques par Pierre Schaeffer (1966 p. 533)

- 4) **Le grain** « renvoie aux différents états de rugosité de la matière sonore, comme le suggère son lien analogique avec le domaine des sensations tactiles et visuelles. » (Roy, 2003, p. 56)

Schaeffer expose, en effet, trois types de grains en fonction du mode d'entretien du son :

À la résonance, au frottement, à l'itération, correspondront des *types* purs : respectivement des grains *harmoniques*, des grains *compacts* et des grains *discontinus*. Mais ces types d'entretien, en pratique, se superposent et se combinent. (Schaeffer, 1966, p. 552)

Schaeffer élargit également la définition du grain à six genres principaux, en plus des trois types de grains exposés précédemment et considérés comme un socle sur lequel peuvent reposer des éléments nouveaux (scintillements progressifs ou variés par exemple) :

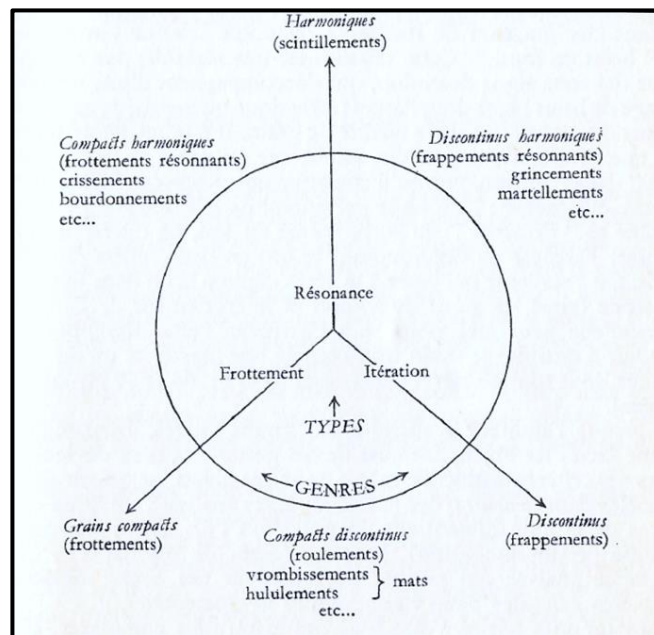


Illustration n°12 — Types et genre de grains de Schaeffer (1966, p. 552)

Remarquons que le grain ne doit pas être dissocié du « sens tactile » (Schaeffer, 1966, p. 554), soit, par exemple, le vibrato de l'instrumentiste à cordes, les jeux de clépages des instrumentistes à vent ou la touche du pianiste.

5) **L'allure** : « C'est un critère d'entretien. Un son possède une allure lorsqu'il présente une variation périodique de sa dynamique, de sa hauteur ou de son spectre lors de son entretien. » (Roy, 2003, p. 56)

Schaeffer précise que « le critère d'allure attaché à la forme, évoque le dynamisme de l'agent propre à l'objet et le sens kinesthésique ; il permet d'apprécier la vivacité, l'énergie propre à l'objet. » (Schaeffer, *ibid.*, p. 556) De même, l'allure doit alors être associée au profil de masse pour devenir « *large, serrée, ample, menue*, ou encore *généreuse, brillante, jamais irrégulière* ou *mécanique*. » (Schaeffer, *ibid.*, p. 556)

Ces typologies spécifiques à la description de la matière sonore pourront donc se révéler très utiles dans certaines des descriptions que nous serons amenée à réaliser dans le cas de notre analyse, notamment en nous appuyant sur la typo-morphologie des allures (Schaeffer, 1966, p. 558) :

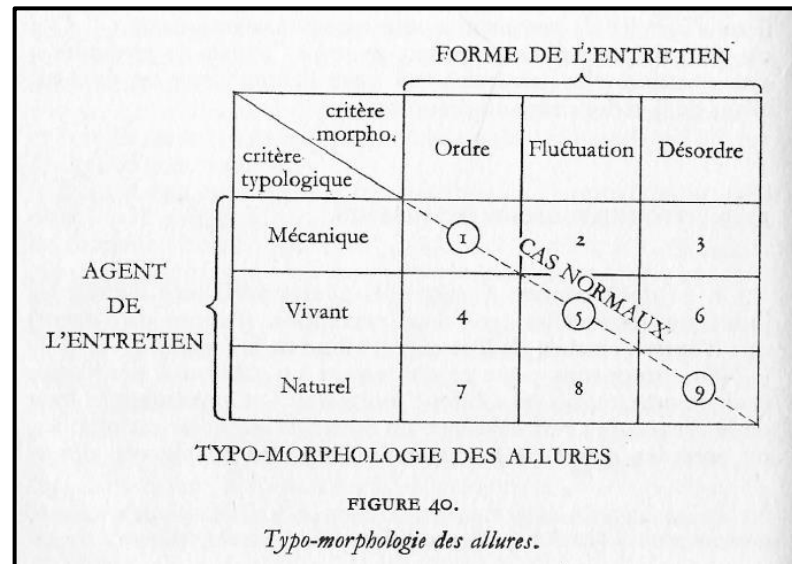


Illustration n°13 — Typo-morphologie des allures de Schaeffer (1966, p. 558)

- 6) **Le profil mélodique** : « Le terme de profil renvoie à une variation non redondante ou alors très lente dans le champ des hauteurs, des intensités et (ou) du spectre. Le profil mélodique concerne le parcours mélodique exécuté par la fondamentale d'un son tonique au moins, ou par la totalité du spectre des sons complexes. » (Roy, 2003, p. 56)

- 7) **Le profil de masse** concerne, quant à lui, les variations des composantes harmoniques ou inharmoniques d'un son pourvu d'une note fondamentale fixe (lorsqu'on perçoit une note ou une hauteur mélodique fondamentale fixe) ou « d'une fondamentale qui varie indépendamment de son spectre. » (Roy, *ibid.*, p. 56)

- 8) **Le profil pulsatoire** « vise à qualifier dans les sons itératifs la structure de variation du débit de leurs composantes. » (Roy, *ibid.*, p. 57)

- 9) **Le profil de densité** qui « permet de qualifier dans les sons itératifs sans profil pulsatoire (leurs débits ne présentant aucun *pattern* précis), la variation de densité des composantes, qui peuvent être à la fois successives et simultanées. » (Roy, *ibid.*, p. 57)

10) **Le profil spatial** qui fait référence aux « déplacements spatiaux continus d'un son dans le champ auditif, que ce soit dans l'espace interne ou externe de l'œuvre.⁶⁷ » (Roy, *ibid.*, p. 57)

Les travaux de Pierre Schaeffer ont indéniablement permis de rendre accessible une démarche d'analyse destinée aux pratiques des musiques concrètes et, par extension, à toute pratique musicale explorant les possibilités du son. La libération de l'écoute du poids de l'identification causale et, notamment, la désolidarisation entre le signifié et le signifiant (rapport qui a nourri de très nombreuses analyses musicales) a ouvert un champ des possibles considérables vers une attention accrue au son lui-même – champ qu'il nous faudra adapter aux pratiques improvisées non-idiomatiques.

3.1.2. La verbalisation : du son aux mots

Pour décrire les événements sonores et afin de rester au plus près de ce qui se déploie sur le terrain, nous sommes allée à la rencontre d'improvisateurs en situation de jeu collectif non-idiomatique. Nous avons ainsi laissé tourner la caméra avant et après la session d'improvisation pour capter les discussions⁶⁸ et le processus d'installation des musiciens. Nous avons également mené (si besoin) des entretiens ciblés en fonction des questionnements restés en suspens. L'objectif de ces échanges verbaux divers était de comprendre ce que les improvisateurs avaient écouté précisément ou mieux appréhender les raisons pour lesquelles certains éléments sonores avaient été plus exploités que d'autres. Les musiciens pouvaient ainsi faire état des éléments acoustiques ou autres, qui ont construit leur discours, mais aussi verbaliser leurs doutes ou leurs interrogations. Précisons que ces discussions se sont ouvertes naturellement. Nous ne les avons pas dirigées et n'avons pas participé aux échanges. Dans la poursuite de la dynamique observée pour les enregistrements sonores, nous sommes restée dans l'ombre des musiciens, en silence.

La deuxième partie de notre synthèse analytique consiste donc en une étape d'analyse de la verbalisation produite par les improvisateurs et de la métaphorisation du son effectuée par le

⁶⁷ Notons aussi que les notions d'espaces internes et externes à l'œuvre ont été introduites par Michel Chion dans *L'Art des sons fixés ou la musique concrètement*, Metamkine/Nota bene/Sono Concept, Fontaine, 1991, p. 50-54.

⁶⁸ Ces discussions étaient donc menées par les improvisateurs eux-mêmes, sans notre intervention. Il s'agissait finalement pour nous de recueillir un corpus « écologique », directement prélevé sur la situation en train d'être vécue par les improvisateurs.

musicologue en situation d'observation. En effet, alors que nous venons d'aborder l'écoute comme élément de départ à notre démarche synthétique, la question du rapport au corps s'est ensuite naturellement posée. L'écoute est aussi un phénomène corporel lié à une expérience spécifique et, dans notre cas, un phénomène corporel lié à l'écoute en situation de jeu improvisé collectif non-idiomatique. Il est possible de verbaliser cette expérience par les mots et de mettre en évidence une forme de « métaphorisation et [de] corporéité dans l'expérience musicale » (2011) définies et développées par Francesco Spampinato dans plusieurs de ses études musicologiques (2008 ; 2011 ; 2015). Il est également possible de verbaliser une expérience en tant qu'observateur et analyste grâce à l'usage d'une analyse séquentielle comme la pratique Clément Canonne. Nous allons donc réfléchir à la manière de conduire une analyse sémantique tout en l'adaptant à notre objet d'étude, sans nous départir de notre premier angle d'approche qui est bien l'écoute du sonore détachée de toute forme de causalité ou de signification concevant le son de façon linguistique (c'est-à-dire en lui associant une signification *a priori* extra-musicale). Il s'agira d'étudier, d'une part, les verbalisations des improvisateurs et, d'autre part, notre propre métaphorisation du phénomène sonore. Cette seconde étape de notre protocole d'analyse se constitue par des allers-retours incessants entre nos impressions personnelles et celles des improvisateurs ayant été présents à ce(s) même(s) instant(s) improvisé(s), au sein d'une temporalité éphémère commune et non reproductible.

3.1.2.1. La métaphorisation de l'expérience musicale de Francesco Spampinato

Pour Spampinato, « Les approches expérientielles du fait musical ne considèrent pas la musique comme “objet” à observer, mais comme une *rencontre* » (Spampinato, 2011, p. 31). La notion d'expérience musicale est donc rapprochée d'emblée de celle de la *rencontre*. La musique est envisagée comme une forme d'expérience au même titre qu'un individu le ferait lorsqu'il rencontre un autre individu, ce qui sous-entend également qu'en faisant l'expérience de la musique, nous faisons aussi l'expérience de *nous-même* et des *autres*. Pour Gino Stefani, c'est par la rencontre entre « un objet musical » et « un sujet humain » que l'« expérience musicale » voit le jour (Stefani, 1998, p. 127). Spampinato souligne à ce titre que :

Dans le vécu, les deux visages de l'expérience musicale coexistent en relation de réciprocité : la musique (“le son vécu esthétiquement”) et la musicalité (“le fait de vivre musicalement le son”) (Stefani, 2004, p. 127). La métaphore est la trace de l'articulation et de l'explication d'un “sens profond inarticulé”. Un tel “sens profond” est l'interface homme/musique, “le sens que je donne à la musique, c'est le sens que la musique me donne ; [...] c'est le sens de moi-même que la musique me renvoie” (Stefani, 2004, p. 7), tout ce que l'on ressent (vit, entend, éprouve, voit, touche, savoure, etc.) dans et par une certaine musique. (Spampinato, *ibid.*, p. 31)

Le fait que l'homme soit un être sensible induit la place prépondérante du corps dans la perception, l'élaboration et la création de la musique. C'est *par* lui et *à travers* lui que nous percevons la musique et le monde. En ce sens, toute forme de verbalisation est une métaphore du son, comme le souligne le musicologue. Cette métaphore n'est pas détachée du son mais provient de son écoute, de sa morphologie ou de son grain. Si l'on peut verbaliser et métaphoriser le son, c'est à son contact et à son écoute que cette description sera la plus à même de sauvegarder sa spécificité d'objet sonore. Spampinato définit différents niveaux de corporéité qu'il dénomme « le corps imaginant » (celui qui imagine et projette une image), « le corps agissant » (qui agit sur le monde et réalise ainsi des expériences) et « le corps remémorant » (qui se souvient des expériences vécues, aussi appelées « images incarnées ») :

Entre imaginaire du corps, corps imaginaire, l'étude des images incarnées se décline de manière multiple. Le corps humain est à la fois l'espace d'une sorte d'*atelier* où l'on forge les images nous permettant de comprendre le monde, l'*instrument* physique qui entre concrètement en contact avec ce monde pour le façonner selon les images et le *réservoir* dynamique où l'on dépose toutes ces images afin de pouvoir les récupérer à tout moment. Corps imaginant, corps agissant, corps remémorant. (Spampinato, 2015 p. 9)

À travers l'étude de *Jeux de vagues* de Claude Debussy (2011), Spampinato propose une forme d'analyse basée sur la mise en évidence de l'utilisation d'un « archétype du sens » (Spampinato, *ibid*, p. 184) tout en faisant l'hypothèse « que certaines musiques peuvent “inviter” l'auditeur à effectuer une projection métaphorique d'un schème abstrait issu des expériences physiques impliquant des matières fluides » (Spampinato, *ibid*, p. 184). En réalisant différentes écoutes de l'œuvre avec plusieurs « groupes d'écoute » et en s'appuyant sur sa propre écoute, Spampinato parvient à réaliser un tableau récapitulatif des différents « traits musicaux de *Jeux de vagues* qui invitent à produire des métaphores d'eau et d'air à l'écoute » (Spampinato, 2011, p. 185-186).

	EAU	AIR
Méodie	<ul style="list-style-type: none"> • petits intervalles • registre moyen et grave • direction descendante • construction symétrique • fragments motiviques dupliqués • longues durées des sons • diatonisme 	<ul style="list-style-type: none"> • petits intervalles • registre moyen et aigu • direction ascendante • construction asymétrique • gestes rapides (avec plus de méandres, de tourbillons) • notes rapides répétées • chromatisme
Rythme	<ul style="list-style-type: none"> • continuité des impulsions rythmiques • tendance à la régularité oscillante 	<ul style="list-style-type: none"> • continuité des impulsions rythmiques • liberté, tendance à la variation
Timbre	<ul style="list-style-type: none"> • instruments à cordes • mélange de timbres • texture orchestrale « dense » 	<ul style="list-style-type: none"> • instruments à vent • passages en solo • texture orchestrale « raréfiée »
Dynamique	<ul style="list-style-type: none"> • richesse de nuances • cheminements des variations 	<ul style="list-style-type: none"> • richesse de nuances • « aléatoire » des variations
Agogique	<ul style="list-style-type: none"> • tendance à la régularité et au ralentissement • cheminements des variations 	<ul style="list-style-type: none"> • tendance à l'irrégulier et à l'accélération • « aléatoire » des variations
Harmonie	<ul style="list-style-type: none"> • absence de contrastes harmoniques forts • tendance à la fixité harmonique ou à l'alternance régulière 	<ul style="list-style-type: none"> • absence de contrastes harmoniques forts • rythme harmonique plus libre

Tab. 6. *Les traits musicaux de Jeux de vagues qui invitent à produire des métaphores d'eau et d'air à l'écoute*

Illustration n°14 — *Les traits musicaux de Jeux de vagues (Spampinato, 2011, p. 185)*

L'improvisateur participe à la production de la matière sonore mais il l'entend également, ce qui justifie le fait que nous prenions aussi en compte les échanges entre les musiciens à la suite de l'improvisation car ils portent aussi une part de cette expérience incarnée du son. L'acte improvisé est avant tout une rencontre entre des musiciens qui fabriquent de la matière sonore, rencontre qui s'inscrit *dans* un instant non reproductible. Nous sommes consciente que cette étape est relativement subjective car sensorielle et donc propre à chaque individu et à son imaginaire. Il s'agit là d'une forme « d'approche expérientielle du fait musical » (Spampinato, 2011, p. 31) qui, et nous souhaitons le rappeler, « ne considère pas la musique comme "objet" à observer, mais comme une rencontre » (Spampinato, *ibid.*, p. 31).

Une analyse métaphorique du discours musical en situation d'improvisation collective non-idiomatique pourra être considérée comme pertinente puisqu'elle pourra apporter une compréhension « incarnée » des différents événements se déroulant dans le temps. Elle pourra

également faire référence aussi bien à l'expérience de la production musicale (vécue par les improvisateurs) qu'à l'expérience de la réception du moment improvisée (vécue par l'analyste). L'usage de la verbalisation et de la métaphorisation permettront de caractériser sensiblement les sections et sous-sections de l'improvisation et, ainsi, d'affiner – structurellement mais aussi sémantiquement - le découpage séquentiel des improvisations.

3.1.2.2. L'analyse séquentielle par Clément Canonne

Tout comme Clément Canonne, nous travaillons sur les musiques improvisées collectives qui, de fait, n'ont pas été au départ pratiquées pour être fixées sur support audio ou vidéo⁶⁹. Pour autant, il ne semble pas cohérent de mener un travail d'analyse pertinent sans réaliser des enregistrements — sonores et vidéos — permettant de conserver l'improvisation pour l'étudier *a posteriori*. Il apparaît ainsi nécessaire de pouvoir séquencer précisément les enregistrements réalisés afin de pouvoir sélectionner, d'une part, les enregistrements les plus adaptés au travail analytique (certaines séquences enregistrées étant parfois d'une durée totale de plus de quatre-vingt-dix minutes) et, d'autre part, pour faciliter le travail de métaphorisation et de description.

Dans le cadre de son travail d'analyse, Canonne réalise un découpage structurel autour de « différents épisodes ou séquences aisément caractérisables » (Canonne, 2010a, p. 192).

Canonne constate alors l'apparition de deux types de séquences :

[...] des épisodes, globalement plus longs, où la musique est relativement bien définie, les rôles clairement répartis, et l'instrumentation établie ; et des transitions, globalement plus courtes, dans lesquelles ou bien les musiciens semblent se chercher, ou bien des idées conflictuelles s'opposent carrément. (Canonne, *ibid.*, p. 194)

Il précise ensuite que :

Le schéma sous-jacent est assez simple : les improvisateurs se coordonnent sur une idée qui donne naissance à un épisode : au bout d'un certain temps, les musiciens jugent que cet épisode a assez duré : il s'agit d'en sortir et cela donne naissance à une transition ; plusieurs idées concurrentes émergent de cette transition : et il s'agit alors pour les musiciens de se re-coordonner pour donner naissance à un nouvel épisode. (Canonne, *ibid.*, p. 194)

Cette première étape est donc un découpage global des indices temporels précis des différents événements sonores rencontrés. Fort de ces premières constations, Canonne réalise ensuite une

⁶⁹ Ce point mériterait d'être discuté plus amplement d'un point de vue esthétique. Cette discussion n'étant pas au cœur de notre problématique, nous ne l'ouvrons pas. Nous sommes, cependant, consciente des débats qui agitent ou ont agité la question de la fixation sur support des pratiques improvisées depuis les années 1970.

analyse linéaire, de manière cursive, comme une narration des différents événements dans le temps. Le propos se précise et le chercheur donne davantage de détails aussi bien en ce qui concerne la description des événements sonores que la construction des interactions entre les musiciens. Il apparaît alors que deux « ingrédients » sont essentiels à l'élaboration d'une séquence :

- 1) **un certain schéma d'interaction** c'est-à-dire la manière dont les interactions se sont cristallisées, en moyenne, sur une durée longue : typiquement, qui envoie beaucoup d'information, qui envoie peu, et la constitution de sous-équipes (qui est en interaction privilégiée avec qui).
- 2) **et un ensemble de caractérisations acoustiques, cinétiques et/ou musicales** valant, en moyenne, pour la durée considérée. (Canonne, *ibid.*, p. 201)

D'après les résultats mis en évidence par Canonne, il y a changement de séquence quand le squelette interactionnel est modifié, si « la caractérisation » (Canonne, 2010a, p. 201) change, ou si les deux changent. Toutefois, d'après Canonne, « d'une manière générale, les deux ingrédients tendent à changer en même temps » (Canonne, *ibid.*, p. 201). À partir de la proposition de Nuun⁷⁰ (1998, p. 28), Canonne ne conserve finalement que « Trois grandes catégories d'articulation » (*ibid.*, p. 202) : la juxtaposition, l'interruption et l'interpolation qu'il définit comme suit :

- 1) La juxtaposition : une séquence est arrivée à son terme "naturel" (on observe un ou plusieurs mouvements cadentiels), par le "haut" (transition par climax) ou par le "bas" (résolution, cadence interne), les improvisateurs sont donc en attente d'une nouvelle séquence. La première proposition à surgir a donc toutes les chances de caractériser en bonne partie la séquence à venir.
- 2) L'interruption : une séquence est en cours mais elle se trouve brusquement perturbée par un ou plusieurs improvisateurs qui introduisent a priori des éléments très contrastants, susceptibles de jouer efficacement un rôle d'interruption. La séquence peut ou bien être effectivement interrompue, pour laisser la place à une séquence dominée par ces éléments contrastants, ou bien continuer malgré tout, et se trouver donc superposée aux éléments contrastants.
- 3) L'interpolation : la séquence suivante ne s'établit que très progressivement, éventuellement à partir des éléments de la séquence précédente. Cela désigne en fait tout simplement le processus général qui est à l'œuvre dans certaines transitions dont Nuun détaille les modalités (fragmentation, transition par modification d'un trait caractéristique, transition par trait caractéristique commun). (Canonne, *ibid.*, p. 202-203)

Du point de vue formel et schématique, chacune des analyses⁷¹ de Clément Canonne est accompagnée d'une partition de lecture (que nous avons déjà définie dans les chapitres précédents). La méthodologie d'analyse de Canonne se construit ainsi en trois temps :

⁷⁰ Nuun (1998) propose sept « manières d'articulation entre les séquences » que nous proposons de renommer « comportements transitoires ». (Canonne, 2010a, p. 201)

⁷¹ Sauf l'auto-analyse de *October 21:36* qui introduit l'élaboration de la méthode d'analyse.

Premier temps : L'élaboration d'une partition de lecture (présentée au tout début de chaque analyse) qui résume à elle seule le déroulé de l'improvisation et pour laquelle Canonne précise que :

Nous n'avons d'aucune façon tenté de noter la musique analysée : outre la complexité folle d'une telle entreprise (la musique est essentiellement non-pulsée et les musiciens utilisent une foule de techniques instrumentales qui ne se laissent pas vraiment capturer par une notation traditionnelle), sa pertinence ne semble pas acquise. (Canonne, *ibid.*, p. 211)

Deuxième temps : Un commentaire linéaire avec des remarques descriptives⁷² sur la situation de jeu globale dans laquelle :

Il est donc important de faire sentir la nature éminemment processuelle de cette musique ; et pour cela, le plus simple est de tenter de rendre compte de son élaboration moment par moment, donc de manière linéaire. (Canonne, *ibid.*, p. 213)

Troisième temps : Un commentaire plus synthétique qui « étudie certaines caractéristiques remarquables, et souvent problématiques, de l'improvisation » (Canonne, 2010a, p. 213) et qui précise les hyper-séquençages, le rôle des interruptions, la saillance des schémas d'interaction, l'affleurement idiomatique, la manipulation des hauteurs, l'usage de points focaux ou encore les préférences individuelles ou collectives.

Pour conclure, dans le cas de notre étude, si l'élaboration d'une partition de lecture ne semble pas pertinente (les enregistrements que nous allons étudier et notamment la durée de ceux-ci ne se prêtent pas à une telle entreprise), les commentaires linéaires synthétiques pourront tout à fait être réutilisés pour analyser nos extraits et permettront de mettre en avant certains moments remarquables des improvisations (transitions, nouvelles idées musicales, abandons de matériaux...). Enfin, l'élaboration d'un séquençage précis sera également exploitée car celui-ci facilitera grandement le travail d'analyse descriptive et donnera une première forme d'ossature à l'extrait analysé.

⁷² Voici un exemple concret d'un commentaire d'analyse descriptive : « On observe un effet de relais : c'est sur le sol grave du trombone que le saxophoniste redémarre lui aussi sur un sol (avec effet de *glissando* depuis le demi-ton inférieur). » (Canonne, 2010a, p. 220)

3.1.3. Représentations graphiques

Au moment où nous nous sommes interrogée sur la manière de synthétiser un protocole d'analyse destiné aux musiques improvisées collectives non-idiomatiques et à l'écoute de la matière sonore, il nous est apparu essentiel de pouvoir donner à voir cette matière sonore. Le principal enjeu de notre travail d'analyse est ainsi de proposer une visualisation de la matière sonore dans son ensemble, en train de se dérouler dans le temps, et non de la structure de la forme supposée de l'improvisation. C'est-à-dire qu'il nous paraît souhaitable de pouvoir visualiser la forme *en train de se faire*. Cette troisième section est donc consacrée à l'état des lieux de différentes techniques de représentation graphique existantes dans le champ de l'analyse des pratiques musicales solistes et collectives idiomatiques (et non nécessairement improvisées).

3.1.3.1. La matrice de similarité et la courbe de nouveauté par Philippe Lalitte et Philippe Gonin

Il nous faut, dans un premier temps, définir le principe de réalisation et d'utilisation des matrices de similarité. Nous allons pour cela nous appuyer sur les travaux de Pierre Couprie. Dans son article « Nouvelles approches audio-numériques pour l'analyse musicale » (2018)⁷³, Couprie explique qu'en Mathématiques :

(...) une matrice est un tableau contenant des nombres. Ces nombres peuvent être le résultat de différents calculs. Une matrice de similarité est réalisée à partir d'un calcul de distance entre une suite de nombre. Prenons les valeurs obtenues avec l'extraction d'un descripteur audio – une suite de nombres –, il est alors possible de calculer les distances entre chaque valeur de cette suite. (Couprie, *ibid.*, p. 11)

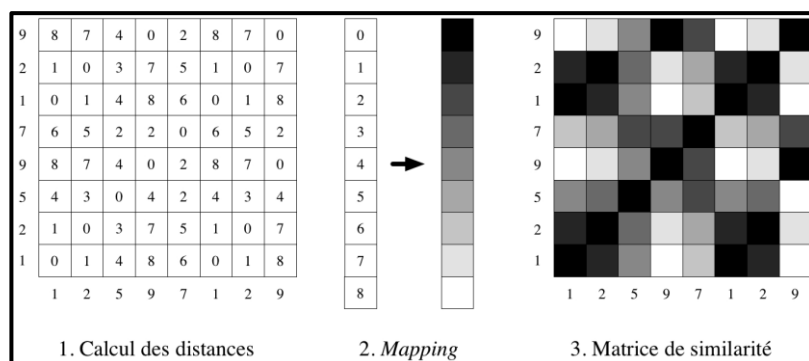


Illustration n°15 — Principe de réalisation d'une matrice de similarité à partir d'une liste de valeurs (Couprie, 2018, p. 12⁷⁴)

⁷³ Article disponible en [ligne](#). [Consulté le 02 juillet 2021].

⁷⁴ Précisions de l'auteur : « L'étape 1 [...] représente une matrice contenant les distances entre chaque valeur d'une suite de huit nombres présente en abscisse et en ordonnée. Comme le résultat obtenu est difficilement interprétable,

Philippe Lalitte a eu recours, quant à lui, à l'utilisation de matrices de similarités pour analyser les *Sept variations Sur le Thème de Bene Gesserit* de Richard Pinhas afin de mettre en évidence « les changements de textures et de périodicités qui s'opèrent à l'intérieur » des variations (Lalitte, 2014b, p. 166). Le musicologue réalise donc ici une matrice de similarité pour chacune des variations :

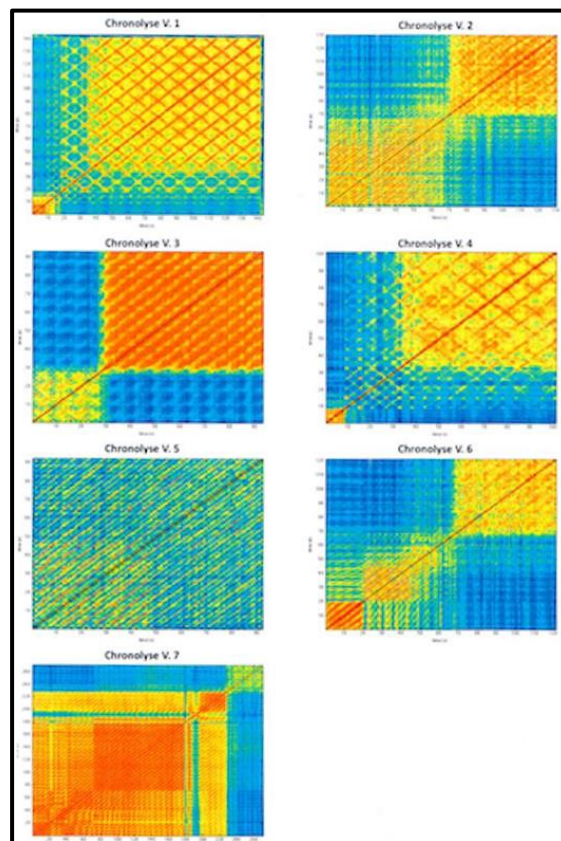


Illustration n°16 — Autres exemples de matrices de similarité des 7 variations « Sur le Thème de Bene Gesserit » d'après Lalitte (2014b, p. 167)

Lalitte propose également une matrice de similarité pour l'analyse de *Heros* de David Bowie et Brian Eno (Lalitte, 2014a, p. 207). La matrice de similarité est calculée via MIR Toolbox⁷⁵ à partir du spectre (à gauche) et du chromagramme (à droite). Le principe de calcul reste le même que dans l'exemple précédent.

on effectue ensuite une opération de *mapping* pour faire correspondre une couleur à chaque valeur de distance (étape 2). On obtient alors une matrice colorée (étape 3) sur laquelle il est facile de repérer des formes qui signalent les parties similaires – par exemple, les valeurs “1 et 2” du début de la liste sont similaires aux valeurs “1 et 2” présentes vers la fin, d'où les quatre blocs foncés formant les angles d'un carré sur la matrice de couleurs. » (Courprié, 2018, p. 12)

⁷⁵ Lartillot et Toivianen, « A Matlab Toolbox for Musical Feature Extraction From Audio », *International Conference on Digital Audio Effects*, Bordeaux, 2007.

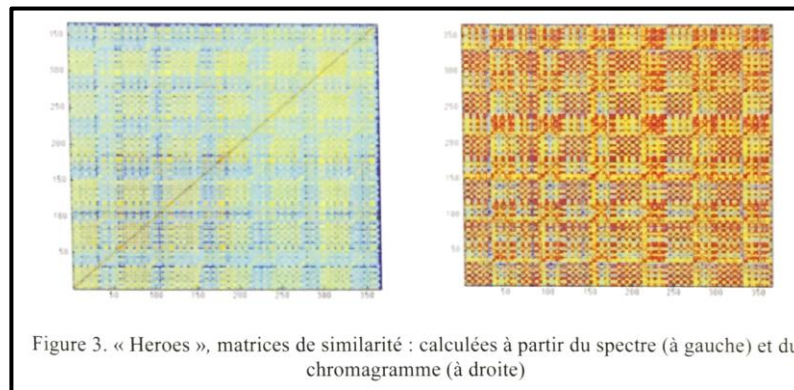


Illustration n°17 — Matrice de similarité de *Heroes* calculées à partir du spectre (à gauche) et du chromagramme (à droite) de D. Bowie et B. Eno (Lalitte, 2014a, p. 207)

Si Pierre Couprie définit clairement le principe de fonctionnement de la matrice de similarité qu’il souhaite pouvoir appliquer au développement d’un logiciel dédié (iAnalyse, sur lequel nous nous attarderons plus amplement dans la section suivante et à la toute fin de notre étude), Philippe Lalitte l’applique à son champ d’analyse en précisant qu’il est possible de réaliser une matrice de similarité qui, « appliquée à une pièce musicale, compare chaque instant à chaque autre instant de cette pièce » (Lalitte, 2014a, p. 207). Couprie et Lalitte font ainsi usage de la matrice de similarité dans des contextes différents : l’analyse des musiques électroacoustiques et acousmatiques pour l’un et l’analyse des musiques *modernes* pour l’autre. En ayant recours à l’utilisation de la matrice de similarité, il est donc tout à fait possible de réaliser une étude comparative de deux extraits en confrontant les différents segments structurels qui sont identifiables par différentes zones de taille, de forme et de couleur (ou de niveaux de gris) et ce, quel que soit le type de musique à analyser.

Dans son étude analytique de *Heros*, Philippe Lalitte emploie également la courbe de nouveauté (calculée à partir du spectre) et qu’il définit dans le déroulement de son analyse comme suit :

Les figures 4 et 5 représentent la courbe de nouveauté de *Heros*, calculée respectivement à partir de deux matrices (spectre et chromagramme). Nous avons ajouté les sections du morceau pour un meilleur repérage (I : introduction, C : couplet, R : refrain, P : pont instrumental). Les pics marquent les changements les plus forts repérés par l’algorithme (coefficient de changement en ordonnée de 0 à 1). (Lalitte, 2014a, p. 207-208)

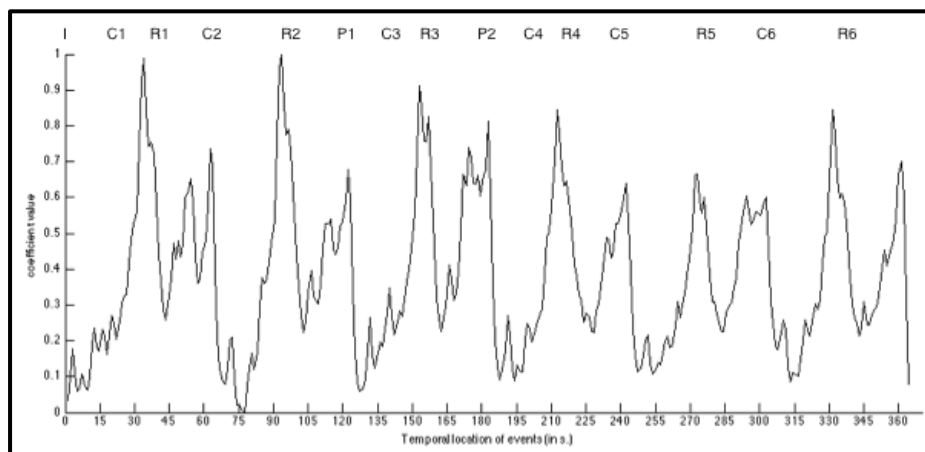


Illustration n°18 — [Figure 4] Heros, courbe de nouveauté calculée à partir du spectre (Lalitte, 2014a, p. 209)

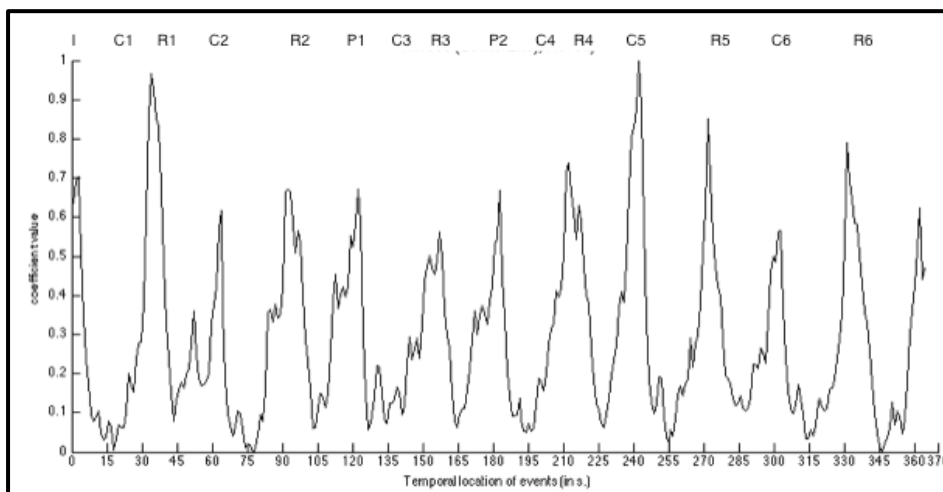


Illustration n°19 — [Figure 5] Heroes, courbe de nouveauté calculée à partir du chromagramme (Lalitte, 2014a, p. 209)

L'utilisation de la courbe de nouveauté offre des perspectives intéressantes, particulièrement dans le champ de l'analyse des musiques actuelles et populaires, comme en témoignent les travaux de Philippe Gonin dans « *Interstellar Overdrive* de Pink Floyd et le processus de création à travers le prisme de l'improvisation collective : du chaos à l'ordre⁷⁶ ». Gonin réalise une « comparaison entre la *waveform* (la forme d'onde) et la courbe de nouveauté calculée sur *Matlab*® avec le plug in MIR Toolbox » (2019 – Onglet « L'improvisation libre - 1966 »). La courbe de nouveauté est souvent observée en parallèle de la forme d'onde, afin de confirmer ou infirmer des indications formelles.

⁷⁶ Cf. site [Musimédiane](http://Musimédiane.com).

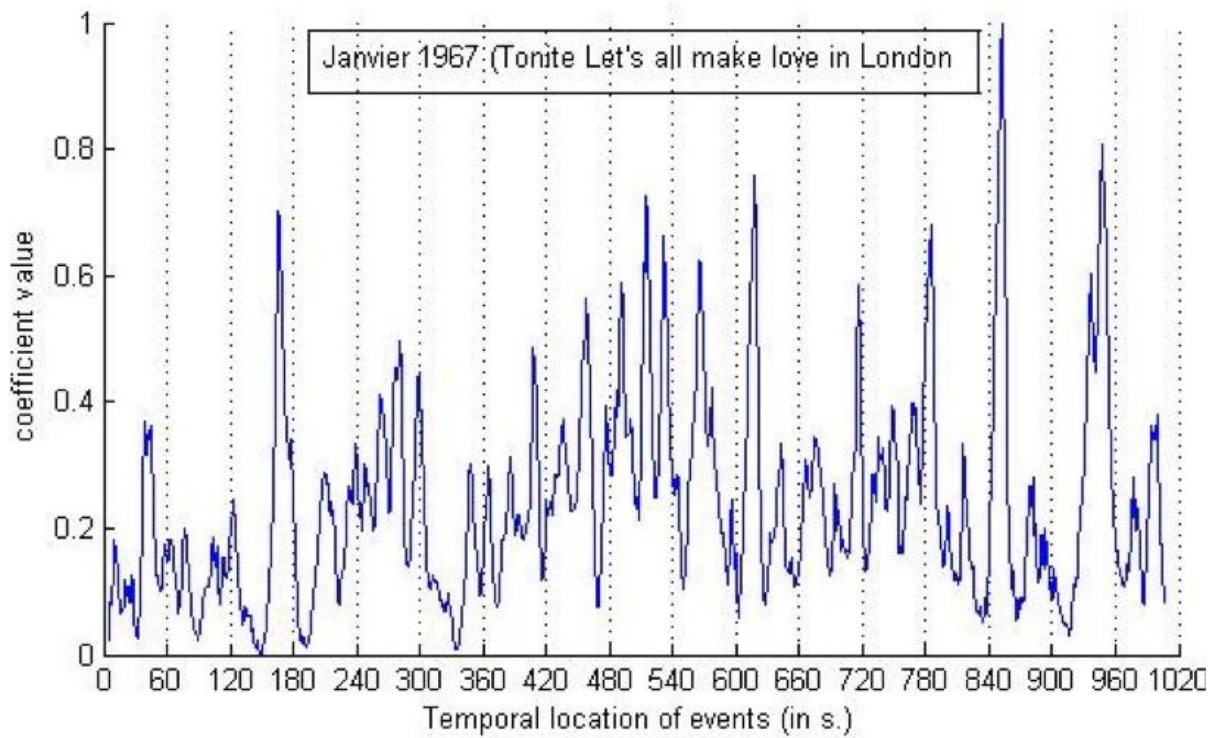


Illustration n°20 — Exemple de courbe de nouveauté d'après Gonin (2019)

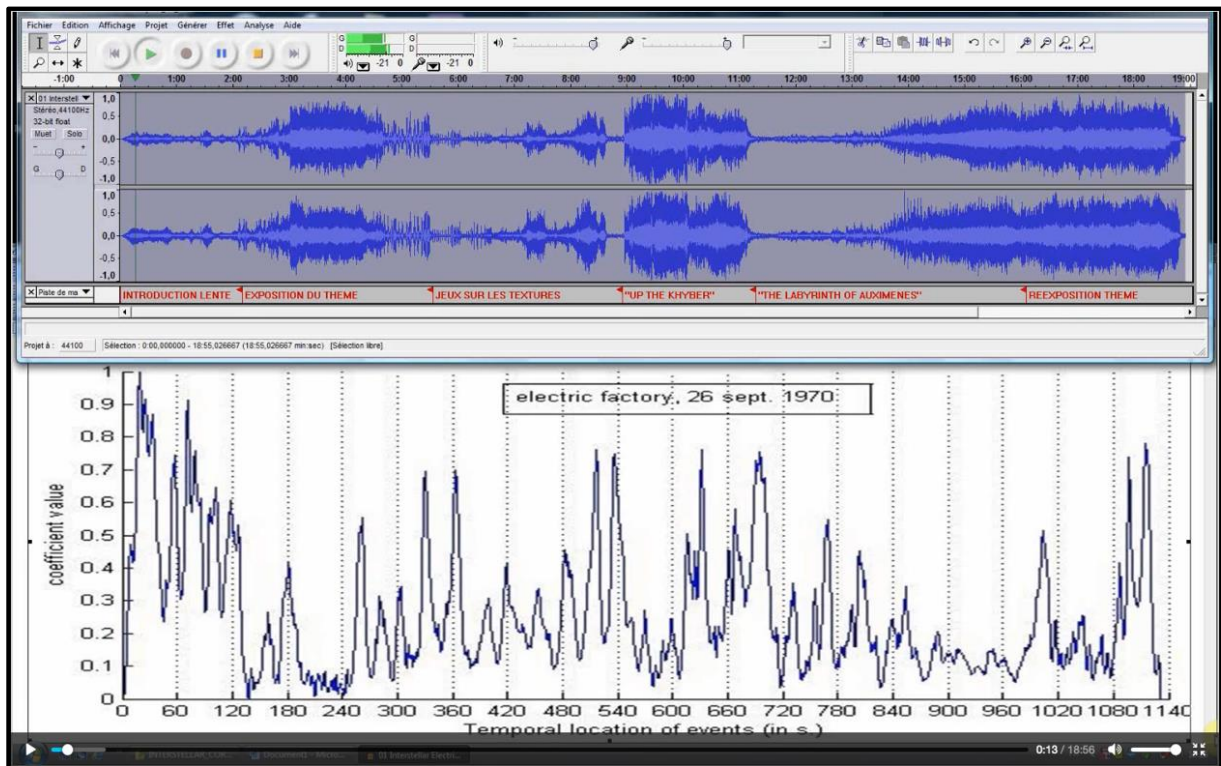


Illustration n°21 — Intersellar Overdire, 1966, comparaison et mise en parallèle de la waveform « Butterfly » + courbe de nouveauté d'après Gonin (2019)

Pour synthétiser, la courbe de similarité permet de mettre en avant des éléments communs entre un instant et un autre au sein d'une même pièce tandis que la courbe de nouveauté permet de mettre en avant « les changements les plus forts » (Lallite, 2014a, p. 208) au sein d'une même pièce (chaque pic indiquant un élément nouveau ou une nouvelle idée musicale).

L'objectif de notre travail n'étant pas (pour l'heure) de mettre en évidence des similarités éventuelles entre les sessions d'improvisation, il ne serait pas encore judicieux d'utiliser les matrices de similarités ou les courbes de nouveauté. Toutefois, ces deux propositions permettent de représenter graphiquement des éléments musicaux non-écrits à partir de la matière sonore, ce qui est une première étape importante dans notre quête pour élaborer une méthode d'analyse des musiques improvisées collectives non-idiomatiques. C'est davantage la représentation de la *waveform* (ou forme d'onde) qui semble la plus pertinente à mettre en œuvre car elle permet de représenter visuellement l'événement sonore que nous étudions dans son ensemble et, ainsi, de pouvoir le segmenter et le détailler. En effet, d'un point de vue audionumérique, nous pouvons définir la forme d'onde comme suit :

Le son atteint les oreilles de l'auditeur après avoir été transmis par l'air depuis sa source. Les auditeurs entendent des sons, car la pression de l'air change légèrement dans leurs oreilles. Si la pression varie selon un modèle répétitif, nous disons que le son a une *forme d'onde périodique*. S'il n'y a pas de modèle discernable, on parle de *bruit*. Entre ces deux extrêmes se trouve le vaste domaine des sons *quasi* périodiques et *quasi* bruiteux. [...] Une méthode simple pour décrire les formes d'ondes sonores et de les dessiner sous forme de graphiques de pression d'air par rapport au temps [...]. Ceci est appelé représentation dans le *domaine temporel*. Lorsque la courbe est proche du bas du graphique, la pression est faible, et lorsque la courbe est proche du haut, la pression a augmenté. (Roads, 2016, p. 10-11)

C'est bien parce que la *waveform* est considérée comme « une représentation dans le *domaine temporel* » (Roads, 2016, p. 10-11) qu'elle nous permet de pouvoir envisager une représentation temporelle du signal sonore, donc de la matière sonore que nous étudions et pour laquelle nous n'avons aucune autre donnée que les enregistrements que nous avons réalisés. Il sera donc judicieux de faire usage de la *waveform* pour segmenter les extraits retenus et donner à voir leur ossature formelle. Il nous faudra toutefois trouver un moyen d'exploiter au mieux la représentation de la *waveform* en mettant en valeur les différentes sections temporelles des sessions étudiées, notamment par l'usage éventuel d'un code couleur spécifique.

3.1.3.2. Modèles de similarité du timbre et similarité d'amplitude avec iAnalyse 5 de Pierre Couprie

Si l'utilisation de la matrice de similarité, de la courbe de nouveauté ou de la *waveform* permettent d'envisager de nouvelles perspectives analytiques musicales, la manipulation des logiciels de traitement de données tels que MIRtoolbox ou *Matlab*®, et notamment le codage de ceux-ci, nécessite des connaissances très spécifiques qui ne sont malheureusement pas acquises par l'ensemble de la communauté musicologique. En ce sens, depuis 2008, le musicologue Pierre Couprie propose à n'importe quel analyste de manipuler une interface complète⁷⁷ et de rendre ainsi l'analyse musicale assistée par ordinateur accessible à l'ensemble de la communauté scientifique (et pas uniquement musicologique).

iAnalyse est un logiciel d'aide à l'analyse musicale fonctionnant sous la forme d'un éditeur de diaporama dans lequel tous les objets graphiques, y compris les diapositives, sont synchronisables avec média audio ou vidéo. (Couprie, 2019)

Ce logiciel résulte d'une combinaison de trois logiciels :

1. iAnalyse et ses fonctions d'annotations de partition utilisées pour l'analyse d'œuvres acoustiques et la réalisation de guide d'écoute ;
 2. EAnalysis développé entre 2010 et 2013 sur la base d'iAnalyse dans le cadre d'un projet AHRC avec le Music, Technology and Innovation – Institute for Sonic Creativity (MTI2) de l'Université de Montfort à Leicester. EAnalysis est le pendant d'iAnalyse pour l'analyse des musiques non notées ;
 3. les MotusLab Tools développés depuis 2016 dans Max pour l'enregistrement et l'analyse de l'interprétation des musiques acousmatiques.
- La perspective de tout intégrer dans une seule interface a vu le jour en 2016. (Couprie, *ibid.*, p. 1)

iAnalyse permet par exemple de réaliser des matrices de similarité, particulièrement employées pour les enregistrements de longue durée afin de mettre en évidence des caractéristiques formelles. Dans son étude du *Fil de la vie* de Pierre Henry, Pierre Couprie montre ainsi :

[...] la matrice de similarité (au centre) réalisée à partir des descripteurs d'amplitude RMS, des barycentres et de variances spectrales calculées sur les 63 minutes du *Fil de la vie* de Pierre Scheffer. Comparé au sonagramme (en haut), il est aisé de constater qu'elle permet d'interpréter plus facilement les parties (en bas) sous la forme de colonne verticale. De plus, en comparant les alternances de couleurs de chaque colonne, il est aussi possible de repérer les parties qui sont probablement similaires sur le plan du timbre – par exemple les cases noires de la segmentation du bas. Charge ensuite au musicologue de confirmer ou d'infirmer la segmentation en cherchant les causes de résultat de la matrice. (Couprie, 2018, p. 131)

⁷⁷ Cf. [Site du logiciel](#)

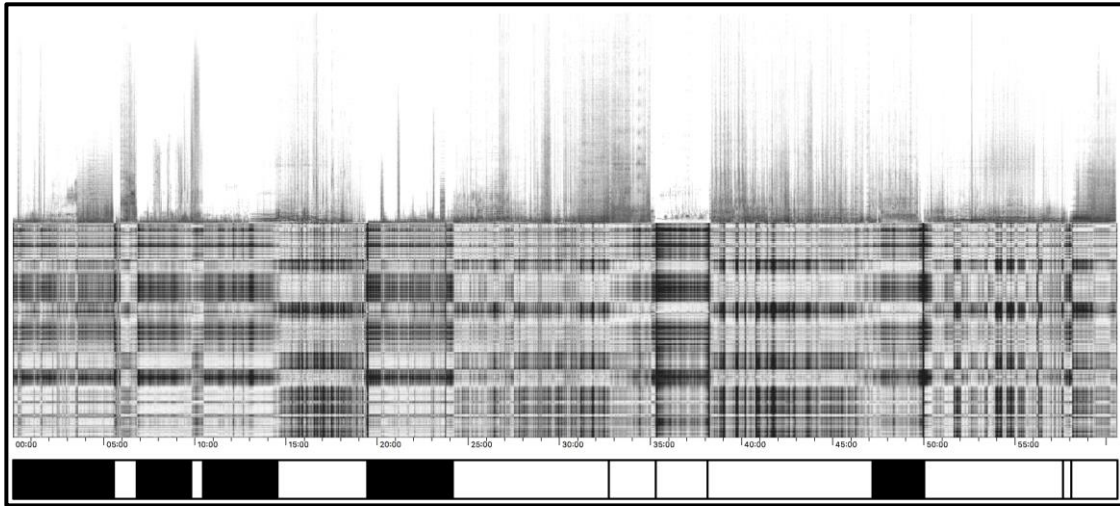


Illustration n°22 — Sonagramme (haut) et matrice de similarité (centre) calculés sur *Le fil de la vie de Pierre Henry* et segmentation formelle (bas) interprétée à partir de la matrice d'après Couprie, 2018, p. 131)

L'intérêt d'une telle forme de représentation réside dans la visualisation de multiples outils sur une même « fenêtre » (dans le cas de l'exemple précédent : sonagramme, matrice de similarité et segmentation formelle). L'utilisation de iAnalyse 5 permet de représenter visuellement une multitude d'éléments sonores tels que la visualisation d'un sonagramme, la segmentation formelle ou encore les indices temporels qu'il sera opportun d'appliquer à nos extraits. Par ailleurs, faciliter l'accès à la visualisation de plusieurs outils sur une même fenêtre peut aussi s'avérer pertinent car le regroupement de différentes figures sur une seule image représente une aide à la lecture rapide de l'analyste.

Cependant, l'utilisation de iAnalyse, bien que très intuitive et représentant une aide considérable pour l'analyse et l'annotation de tous les genres de musique, n'a pas été en mesure de produire les représentations graphiques que nous souhaitons obtenir. En effet, ne nous inscrivant pas dans une démarche comparative d'une œuvre ou d'un moment par rapport à un autre, nous ne pensons pas judicieux de réaliser notre travail d'analyse en utilisant exclusivement un traitement informatique des données, mais en alternant manipulations informatiques et phases d'analyse *humaine*, par l'écoute profonde et située (par le fait que nous ayons été présente sur place) et la métaphorisation du son⁷⁸. C'est toutefois en manipulant le logiciel iAnalyse 5 que nous avons été en mesure de cibler nos besoins et, ainsi, d'établir notre propre protocole d'analyse en nous reposant sur ses principes et usages.

⁷⁸ Nous serons amenée à revenir sur les raisons qui ont présidé au choix de ne pas utiliser, dans un premier temps, iAnalyse. La section consacrée à l'interprétation des résultats nous permettra de développer plus amplement notre pensée à ce sujet.

3.2. Synthèse analytique et présentation du protocole d'analyse

Cette section est dédiée à la présentation de notre propre démarche analytique qui se veut « hybride » et retiendra plusieurs outils des différentes approches que nous venons rapidement de présenter. Notre analyse s'articulera autour de trois grands axes de recherches principaux : **(1)** le travail de l'écoute (Schaeffer, 1966), le travail du corps (Spampinato, 2008, 2011 et 2015) et la mise en place d'une segmentation auditive, puis d'une segmentation temporelle claire (Canonne, 2010a), **(2)** une étape de métaphorisation (Spampinato, 2011) qui permettra de mettre en mots l'expérience musicale et corporelle vécue ainsi qu'une étape de verbalisation par la réalisation d'une analyse descriptive précise (Canonne, 2010a) relatant les événements sonores, structuraux et environnementaux précis. Enfin, **(3)** une représentation graphique élaborée entre forme d'onde (Lalitte, 2014a et 2014b ; Gonin, 2019 et Couprie, 2019), enveloppe temporelle du signal sonore et couplage des marqueurs temporels. Nous souhaitons résumer notre protocole à l'aide d'un tableau récapitulatif :

Les trois grands axes de recherche principaux	1 ^{ère} étape : Écoute du sonore et 1 ^{ère} étape de métaphorisation	2 ^{ème} étape : Séquençage et 2 ^{ème} étape de métaphorisation	3 ^e étape : Représentation graphique
Les appuis théoriques	<p>Le travail de l'écoute (Schaeffer, 1966)</p> <p>Le travail du corps (Sampinato, 2011)</p> <p>Segmentation auditive (Canonne, 2010a)</p>	<p>Segmentations temporelles précises (Canonne, 2010)</p> <p>Métaphorisation (Spampinato, 2011)</p> <p>Analyse descriptive (Canonne, 2010a)</p>	<p>Forme d'onde Enveloppe temporelle Marqueurs temporels</p> <p>(Lalitte, 2014a et 2014b, Gonin, 2019 et Couprie, 2019)</p>
Les sept étapes de notre protocole d'analyse synthétisée	<p>1. Segmentation auditive</p> <p>2. Dénomination [Métaphorisation (1)]</p>	<p>3. Segmentation temporelle</p> <p>4. Synthèse du séquençage</p> <p>5. Mise en application du séquençage</p> <p>6. Analyse descriptive [Métaphorisation (2) par la verbalisation]</p>	<p>7.1. Forme d'onde</p> <p>7.2. Enveloppe temporelle</p> <p>7.3. Marqueurs temporels.</p>

Tableau n° 10 — Processus de synthétisation analytique d'une improvisation collective non-idiomatique

Nous tenons à préciser ici qu'il y a bien deux étapes de métaphorisation distinctes, mais complémentaires. La première étape, appelée « [Métaphorisation (1)] » dans le tableau précédent, consiste à dénommer les différentes parties qui composent l'improvisation par le travail de l'écoute et du corps, mais aussi à l'aide d'une métaphore pour dégager une structure globale de l'extrait, tout en veillant à *inscrire sensiblement le son en mots*. La seconde étape, que nous avons intitulée « [Métaphorisation (2) par la verbalisation] », concerne tout le travail d'analyse descriptive de l'extrait. Il sera ici question de détailler les différents événements et enchaînements sonores qui se déroulent durant le jeu improvisé. Ces deux étapes émergent suite à notre interprétation personnelle des événements auxquels nous avons assisté et que nous analysons *a posteriori*. Toutefois, nous rappelons à nouveau que les discussions et ressentis des improvisateurs ont également guidé notre processus analytique et orienté notre démarche.

Ainsi, il s'agit là d'une *lecture* que nous concevons comme une complémentarité entre observation et interprétation. Le protocole analytique proposé repose sur cette complémentarité et vise à mieux comprendre la production sonore à laquelle nous (nous-même et les instrumentistes) avons assisté collectivement, dans un espace-temps unique, non-reproductible, mais néanmoins commun.

3.2.1. Écoute du sonore et première étape de métaphorisation

Cette première étape est une phase de délimitation et une première structuration de l'ossature globale de l'extrait. L'objectif est ici de définir les différentes sections et sous-sections de l'improvisation étudiée par une écoute active, puis d'opérer une dénomination précise de ces différentes parties par l'usage d'une métaphorisation.

3.2.1.1. Segmentation auditive

Dans le cas des pratiques improvisées collectives non-idiomatiques, il n'existe pas de partitions auxquelles nous référer. En revanche, nous avons constaté précédemment que l'usage de la forme d'onde (Gonin, 2019) pouvait combler ce manque et ainsi être envisagé comme une forme de représentation spécifique d'une pratique musicale donnée. La première étape de notre travail d'analyse sera donc une phase de segmentation auditive de l'extrait sélectionné et de représentation du déroulement de l'improvisation sous la forme d'un tableau schématique. Nous reprenons dans ce tableau les différentes parties et sous-parties de l'improvisation isolées

à l'oreille après plusieurs écoutes. La prise de notes active durant les sessions d'enregistrement constitue également un des fondements de notre travail d'analyse, puisqu'elle permet de recontextualiser certains éléments environnementaux spécifiques qui ne sont pas toujours remarquables dans la prise de son, comme le déplacement de certains musiciens, les ajustements de matériels comme le réglage de certains dispositifs d'amplification, les bruits qui les accompagnent ou les sensations personnelles qui ne sont plus accessibles au moment de l'écoute de l'enregistrement.

3.2.1.2. Dénomination et métaphorisation

Puisque nous ne pouvons pas définir de structure musicale précise, comme c'est le cas pour les pratiques musicales avec support écrit, la deuxième étape de notre protocole d'analyse consistera à dénommer les différentes parties et sous-parties de l'extrait à l'aide d'une ou plusieurs métaphores, tout en veillant à respecter le discours musical et les propositions faites par les membres des groupes d'improvisateurs. Il est ici question de rendre compte aussi bien des événements sonores perçus – tant par nous même que par les improvisateurs en situation de jeu – que des éventuelles images que l'immersion sonore provoque.

Nous avons en effet porté une attention toute particulière à corréler notre étape de métaphorisation avec les retours oraux des improvisateurs lors des sessions d'échanges qui ont suivi les improvisations. Nous associons également ces métaphores avec les travaux de Francesco Spampinato sur les métaphores de l'expérience musicale⁷⁹ (2015), mais aussi son ouvrage de 2011 sur Debussy, dans lequel il étudie l'œuvre de ce dernier. Ses constations peuvent légitimement être appliquées aux musiques improvisées collectives non-idiomatiques, comme en témoignent ces quelques lignes :

La musique, art temporel par excellence, mourant au moment même de sa naissance, a toujours fasciné par son oscillation ambiguë au seuil de l'inexistence ; pourtant, elle "touche", implique et entraîne l'esprit et le corps, voire l'âme. Musique ineffable par excellence, la voix de Debussy est une matière sonore qui exemplifie la manière métaphorique d'entendre la musique comme une substance physique avec laquelle on entre en contact. (Spampinato, 2011, p. 26-27)

⁷⁹ « L'expérience musicale peut être métaphoriquement vécue *comme expérience du corps en mouvement*, aussi bien du corps propre que du corps d'autrui, ou encore de la musique elle-même interprétée comme un corps. » (Sampinato, 2015, p. 11)

La pratique de l'improvisation fait appel au corps par le travail de l'écoute, le regard, le mouvement des musiciens sur scène qui parfois se déplacent pour s'interpeller les uns les autres et co-construire leur langage musical commun par le mouvement. L'improvisateur ne peut se référer qu'à la matière sonore en train de prendre forme, pour inventer, créer, expérimenter instantanément, tout en faisant appel à son vécu passé et présent. Il s'agit ici d'exprimer un ressenti, une perception, une intentionnalité en sons et en musique. Cette expression fait souvent référence à une expérience personnelle passée, comme l'explique Spampinato lui-même :

Les difficultés de "saisir" une "matière" tellement éthérée et charmante à la fois, de l'appréhender, de la "com-prendre" (à savoir de la saisir comme un tout unitaire), conduisent l'auditeur à faire référence à des domaines plus familiers de l'expérience. Et afin de relier la matière physique à la matière sonore, l'auditeur se sert d'un des plus puissants appareils de pensée qui soit : la métaphore. (Spampinato, *ibid.*, p. 27).

Cette étape nous permet ainsi de mieux ordonner l'acte créatif en l'organisant sous forme d'un « acte poétique » (Spampinato, *ibid.*, p. 31) pour palier à l'absence de notations auxquelles nous ne pouvons, de fait, pas nous référer⁸⁰. Il s'agira donc ici d'organiser logiquement une forme de narration musicale, déterminée par les sensations induites et provoquées par l'acte improvisé. L'interprétation que nous proposons est ici éminemment subjective, puisque c'est de notre propre interprétation dont il est question, bien que nous accordions une importance considérable aux verbalisations des improvisateurs. Nous avons toutefois pris part à l'interprétation en nous inscrivant dans le même espace-temps que les improvisateurs en assistant physiquement à l'expérience musicale et, par conséquent, en faisant la rencontre de « l'objet » improvisé et des sujets humains en train de le construire, ce qui nous paraît rendre légitime cette étape.

3.2.2. Séquençage et deuxième étape de métaphorisation

Cette deuxième étape consiste en un relevé temporel minutieux en lien avec l'ossature définie lors de l'étape précédente. Il sera ensuite question de mener une analyse descriptive, mais non exhaustive, des différents événements sonores et de l'évolution de la matière sonore dans le temps, tout en veillant à détailler les interactions de groupe au moment de l'acte improvisé.

⁸⁰ Nous tenons toutefois à préciser ici que nous avons connaissance de l'existence des UST (Unités Sémiotiques Temporelles), méthode d'analyse basée sur une catégorisation précise, très stable et conçue à l'origine pour l'analyse des musiques électroacoustiques. Nous avons préféré de pas utiliser de catégories préétablies : pour nous confronter (1) à notre propre écoute, (2) à la réalité de ce qui se joue dans l'instant et (3) être en mesure de nous adapter aux spécificités de chaque groupe d'improvisateurs avec lesquels nous avons travaillé.

3.2.2.1. Segmentation temporelle

Il s'agit ici de relever les indices temporels de l'extrait de deux manières : d'abord sous la forme d'un tableau reprenant le travail de l'étape de dénomination et de métaphorisation précédente, puis à l'aide d'une représentation graphique à partir de la forme d'onde réalisée avec *Sonic Visualiser*®.

Rappelons que nous nous sommes appuyée, ici, sur les travaux de Philippe Gonin concernant l'analyse de *Interstellar Overdrive* de Pink Floyd (2019), reposant sur l'utilisation du logiciel *Sonic Visualiser*®⁸¹ et l'obtention de la forme d'onde du signal sonore. *Sonic Visualiser*® est un logiciel gratuit, multiplateformes et *open source*, qui permet de visualiser et d'étudier la structure d'un fichier audio. Il traite n'importe quel fichier sonore sous forme de représentation spectrale et permet d'isoler différentes couches sonores ou de fragmenter les fichiers. Développé par le *Center for Digital Music at Queen Mary, University of London*, le logiciel est téléchargeable gratuitement sur internet et propose de nombreuses autres fonctionnalités intéressantes. La segmentation et les relevés temporels étant beaucoup plus précis avec *Sonic Visualiser*®, nous avons choisi de vérifier notre relevé avec l'interface du logiciel et de garder ces nouveaux relevés pour la suite de l'analyse. Voici le type de forme d'onde que nous pouvons obtenir :

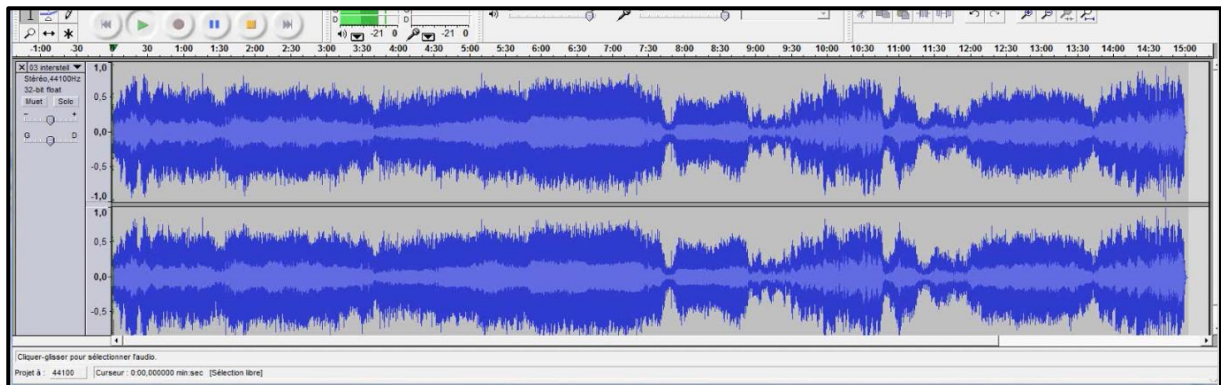


Illustration n° 23 — *Interstellar Overdrive* (1966, la waveform « Butterfly » d'après Philippe Gonin (2019)

⁸¹ [Lien](#) vers le site internet de *Sonic Visualiser*®.

3.2.2.2. Synthèse du séquençage

Toujours en utilisant *Sonic Visualiser*®, nous ajustons notre séquençage pour qu'il soit le plus précis possible. En effet, le lecteur audio de *Sonic Visualiser*® nous a semblé plus pertinent pour réaliser le séquençage définitif. En procédant ainsi, nous avons eu la possibilité d'observer le défilement des indices temporels en même temps que la forme d'onde. Nous opérons ensuite une étape de mise en application définitive en regroupant au sein d'un même tableau les différentes parties et leurs dénominations métaphoriques, ainsi que les relevés d'indices temporels précis. Nous attribuons à chacune des grandes parties de l'extrait un code couleur spécifique et rigoureux, nous inspirant d'ailleurs des analyses réalisées dans le cadre des *Clés d'écoutes* ou des *Guides d'écoutes* initiés par la Philharmonie de Paris⁸². Dans le cas de notre étude, le code couleur sera appliqué en couleur de fond du tableau récapitulatif de l'ossature de l'improvisation, puis sous la forme d'onde de l'extrait.

3.2.2.3. Mise en application du séquençage définitif avec Sonic Visualiser®

Cette nouvelle étape est envisagée comme une étape de superposition de la forme d'onde et des différentes sections colorées définies précédemment. De façon à simplifier la lecture, nous avons cependant fait le choix de placer les sections colorées en dessous de la forme d'onde, dans la continuité des travaux de Courprie (2019, p. 12, cf. Illustration n°22). Les différentes sections colorées seront représentées directement sur la forme d'onde par des lignes verticales et, à leurs côtés, se trouveront également les relevés temporels précis.

3.2.2.4. Analyse descriptive

Cette section est conçue comme une analyse détaillée des différents événements marquants de l'extrait choisi et conçue dans la même perspective que l'analyse effectuée par Clément Canonne (2010a). Il ne s'agira pas de décrire chacun des événements de manière exhaustive, mais bien de réaliser un commentaire détaillé de l'extrait dans son ensemble en fonction de notre écoute sensible ou des commentaires des improvisateurs que nous avons enregistrés.

⁸² Cf. Guide d'écoute du *Concerto pour la main gauche* de Maurice Revel sur le site de la [Philharmonie de Paris](https://www.philharmonie-paris.fr/).

Cette phase descriptive s'appuie sur trois types de sources : **(1)** les enregistrements vidéos, **(2)** les enregistrements sonores et **(3)** la prise de notes réalisée *in situ*.

Nous retraçons ici les événements marquants de chaque segment en nous focalisant sur différents critères précis parmi lesquels :

- L'évolution de la matière sonore dans le temps (apparition d'une boucle, accélérations, ralentissements, *crescendo*, *decrescendo*...) et le repérage des critères morphologiques en utilisant le cas échéant la catégorisation de Pierre Schaeffer.
- Les interventions significatives des musiciens proposant une idée musicale, relançant le discours ou, au contraire, choisissant de l'interrompre ou de se retirer.
- L'attitude générale du groupe et les échanges qui se mettent en place pendant l'improvisation (notamment certains échanges visuels ou gestuels), mais aussi les déplacements liés ou non à la pratique de l'instrument (déplacements dans l'espace).

La première partie de l'analyse est réalisée à partir de la bande sonore de l'extrait (à l'aveugle) et avec l'appui de la prise de notes. Nous nous concentrons ensuite sur la prise de vue autant de fois que nécessaire, pour confirmer ou infirmer nos premières constatations auditives.

3.2.3. Représentations graphiques

Toute cette section est réalisée avec le logiciel *Matlab*®, que nous avons codé avec l'aide d'Antoine Bourachot⁸³. Nous avons donc appliqué la même manipulation à chacun des enregistrements. Les représentations graphiques que nous proposons s'inspirent du travail de Philippe Lalitte (2014a), Philippe Gonin (2019) ou Pierre Couprie (2019) et montrent en tout premier lieu la représentation de la matière sonore dans le temps de son énonciation. Il ne s'agit donc pas là d'une représentation de données chiffrées, mais bien d'une représentation graphique du sonore en mouvement. Nous souhaitons donner à voir la matière sonore exploitée dans son intégralité, ainsi que l'ossature de l'improvisation et son organisation formelle, sans pour autant représenter des données mathématiques. En effet, nous avons ajusté les codages afin de produire

⁸³ Antoine Bourachot est docteur en Sciences pour l'ingénieur : spécialité Acoustique. Il a obtenu sa thèse de doctorat en avril 2021 et est membre du laboratoire PRISM AMU/CNRS (UMR 7061). Notre laboratoire de recherche s'inscrit dans une démarche de collaboration interartistique et interdisciplinaire, notre coopération s'est construite naturellement au fur et à mesure de nos échanges, notamment dans le cadre des projets menés au sein de l'Action doctorale où nous avons présenté nos travaux de recherche à plusieurs reprises.

une représentation graphique la plus cohérente possible, sans toutefois manipuler l'exactitude des données. Il s'agit ici d'adapter uniquement la taille des fenêtres de représentations (*lwin*) pour lisser les formes d'ondes ou les structures temporelles et ainsi les appliquer à nos constations auditives et personnelles décrites lors des étapes précédentes.

3.2.3.1. La forme d'onde (FO)

La forme d'onde, et notamment la représentation de l'amplitude, nous offre la possibilité d'accéder à une première illustration des différentes amplitudes sonores exploitées. Cependant, il va de soi que le haut ou le bas d'une crête ou le creux de la forme d'onde ne représentent pas nécessairement une nouvelle idée ou, au contraire, son abandon. Il est donc nécessaire de procéder à une analyse plus fine des événements sonores. En revanche, il s'agit ici de pouvoir observer une première représentation graphique de la session d'improvisation dans son intégralité, une forme d'ossature au sein de laquelle apparaîtraient des sections et sous-sections, sans pour autant obtenir de réelles précisions concernant la métrique (les mesures), le *tempo* ou la tonalité (s'il y a lieu) qui, eux, restent libres et non mesurables.

3.2.3.2. Couplage de la forme d'onde (FO) et de l'enveloppe temporelle du signal sonore (ET)

L'ajout de la structure temporelle permet d'observer initialement les fluctuations temporelles responsables de nombreuses formes de la perception auditive, comme la hauteur ou le timbre. Il est surtout ici question de donner une idée des différentes fluctuations d'intensités dans le temps qui nous permet alors d'élaborer notre représentation graphique finale. À ce stade de l'étude, nous exposons des figures brutes que nous complétons au fur et à mesure du déroulement du protocole. La représentation graphique est donc une nouvelle fois envisagée en tant que processus évoluant graduellement en fonction de notre analyse personnelle et de la manipulation des outils analytiques que nous adaptons progressivement.

3.2.3.3. Couplage de (1) la forme d'onde (FO), (2) de l'enveloppe temporelle (ET) et (3) des marqueurs temporels

Cette représentation graphique finale est la plus complète car elle regroupe à la fois la forme d'onde (FO), l'enveloppe temporelle (ET) de la matière sonore, ainsi que la représentation des marqueurs temporels que nous avons isolés précisément lors des étapes précédentes. Il est vrai que cette représentation finale se rapproche fortement de la mise en application du séquençage définitive (avec *Sonic Visualiser*®) proposée au 3.2.2.3. Cependant, ces deux figures sont différentes puisque la figure du 3.2.2.3 est issue d'un traitement plus artisanal car nous avons ajouté chacune des annotations manuellement, soit de manière assez approximative, alors que le traitement proposé en 3.2.3.3 (et de manière générale dans toute la partie 3.2.3) est issu d'un traitement informatique, ce qui en fait une représentation beaucoup plus juste. C'est la raison pour laquelle nous avons hiérarchisé notre protocole en affinant progressivement le traitement des données et en proposant une représentation graphique finale entièrement traitée par ordinateur, pour que celle-ci soit la plus précise possible.

3.2.4. Positionnement analytique : un protocole entre expérimentation, analyse et interprétation

Pour conclure, le protocole d'analyse synthétique que nous proposons s'articule autour de trois grands axes : (1) une phase d'écoute à partir des travaux de Pierre Schaeffer (1966) et une première étape de représentation visuelle *manuelle* à partir des travaux de Philippe Lalitte (2014a), Philippe Gonin (2019) ou Pierre Couprie (2019), (2) une phase d'analyse descriptive détaillée qui reprend les événements sonores marquants de l'improvisation étudiée dans la continuité des travaux de Clément Canonne (2010a) et Francesco Spampinato (2008 ; 2011) pour la métaphorisation. Et enfin, (3) une phase de représentation graphique précise à l'aide de *Matlab*® et *Sonic Visualiser*®. Pour des raisons environnementales et logistiques (qualité du matériel d'enregistrement), il nous faudra préciser les spécificités de chacun des enregistrements dans le déroulement de notre analyse. Le protocole appliqué aux traitements des données sera identique en tout point et adoptera la même logique : par étapes successives. Enfin, nous tenons à rappeler une nouvelle fois que l'élaboration de notre protocole expérimental a été pensée comme une synthèse de méthodes existantes que nous avons adaptées à notre champ de recherche : l'analyse des musiques improvisées collectives non-idiomatiques.

Les représentations graphiques données ont valeur d'illustrations d'une session d'improvisation et non de figures mathématiques avec des chiffrages de données précises.

Il nous faut par ailleurs attirer l'attention sur le fait qu'il ne s'agit pas là d'un modèle *a priori* conçu avant même l'écoute et la pratique de ces musiques. L'enjeu de notre travail (sa difficulté, mais aussi son défi) a été d'accepter que notre protocole d'analyse puisse se construire en même temps que notre observation participante qui a eu lieu durant une année entière et qui nous a permis ainsi d'aller à la rencontre de différentes situations d'improvisation. En ce sens, ce protocole est issu de tâtonnements, de repositionnements, de constants allers-retours entre expérimentation, application analytique mais aussi interprétation. Nous avons choisi de pratiquer, de façon assumée, une démarche analytique où l'expérimentation a constamment réajusté les résultats obtenus et où ceux-ci ont souvent été des marchepieds pour découvrir de nouvelles réalités musicales mais aussi des outils d'aide à l'analyse.

Pour faciliter le rendu final de cette thèse, nous avons été contrainte de limiter notre démarche analytique à un seul extrait par groupe d'improvisateurs. Ce travail fut déjà en lui-même complexe et a nécessité des centaines d'heures d'écoute pour chacun des trois extraits⁸⁴. Il n'était donc pas envisageable de produire une telle analyse pour tous les extraits que nous avons enregistrés (plus de 150 heures d'enregistrements pour les trois groupes). Pourtant, chacune des rencontres entre les improvisateurs est nourrie des expériences passées qu'ils ont vécues ensemble. Les musiciens réactivent régulièrement leurs souvenirs pour créer de nouvelles idées musicales et sont tout à fait capables de faire état verbalement de cette réactivation. S'il n'était pas question de fausser nos résultats en utilisant des verbalisations conscientisées par des semaines de réflexions ou de maturations, nous avons tout de même tenté de comprendre le processus de jeu et de dialogue qui se met en place tout au long d'une session de travail collectif. Notre méthode analytique a donc été conçue en ce sens : une multitude d'allers-retours entre nos ressentis, les ressentis des improvisateurs qui s'affinent et se dévoilent au fil des sessions et le travail de terrain que nous avons réalisé (les prises de notes, les schémas, la participation en tant qu'observatrice à l'acte improvisé). Ce travail n'aurait jamais pu être envisagé en l'état si nous n'avions assisté qu'à quelques répétitions, de manière éparse. C'est parce que nous avons été présente à chacune des rencontres (que ce soient les répétitions, les enregistrements ou les concerts) de ces musiciens pendant plusieurs jours, plusieurs semaines, plusieurs mois parfois, que nous avons pu réaliser ce travail d'analyse. En dernier lieu, nous avons tenté de

⁸⁴ Cf. Annexe n°1 — Tableau de bord des sessions d'improvisation enregistrées.

comprendre une démarche, une manière de vivre et de jouer ensemble, ou de co-créeer une œuvre. Nous n'avons pas pris conscience de tout ceci au début de notre travail de terrain, ces constatations sont venues des semaines après, lorsque nous avons commencé à saisir ce qui se jouait entre les musiciens, tout au long de leur **processus** de création sans cesse réactualisé.

PARTIE II

Chapitre 4 : Délimitation du corpus et travail de terrain

4.1. Les différents groupes d'improvisateurs

Notre étude de cas a été réalisée dans une démarche d'observation-participante qui pourrait s'apparenter à une méthode de type anthropologique, plaçant l'écoute et la collecte de données au cœur de la recherche de terrain. Comme c'est le cas pour un certain nombre d'études en sciences humaines et sociales, notre premier objectif était de comprendre le fonctionnement d'un groupe d'improvisateurs en observant sa socialité⁸⁵ :

L'observation de la socialité est une démarche implicite et appelée « observation participante ». Un exemple en est l'observation d'un sociologue ou d'un anthropologue qui va vivre avec une communauté pendant un certain temps pour en comprendre l'organisation, les logiques. (Ciccone, 2012, p. 56)

Il s'agissait de comprendre les logiques et les comportements qui permettent la mise en place du jeu musicien sans préparation préalable. Dans cette perspective de recherche, pour le philosophe et sociologue Georges Lapassade, il s'agit pour le chercheur de devenir « observateur participant » tout en prenant part au collectif :

Tout au long du travail de terrain, l'observateur participant, tout en prenant part à la vie collective de ceux qu'il observe, s'occupe essentiellement de regarder, d'écouter et de converser avec les gens, de collecter et de réunir des informations. Il se laisse porter par la situation. « Bref, par sa participation, il faut entendre le mode de présence du chercheur au sein du milieu observé » (Peretz, 1998). (Lapassade, 2016, p. 392)

Comme nous ne prenons pas part de manière musicale à l'acte improvisé en train de se construire mais que nous assistions aux répétitions et aux concerts de manière « passive », nous pouvons qualifier notre démarche de recherche d'« **observation participante périphérique** » définie précisément par Lapassade comme :

⁸⁵ En psychologie sociale, la socialité est l'étude des processus d'interaction : interaction entre les individus, entre un individu et un ou des groupes, entre les groupes eux-mêmes. Il est aussi question d'une branche des sciences humaines envisagée sous l'angle de la sociologie. (Sources [Cntrl](#)).

[*L'observation participante périphérique.*] Les chercheurs qui choisissent ce rôle – ou cette identité – considèrent qu'un certain degré d'implication est nécessaire, indispensable pour qui veut saisir de l'intérieur les activités des gens, leur vision du monde. Ils n'assument pas de rôle actif dans la situation étudiée et ils restent ainsi à sa « périphérie ». (*Ibid.*, p. 396)

Avant de poursuivre :

Le caractère « périphérique » de ce premier type d'implication trouve son origine, d'abord, dans un choix d'ordre épistémologique : certains chercheurs estiment que trop d'implication pourrait bloquer chez eux toute possibilité d'analyse. (*Ibid.*, p. 396)

En effet, dans notre cas précis, nous sommes nous-même praticienne des musiques improvisées collectives non-idiomatiques et, de manière plus générale, musicienne professionnelle. C'est pourquoi, très vite nous avons adopté une forme de distance par rapport à notre expérience musicienne et décidé d'aller à la rencontre du terrain, en réduisant au maximum notre niveau d'implication pour ainsi être en mesure d'observer le jeu de manière périphérique⁸⁶.

L'objectif de ce travail de terrain était donc d'aller au contact de praticiens de l'improvisation collective non-idiomatique, qu'ils soient professionnels, musiciens amateurs, ou encore débutants afin d'analyser la matière sonore elle-même, d'observer la réalisation des sessions d'improvisation et la mise en place des musiciens en situation de jeu. C'est bien, ici, la **situation** que nous venions observer, autant que la production musicale elle-même, soit l'improvisation dans son ensemble que nous venions capter, observer et comprendre.

Ce quatrième chapitre est dédié à la présentation des différents groupes d'improvisateurs qui ont participé à notre collecte de données. Nous avons suivi les ensembles pendant une année, en assistant à chacune des sessions d'improvisation et à certains concerts en fonction des plannings de chacun des groupes. Il nous faut préciser également le contexte des enregistrements ainsi que l'environnement dans lequel ils ont été réalisés. De même, nous aborderons la composition des groupes tout en précisant les choix des enregistrements que nous avons retenus pour constituer notre corpus, et les raisons qui ont motivé nos décisions.

⁸⁶ Nous sommes improvisatrice au sein du Marseille Labo Band avec lequel nous avons également réalisé des enregistrements en vue de notre collecte de données. Nous avons finalement décidé de ne pas exploiter ces enregistrements et de ne pas inclure, comme nous avons pensé le faire, le Marseille Labo Band dans notre corpus, en raison de notre manque de distance.

4.1.1. Le Comité Zaoum

Ce quatuor à vent s'est réuni les samedi 7 et dimanche 8 décembre 2019⁸⁷ pour une session d'improvisation puis un concert dans le cadre des « Matins sonnants » organisés par le GMEM-CNCM-Marseille (Centre National de Création Musicale) en coproduction avec l'Opéra de Marseille. Les improvisations se sont déroulées dans le Hall du premier étage de l'Opéra de Marseille, aménagé pour l'occasion avec une scène amovible et une cinquantaine de chaises disposées face à la scène.

Ce quatuor atypique est composé de :

- Benjamin Bondonneau⁸⁸ qui pratique la clarinette, les petites percussions et les objets.
- Jean-Luc Cappozzo⁸⁹ pour la trompette, les petites percussions et objets.
- Géraldine Keller⁹⁰ pour les voix, les flûtes, les petites percussions et les objets.
- Raphaël Saint-Rémy⁹¹ pour le hautbois, la lutherie à anches doubles et les objets.



Illustration n°24 — Le Comité Zaoum, dans le grand foyer de l'Opéra de Marseille, dimanche 8 décembre 2019⁹²

⁸⁷ Les sessions d'improvisation réunissant le Comité Zaoum restent exceptionnelles (2 par an environ). Nous n'avons eu l'occasion d'assister qu'à une seule session. La pandémie a par ailleurs considérablement compliqué la suite du planning de l'ensemble.

⁸⁸ Le site internet de [Benjamin Bondonneau](#).

⁸⁹ Le site internet de [Jean-Luc Cappozzo](#).

⁹⁰ Page personnelle de [Géraldine Keller](#).

⁹¹ Le site internet de [Raphaël Saint-Rémy](#).

⁹² Photo personnelle.

Nous nous sommes entretenue avec Raphaël Saint-Rémy qui a retracé son parcours et les origines du groupe tout en précisant que le Comité Zaoum est composé de musiciens professionnels pratiquant tous l'improvisation. Toutefois, le quatuor n'existe en tant que tel que de façon occasionnelle à raison d'une à deux fois par an, en fonction des projets artistiques et propositions de collaborations. Raphaël Saint-Rémy décrit, par ailleurs, le Comité Zaoum sur le site internet du GMEM à travers une présentation poétique que nous reproduisons intégralement :

« Quatre souffles, unis afin de n'en faire qu'un – complexe, fantaisiste, volubile et farouche, aux turbulences trompeuses, aux calmes tapageurs.

Quatre bouches pour n'en faire qu'une, à l'haleine plurielle, aux baisers cannibales, aux rires en colliers de pièges, aux laïus boursoufflés, bourgeonnants, champignonnants, tartufes.

Quatre embouchures (d'argent, de cuivre, de roseau) aux courants équivoques, ouvertes sur le large, où les poissons viennent s'enivrer, les rêves s'échafauder, les navires s'embarbouiner, les vents contraires faire la bête à deux dos.

Quatre paires de poumons au soufflage poilu, quatre langues bien pendues qui se pourlèchent de trilles (et parfois de mordants), quatre vendeurs d'orviétan se disputant le client, quatre bonimenteurs se barattant la cervelle avec des « ah » des « han » et des ahans.

Quatre qui face au sérieux se font la paire, se séparent à l'amiable (un quart tête trois-quarts ventre) pour mieux recoller les morceaux. (Site internet du [GMEM](#))

Quatre qui n'en font qu'un, le temps de se défaire de soi, de perdre pied – pour danser plus à l'aise, tenter d'aggraver, de s'habiller d'absences, de tutoyer les nues⁹³. »

Le Comité Zaoum est donc un quatuor à vent, formé par des musiciens et improvisateurs professionnels même s'ils ne se rencontrent que de manière occasionnelle. Ils participent tous individuellement à des projets artistiques divers afin de renouveler leur langage et faire de *nouvelles rencontres musicales*. Les musiciens du Comité Zaoum ont fait le choix délibéré de ne pas appartenir à un groupe de pratique spécifique, mais bel et bien de participer à des sessions d'improvisation en rejoignant, en fonction des projets, plusieurs groupes dispersés. Nous avons d'ailleurs été frappée par la rapidité de mise en place de ce groupe particulier et le peu⁹⁴ d'échanges verbaux post-crédation, ce qui est vraisemblablement lié à l'habitude du changement constant de groupes avec lesquels chacun des musiciens collabore. En revanche, les entretiens individuels entre nous-même et les musiciens ont été beaucoup plus aisés ; la volonté des musiciens était indéniablement de transmettre leur démarche.

⁹³ Disponible en [ligne](#).

⁹⁴ Nous précisons ici qu'il y a eu certes, « peu » d'échanges mais chacun d'eux a montré un réel besoin pour les improvisateurs d'échanger, même brièvement, sur les différentes sessions de jeu improvisé.

4.1.2. L'Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre (AIMIL)⁹⁵

Cet atelier est dirigé par le compositeur, guitariste, musicien électronique et metteur en scène Benjamin Dupé et conçu autour d'un format à durée variable pouvant prendre la forme d'un week-end de découverte ou de projets artistiques parfois plus longs, sur une année scolaire par exemple. Les objectifs visés par la pratique collective sont multiples comme le définit le compositeur sur son site internet :

Inventer étant pris dans son sens étymologique de dé-couvrir, faire venir à, l'invention musicale est une démarche qui s'appuie aussi bien sur les acquis "académiques" du musicien (technique instrumentale, connaissance d'un répertoire) que sur le potentiel singulier et intime d'expression sonore que chaque individu porte en lui. Entre improvisation et écriture, l'invention musicale est un travail sur le vivant et l'écoute, bien connu des artistes du théâtre ou de la danse contemporaine, mais, paradoxalement, peut-être moins des musiciens. La découverte d'un ici et maintenant où il s'agit de sonner par soi-même, la prise de conscience des possibilités expressives du sonore, sans barrières esthétiques, enfin l'attention à l'autre, non pas générale, mais animée par des outils précis d'écoute, en sont les enjeux fondamentaux⁹⁶.

Benjamin Dupé a poursuivi ses études musicales au CNSM de Paris et notamment au sein de la classe d'improvisation générative de Alain Savouret, dont la mission pédagogique était « de proposer une formation de l'oreille complémentaire à celle spécifiquement adaptée au répertoire que l'on rencontre encore dans les classes de formation musicale » (Rey, 2019, p. 4). Cette rencontre avec Alain Savouret sera déterminante pour la suite de la carrière de Benjamin Dupé et notamment pour l'enseignement artistique et la construction d'ateliers d'initiation à l'improvisation collective. L'atelier mené au sein du Conservatoire du Pays-Apt Lubéron s'est déroulé durant plusieurs week-ends au sein du Vélo Théâtre d'Apt (scène conventionnée et théâtre d'objet) et « réunissait une diversité de publics : élèves, enseignants du conservatoire, amateurs, autodidactes, formateurs et artistes (...) » (Rey, 2019, p. 6). Nous nous attarderons sur le week-end consacré à la rencontre entre les musiciens et Benjamin Dupé et la découverte de la pratique de l'improvisation libre, soit le week-end des 9 et 10 février 2019.

La première étape de notre travail fut de comprendre l'objectif d'un atelier tel que celui proposé par Benjamin Dupé et Michel Rey (Directeur du Conservatoire du Pays-Apt Lubéron). Dans un premier temps, nous avons rencontré Michel Rey afin de découvrir le territoire et les enjeux pédagogiques du projet puis nous avons lu le projet d'établissement du conservatoire afin de saisir au mieux les enjeux socio-économiques et culturels du territoire du Pays Apt Lubéron et

⁹⁵ Nous retenons ici le terme d'improvisation « libre » car elle est utilisée ainsi par les dirigeants de l'atelier bien que cette pratique soit, au fond, éminemment « non-idiomatique ».

⁹⁶ Cf. le site internet de [Benjamin Dupé](#) et plus spécifiquement l'onglet « Réflexion et transmission autour du processus de création. Théorie & éducation. L'Atelier d'invention musicale et d'improvisation libre ».

les missions du Conservatoire. Nous avons également rencontré Benjamin Dupé pour connaître ses expériences de compositeur et d'improvisateur et mieux saisir la manière dont il envisageait le travail collectif en situation d'improvisation collective libre.

Pour le directeur et son équipe pédagogique, les objectifs du Conservatoire se déclinent en trois points fondamentaux :

- 1) Proposer l'accès à « un enseignement spécialisé de la musique, avec plus de vingt-cinq disciplines instrumentales, vocales ou pratiques collectives⁹⁷. »
- 2) L'Éducation Artistique et Culturelles (EAC) dans les temps scolaires et périscolaires et plus particulièrement dans les écoles élémentaires et les crèches.
- 3) « L'accompagnement des pratiques amateurs, qui se décline principalement autour de trois activités : La formation des adultes – La mise en œuvre de projets et d'actions de coopération pour l'émergence et le développement de pratique musicales – La diffusion d'événements⁹⁸. »

L'Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre (AIMIL) se propose donc de permettre à des musiciens issus de milieux socio-économiques confondus (poursuivant diverses pratiques musicales et possédant divers niveaux techniques) d'accéder à une nouvelle forme de pratique musicale en s'éloignant de l'usage plus conventionnel de la partition. Il s'agit donc ici d'une démarche d'apprentissage de l'improvisation *par* la pratique avec comme enjeu principal de la rendre accessible à tous.

L'AIMIL se compose principalement de professeurs du Conservatoire accompagnant leurs élèves dans la découverte d'une nouvelle pratique musicale et l'élaboration d'un projet artistique collaboratif. Voici donc la liste des participants à l'atelier d'improvisation du week-end « Rencontre » :

- Direction : Benjamin Dupé.
- Percussions : Michel Rey (Directeur du Conservatoire du Pays Apt-Lubéron).
- Saxophone : Michel Rigouard (enseignant).
- Piano 1 : Mathias⁹⁹ (élève).

⁹⁷ Projet d'établissement du Conservatoire du Pays Apt Lubéron téléchargeable sur [internet](#), p. 13.

⁹⁸ *Ibid*, p. 13.

⁹⁹ Pour des raisons d'anonymat et de protection des données, nous ne sommes pas autorisée à divulguer les noms des élèves mineurs ayant participé à l'atelier.

- Piano 2 : Luc (élève).
- Violon 1 : Myriam (élève).
- Violon 2 : Solal (élève).
- Violon 3 : Lara Dormeau (enseignante).
- Accordéon : Patricia Revault (enseignante).
- Guitare électrique : Pierre-Olivier Brochec (enseignant).
- Guitare classique : Patrice Mariani (enseignant).
- Contrebasse : Laurent Fléchaire (enseignant).



Illustration n°25 — L'AIMIL sur la scène du Vélo Théâtre le 08 février 2019¹⁰⁰

Ce groupe est hybride puisqu'il se compose de musiciens professionnels (les professeurs), non pratiquants de la musique improvisée collective et de musiciens débutants ou de niveau intermédiaire (les élèves du Conservatoire). La démarche de Benjamin Dupé et le dispositif dans lequel s'inscrit cet atelier étant définis précisément dans le projet d'établissement du Conservatoire et propres au territoire et à ses enjeux socio-culturels spécifiques, nous avons choisi de considérer ce groupe comme « débutant ». En effet, aucun des professeurs n'est un professionnel de la musique improvisée : ils ont tous accepté de participer volontairement à cet atelier intégralement dirigé par Benjamin Dupé et totalement nouveau pour eux. Une manière

¹⁰⁰ Photo personnelle.

de *faire connaissance* avec une nouvelle pratique artistique et une nouvelle pédagogie basée sur l'écoute du collectif et de la matière sonore produite instantanément et sans préparation.

4.1.3. L'ensemble Grand8

L'ensemble Grand8¹⁰¹ est composé de musiciens improvisateurs de la région Sud-Est qui ressentent « l'urgence et le désir d'ouvrir un espace de jeu et d'expérimentation collective¹⁰² ». Depuis sa création, il y a 6 ans, la démarche de Grand8 s'inscrit dans l'exploration et le développement d'un « langage musical basé sur des règles d'écoute et de conscience du collectif, qui permettent d'improviser en grand nombre, sans direction extérieure¹⁰³. »

La composition de l'ensemble est fixe (20 musiciens¹⁰⁴ inscrits dans un processus de cooptation), mais susceptible d'évoluer en fonction de la disponibilité de chacun sur les dates de concerts et de sessions ; en fonction également des collaborations artistiques et des projets de pratiques interartistiques. Nous avons suivi Grand8 pendant une année entière et enregistré en priorité les sessions improvisées qui se sont déroulées au GMEM ainsi qu'à PIC Télémaque à l'Estaque dans le cadre d'une résidence de trois jours.

Le groupe est composé de :

- Contrebasse : Bastien Boni¹⁰⁵ et Guillaume Lys.
- Guitare : Raymond Boni, Nicolás Terrasi et Ed Williams¹⁰⁶.
- Tambour et objets : Sébastien Bouhana¹⁰⁷.
- Lutherie sauvage électrifiée : Pom Bouvier B¹⁰⁸.
- Trombone : Olivier Bost.
- Saxophone soprano : Laurent Charles¹⁰⁹.

¹⁰¹ Site internet de [Grand8](#).

¹⁰² Site internet du groupe [Pic Télémaque](#).

¹⁰³ Site internet de [Grand8](#).

¹⁰⁴ Ce sont les mêmes 20 musiciens (pas un de plus) qui sont présents ou non en fonction de leurs disponibilités. Le collectif est une priorité et chacun des musiciens doit aussi être en mesure de donner de son temps pour faire vivre ce collectif sous peine de ne pas pouvoir rester membre du groupe.

¹⁰⁵ Site internet de [Bastien Boni](#). Nous indiquons les liens vers la page personnelle des musiciens lorsque cela est possible.

¹⁰⁶ Site internet de [Ed Williams](#).

¹⁰⁷ Site internet de [Sébastien Bouhana](#).

¹⁰⁸ Site internet de [Pom Bouvier B](#).

¹⁰⁹ Page internet à propos [Laurent Charles](#).

- Saxophone ténor : Philippe Lemoine¹¹⁰.
- Saxophone soprano et basse : François Wong¹¹¹.
- Violoncelle : Emmanuel Cremer¹¹², Vincent Lajü¹¹³ et Soizic Lebrat¹¹⁴.
- Voix : Cati Delolme¹¹⁵.
- Synthétiseur : Sean Drewry.
- Électronique : João Fernandes¹¹⁶.
- Voix et objets : Catherine Jauniaux¹¹⁷.
- Accordéon : Geneviève Sorin¹¹⁸.
- Batterie et percussions : Vincent Roussel¹¹⁹.



Illustration n°26 — L'ensemble Grand8 lors de la résidence au PIC le 9 février 2020¹²⁰

¹¹⁰ Site internet de [Philippe Lemoine](#).

¹¹¹ Site internet de [François Wong](#).

¹¹² Page internet à propos de [Emmanuel Cremer](#).

¹¹³ Site internet de [Vincent Lajü](#).

¹¹⁴ Site internet de [Soizic Lebrat](#).

¹¹⁵ Page internet du [Chant du voisin](#), dont Cati Delolme est directrice.

¹¹⁶ Page internet à propos de [João Fernandes](#).

¹¹⁷ Page internet à propos de [Catherine Jauniaux](#).

¹¹⁸ Page internet à propos de [Geneviève Sorin](#).

¹¹⁹ Site internet de [Vincent Roussel](#).

¹²⁰ Photo personnelle.

Dans le cadre de projets spécifiques interartistiques et avec le souci permanent de renouveler la pratique improvisée, Grand8 fait également appel à des artistes invités : Christel Basset¹²¹ pour la calligraphie japonaise ; Bertrand Lombard¹²², Bernard Menaut¹²³, Isabelle Cavoit¹²⁴ et Blaise Powell pour la danse ou Eva Grüber Lloret¹²⁵ pour les arts plastiques (peinture sur le vif). Ainsi, le geste visuel se mélange au geste corporel et au geste sonore, favorisant l'écoute mutuelle, sans chef d'orchestre ; obligeant ainsi « les musiciens à bâtir en commun, tout en étant volontaires, aventureux, curieux et rigoureux¹²⁶. »

Ces nouvelles formes de pratiques interartistiques sont au cœur des expérimentations menées par Grand8 depuis une année lors de sessions dédiées. Nous avons d'ailleurs eu l'occasion d'assister à une session avec Christel Basset, Bertrand Lombard et Blaise Powell dans le cadre d'une résidence à PIC Télémaque. Les musiciens de Grand8 étant tous des musiciens professionnels et musiciens praticiens des musiques improvisées, nous considérons ce groupe comme « professionnel ».

4.2. Le déroulement des enregistrements

Cette section est dédiée à la présentation des enregistrements que nous avons réalisés sur le terrain. Nous précisons ici les lieux où se sont déroulés les enregistrements, leur contexte et enfin, leur durée.

4.2.1. L'importance des lieux

Les différents groupes d'improvisateurs ont joué dans des lieux différents, dans lesquels ils sont en résidence la plupart du temps ou directement implantés, pour certains, annuellement. Nous avons résumé les différents lieux d'improvisations des trois groupes étudiés à travers un tableau :

¹²¹ Site internet de [Christel Basset](#).

¹²² Page internet à propos de [Bertrand Lombard](#).

¹²³ Site internet du groupe [Bernard Menaut](#).

¹²⁴ Site internet de [Isabelle Cavoit](#).

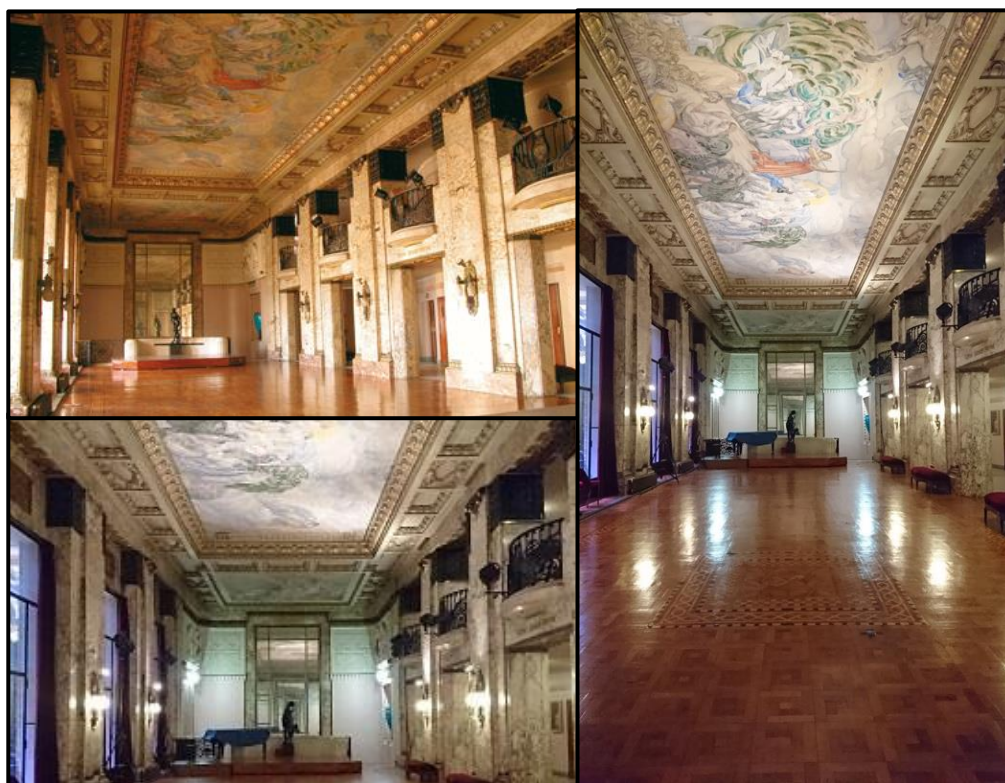
¹²⁵ Site internet de [Éva Grüber Lloret](#).

¹²⁶ Site internet de [Grand8](#).

Noms des groupes	Lieux d'improvisations
Le Comité Zaoum	Hall du premier étage de l'opéra de Marseille
Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre	Vélo Théâtre (théâtre d'objet).
Grand8	1. Salle d'enregistrement du GMEM 2. PIC Télémaque. 3. La Fabrique (concerts uniquement)

Tableau n° 11 — Les lieux d'enregistrements

Le Comité Zaoum s'est donc retrouvé dans la grande salle du premier étage de l'Opéra de Marseille¹²⁷. Également appelée le Grand Foyer, à l'origine salle de réception, cette grande salle est richement décorée avec des marbres et un plafond peint représentant trois épisodes de la légende d'Orphée. Le peintre Augustin Carrera a ainsi réalisé : *Orphée déchirée par les Ménades* (à droite du plafond) ; *Orphée perdant Eurydice* (à gauche) et *Orphée charmant le monde* (au centre). On trouve également deux grands miroirs au fond de la salle qui donnent une sensation de profondeur et agrandissent visuellement l'espace. C'est devant ce grand miroir que se trouve l'estrade sur laquelle les musiciens ont pris place.



Illustrations n°27 — Vue d'ensemble du Grand Foyer (en haut à gauche)
Vue des deux tiers du plafond peint¹²⁸ (à droite) et les deux miroirs¹²⁹ (en bas à gauche)

¹²⁷ Site internet de l'Opéra de [Marseille](#).

¹²⁸ [Source](#) de l'image.

¹²⁹ [Source](#) de l'image.

L'Atelier d'Invention et d'Improvisation Libre s'est déroulé au sein du Vélo Théâtre¹³⁰, fondé en 1981 par Tania Castaing et Charlot Lemoine. Tous deux plasticiens, ils considèrent que si l'acteur peut interpréter un mot, une phrase, un texte, il peut aussi interpréter un objet ou une série d'objets. Niché dans une ancienne usine de fruits confits de la seconde moitié du XIX^e siècle et situé à proximité du centre-ville de Apt et du Conservatoire du Pays Apt Lubéron, le Vélo Théâtre est aujourd'hui à la fois une maison d'artistes pour le théâtre d'objet, pour le compagnonnage et le croisement des arts. Ce bâtiment est atypique, mais spacieux et accueillant pour les artistes qui travaillent en son sein. Le lien entre le lieu et le travail artistique sont à l'origine de la création de cet espace unique. Le lieu est souvent un partenaire de jeu dans le cas des pratiques improvisées ; il nous semble dès lors important de préciser la composition de ce bâtiment singulier.

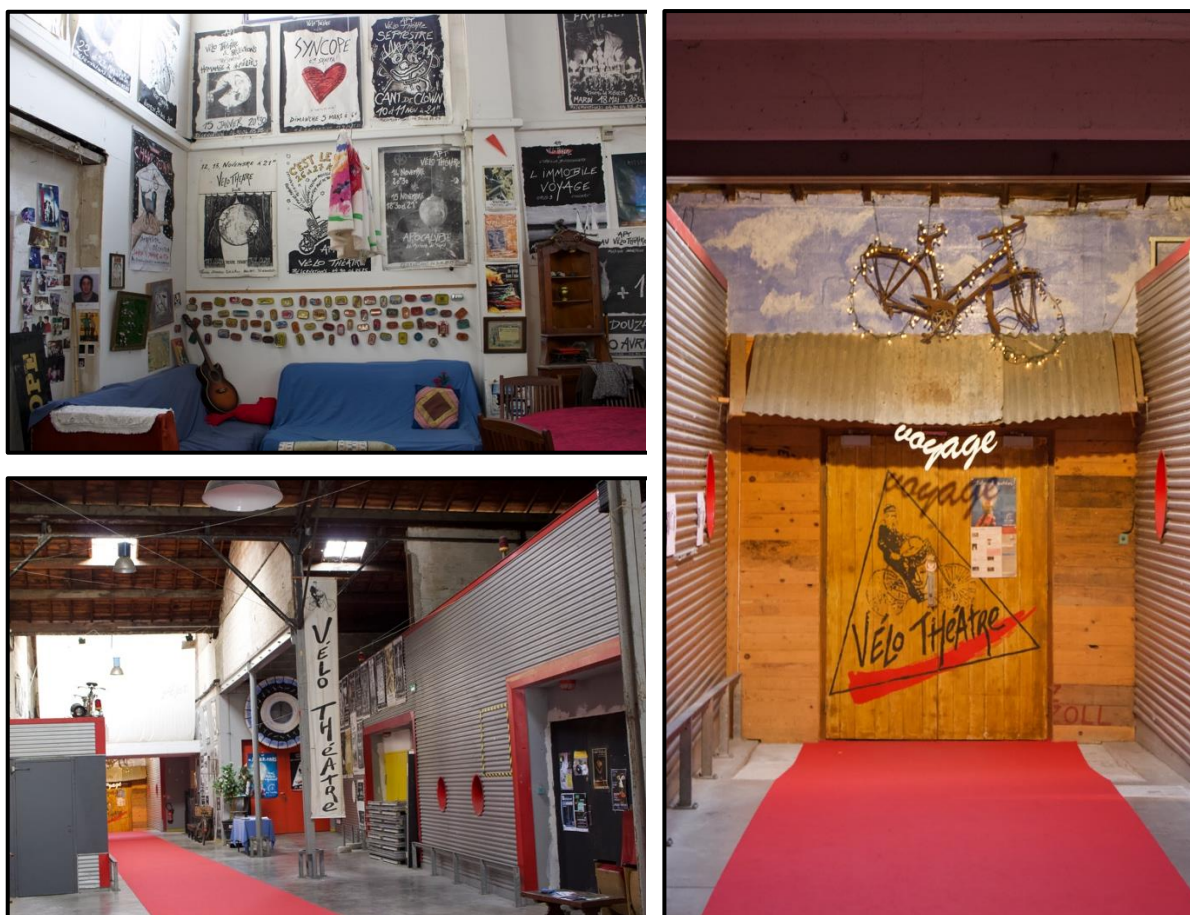


Illustration n°28 — Quelques vues du Vélo Théâtre de Apt¹³¹

¹³⁰ Toutes les informations concernant le Vélo Théâtre sont disponibles sur [internet](#).

¹³¹ Photos personnelles.

Ce dernier s'étend sur une surface totale de 1200 m² dont :

- Une salle de spectacle (10m d'ouverture × 12 m de profondeur × 3,95 m de hauteur) équipée d'un gradin en bois vernis pour une jauge totale de 120 places (c'est dans cette salle que la plupart des sessions d'improvisation ont eu lieu).
- Une seconde salle de spectacle, répétition ou exposition (6 m d'ouverture × 20 m de profondeur).
- Un foyer d'accueil du public avec un bar.
- Un *open space* faisant office de bureaux administratifs.
- Une réserve de matériel.
- Un atelier.
- Une pièce de stockage de décor et archivage.
- Deux loges.
- Une salle à manger, une cuisine, des sanitaires.

Le Vélo Théâtre est avant tout un espace de création et le moteur de nombreuses collaborations artistiques visant à pérenniser la relation des artistes avec un lieu. Depuis 2017, le Vélo Théâtre est devenu *Scène Conventionnée théâtre d'objet* de Provence-Alpes Côte-d'Azur.

Enfin, **l'ensemble Grand8** se réunit dans plusieurs lieux tout au long de l'année mais l'enregistrement que nous avons analysé a été réalisé à PIC¹³², salle de travail de l'Ensemble Télémaque conçue comme un véritable laboratoire ouvert au public. Cette salle qui peut accueillir 100 spectateurs conduit régulièrement, en parallèle à des projets artistiques d'envergure, des actions de sensibilisation. Cet axe est primordial pour l'ensemble Télémaque qui s'est doté de cet espace avec comme principal objectif de partager et présenter la création musicale contemporaine, la composition, l'interprétation et la direction d'orchestre sous des formes ludiques et variées, ouvertes à tous types de publics (scolaires, résidences d'artistes, ateliers de création participative de centre sociaux...).

¹³² Le site Internet de l'ensemble Télémaque et de la salle [PIC](#).

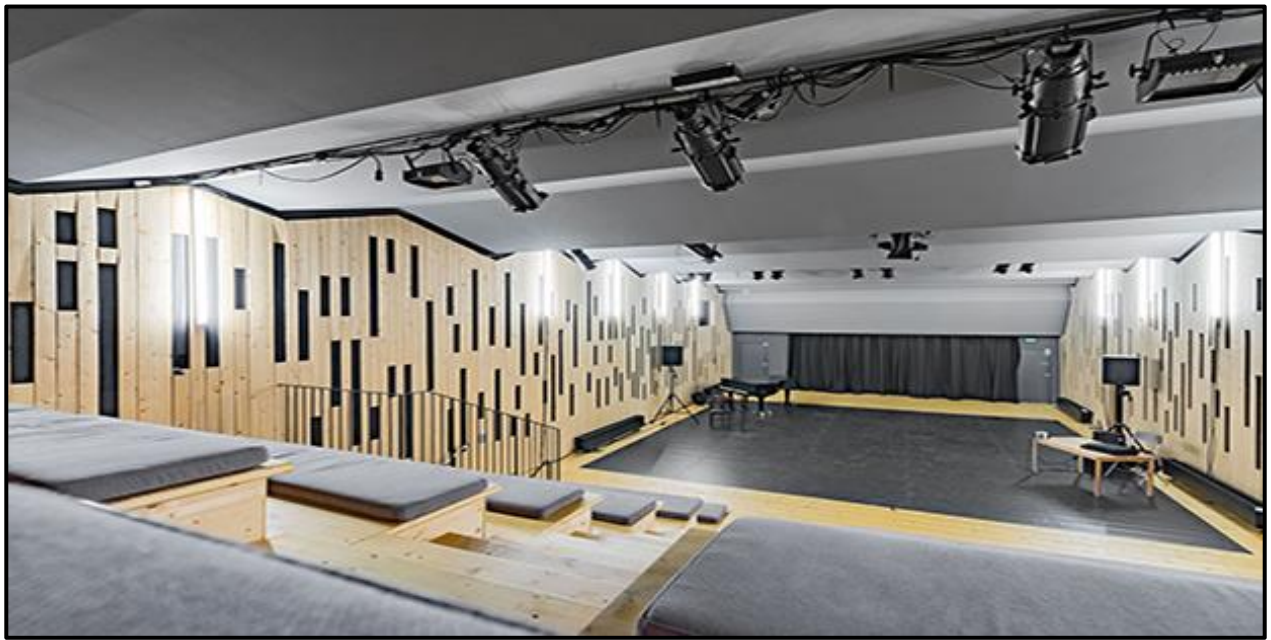


Illustration n° 29 — Vue de la salle PIC depuis les gradins¹³³



Illustration n° 30 — Vue d'ensemble du dispositif scénique de la résidence de Grand8 au PIC¹³⁴

¹³³ [Source](#) de la photo.

¹³⁴ Photo personnelle.

Nous avons d'abord proposé une rencontre à chacun des groupes pour présenter notre projet de thèse, mais aussi pour procéder aux démarches administratives et, notamment, à la signature du « Fichier de consentement » nécessaire pour les enregistrements à venir. Pour le bon déroulement des sessions d'improvisations, nous avons fait en sorte d'arriver avant les musiciens pour installer le matériel de prise de son et de prise de vue afin de ne pas perturber le jeu que nous cherchions à capturer. Dans la majorité des cas, les musiciens ont fini par nous considérer comme une instrumentiste à part entière du groupe (même si nous ne jouions pas avec eux) en oubliant la présence du matériel d'enregistrement et en nous laissant nous déplacer dans le lieu sans que cela ne leur cause de gêne particulière (nos déplacements étaient cependant très rares). Nous avons aussi parfois capté certains échanges et débats qui suivaient les sessions d'improvisations, avec leur consentement.

Nous l'avons déjà longuement évoqué dans les sections précédentes : les lieux sont essentiels au déroulement de l'acte improvisé. En effet, les musiciens interagissent aussi avec le lieu dans lequel ils évoluent, dans un processus que Savouret qualifie de « “topique/chronique/sociétal” du moment vécu, inventée (la pratique) dans le contexte du jour et qui ne sera plus jamais la même » (Savouret dans Canonne, 2010b, p. 3). Jouer avec le lieu c'est donc interagir avec les contraintes ou au contraire, les avantages architecturaux des locaux comme : la résonance du son, la disposition des murs, des cloisons, des poteaux de maintien de la structure de la salle ou encore les rideaux de la scène, le parquet qui grince ou même les gradins. La production artistique se nourrit sans conteste du lieu, car ce dernier permet une forme de renouvellement du discours par la spécificité de chaque espace qui sera, durant la performance, habité par les gestes et les sons¹³⁵.

4.2.2. Le retour sur les improvisations et les discussions

Quel que soit le groupe avec lequel nous avons travaillé, chacune des improvisations a systématiquement été suivie d'une discussion ou d'un débat autour d'une question centrale ou d'une remarque fondamentale sur l'événement qui venait de se dérouler. Même dans le cas des concerts, les musiciens ont souvent ressenti le besoin de revenir sur la performance en quelques mots : soit tout de suite après le concert (dans les loges) ou après la répétition, soit au début de

¹³⁵ Ce fut notamment le cas pour Grand8, en résidence à PIC Télémaque à l'Estaque lors d'un week-end de 3 jours.

la répétition débutant le concert suivant. Ces moments de retours sont importants à bien des égards :

- 1) Ils permettent souvent de mieux comprendre certaines intentions des improvisateurs qui ne sont pas toujours correctement perçues par le groupe.
- 2) Ils permettent aussi de soulever certains problèmes purement pratiques comme la résonance de la salle, l'organisation spatiale du groupe, la précision des réglages de retour ou de micros ou encore l'accord de certains instruments pour lesquels des ajustements sont possibles une fois cette étape de verbalisation établie.
- 3) Dans le cas de l'AIMIL, ce temps d'échange a permis à Benjamin Dupé d'approfondir le travail de direction en comprenant plus facilement les craintes ou les problèmes rencontrés par les musiciens. Ce fut aussi l'occasion pour le groupe d'apprendre à se connaître au travers de récits sur ce qui avait été imaginé ou ressenti pendant l'improvisation. Dans ce cas pratique précis, c'est au moment des dialogues que l'aspect pédagogique¹³⁶ est le plus facilement développé, aussi bien pour Benjamin Dupé que pour les professeurs d'instruments présents.
- 4) Elles ont également pu permettre des éclaircissements sur les choix esthétiques ou sonores de certains participants et des ajustements avec les artistes présents dans le cas de pratiques interartistiques comme c'est le cas pour Grand8. Dans le cas du Comité Zaoum qui jouait dans un espace très résonnant, ces temps ont permis des ajustements concernant la place des musiciens dans l'espace et le choix des objets à utiliser en plus des instruments à vent composant le quatuor (chaque membre du Comité Zaoum est aussi accessoiriste¹³⁷).

4.3. Le choix des extraits retenus

Les durées des sessions n'étant pas prédéfinies, elles peuvent considérablement varier d'une improvisation à une autre. Nous avons donc été forcée de nous adapter au mieux à cette

¹³⁶ Même si ce n'est pas la démarche pédagogique qui nous concerne ici, le contexte de l'AIMIL étant spécifique, nous sommes contrainte de l'évoquer en lien avec le dispositif pédagogique dans lequel s'inscrit cet atelier.

¹³⁷ Cf. Annexe n°3 - Photos des objets joués par le Comité Zaoum.

contrainte en découpant certains de nos enregistrements en fonction du déroulement des sessions. En effet, nous n'avons pas réalisé de découpage *in situ*. Le matériel d'enregistrement était enclenché à notre arrivée et arrêté au moment de notre départ, sans interruption, pour ne rien manquer du déroulement global des sessions d'improvisations. Nous avons donc réalisé des segmentations à la suite des sessions à partir de notre première écoute des enregistrements et de notre prise de notes.

4.3.1. Le moment

Nous avons suivi les différents groupes d'improvisateurs pendant une année entière lorsque le planning des rencontres nous l'a permis¹³⁸. Ce ne fut pas possible pour le Comité Zaoum qui ne s'est rencontré que pendant un seul week-end. Toutefois, au fur-et-à-mesure des sessions, et après avoir commencé les enregistrements depuis à peine quelques semaines, un élément nous a tout de suite frappé. Les premières minutes des sessions d'improvisations, la toute première improvisation, le premier jet est souvent particulièrement intéressant à observer. C'est ce moment particulier que nous avons choisi d'analyser précisément pour chacun des groupes et cela pour de nombreuses raisons que nous allons évoquer.

Il s'agit en effet d'un moment de rencontre, de reconnaissance, de reconnexion, une forme de *Bonjour* comme l'appelle d'ailleurs naturellement l'ensemble Grand8. La pratique de l'improvisation collective non-idiomatique ne repose sur aucun texte, il est donc fondamental de prendre conscience du moment et du contexte, car « au-delà de ses caractéristiques acoustiques triviales » (Savouret, 2010, p. 13) et par le développement de comportements alliant « topicalité, chronicité, socialité : le **contexte** prend la place du texte. » (*Ibid*, p. 13). Ce premier temps est plus ou moins naïf, car il n'est pas empreint de pratiques musicales récentes collectives et communes. Il sert à jauger la dynamique du jour, mais aussi à percevoir dans quel état d'esprit les praticiens se trouvent au moment du début de la session. Notons que la plupart du temps, les instrumentistes s'installent en cercle, ou en arc de cercle afin de pouvoir voir et être vus de tous. Alain Savouret décrit la « Séquence installation » (*Ibid*, p. 11) commune à tous les improvisateurs comme suit :

Installer les participants en cercle, instrument à portée de mains, assis dans un premier temps comme pour entourer, veiller sur un **Moment de musique** à venir qui naîtra dans cet espace central "transparent" ou "muet" pour l'heure... une musique qui sera **présentée** (effectuée dans le temps présent) par et pour l'ensemble des présents ; car une musique improvisée librement ne sera jamais "re-présentée", elle est condamnée à n'être vécue qu'une seule et unique fois, sans aucun retour possible... (*Ibid.*, p. 12)

¹³⁸ Cf. Annexe n°1 : Tableau de bord des sessions d'improvisation enregistrées.

L'acte improvisé s'inscrit dans un espace unique et non-reproductible que Savouret décrit comme une séquence en plusieurs temps au travers de ce que le pédagogue nomme le « Simulacre d'un premier cours d'improvisation libre¹³⁹ » (*Ibid*, p. 11). Même si dans nos études de cas, il ne s'agit pas spécifiquement de cours (sauf dans le cas de l'AIMIL de Apt d'une certaine manière), les étapes énoncées par Savouret se voient aussi représentées dans les cas pratiques que nous avons étudiés.

Après la « séquence installation » intervient « la séquence du "ici et maintenant", le préalable » que Savouret décrit comme suit :

“Ici” : ce qui va se passer n'est donc pas transportable, ne peut pas voyager, d'où l'importance de la conscience aiguë que c'est ici-même, dans ce lieu singulier, que va être générée la musique. Elle va sonner d'une certaine et unique façon due entre autres au caractère du lieu concerné : feutré, réverbérant, accueillant, neutre, voire porteur d'histoire... (*Ibid*, p. 12)

Savouret approfondit ce premier constat par le fait que cette « séquence du “ici et maintenant”, s'inscrit dans un « espace topique » :

Mais “ici” n'est pas que le lieu, c'est, nous dirons, un **espace topique** matérialisé qui confond et intègre hommes murs et mobiliers dans ce mode d'occupation du lieu avant que le son ne se mêle de l'affaire temporelle... [...]

[...] Dans le cas d'un Moment de musique improvisé, le “ici” est un espace singulier, exceptionnel, pas un lieu de répétition, pas un lieu de passage avant d'aller ailleurs. Il faut impérativement, immédiatement, en détecter le caractère, au-delà de ses caractéristiques acoustiques triviales [...]. (*Ibid*, p. 12-13)

Dans un troisième temps, survient la « séquence du "comment ça sonne ici" » définit comme

L'espace, le faire “sonner” déjà, comme on le fait quand on essaie un nouvel instrument ; “entendre ce que les murs ont à dire”, car ils seront de redoutables ou bien d'intéressants partenaires. [...]

La musique n'est pas seulement un mode d'occupation du temps, elle est aussi un mode d'occupation de l'espace [...]. (*Ibid*, p. 13)

L'instrumentiste doit donc faire l'expérience du lieu et des participants en entrant en contact avec la matière sonore. *Faire l'expérience* du « volume » que Savouret décrit comme suit :

[...] **volume** qu'il ne faut pas confondre avec l'espace topique : volume pas tant comme de la quantité d'intensité (le bouton “volume” dans la chaîne hi-fi), encore moins comme un espace géométrique habitable (cette salle de bain et d'un bon “volume”), mais comme la sensation d'être “plongé à l'intérieur” d'une substance sonore, d'être “en alliage” avec sa masse spectrale. (*Ibid*, p. 11)

Nous le comprenons ici par la présentation de ces « quelques moments caractéristiques » (Savouret, 2010, p. 11) et par la volonté de Savouret d'énoncer des « Pistes

¹³⁹ Cf. Chapitre 1 - 1.1.3. L'improvisation : un processus en actions.

terminologiques »¹⁴⁰, les premières improvisations sont propices à l'élaboration d'un contexte et d'un avenir musical à co-construire collectivement. Elles représentent ainsi plusieurs séquences remarquables que nous tenterons de mettre en évidence dans le déroulement de notre travail d'analyse. Il s'agira d'analyser pour chacun des groupes d'improvisateurs qui constitue notre corpus ce moment si particulier qui est celui de la rencontre improvisée.

4.3.2. La durée

Même si nous avons choisi d'analyser la même situation, soit la toute première improvisation de chaque session, les durées de celle-ci sont significativement variables d'un groupe à l'autre. Nous n'avons pas d'autre choix que de noter cette variable qui ne modifie en rien le travail d'analyse que nous avons mené, ni même l'application de notre protocole d'analyse, et ce, quel que soit le groupe.

Nous avons donc retenu une improvisation par groupe que nous avons identifiée¹⁴¹ et minutée précisément, puis nous avons répertorié les informations essentielles (dates d'enregistrements, lieux, durée des extraits, titres des extraits) :

	ZAOUM	AIMIL	GRAND8
Dates d'enregistrements	7 décembre 2019	9 février 2019	7 février 2019
Lieux	Hall 1 ^{er} étage Opéra de Marseille	Vélo-Théâtre de Apt	PIC Télémaque
Durées des extraits	9'19''	14'20''	19'21''

Tableau n°12 — Récapitulatif des informations essentielles concernant les extraits choisis

La majorité des enregistrements sonores ont été réalisés avec un Zoom H1, tandis que les prises de vues (photos et vidéos) ont été réalisées en majorité avec un appareil photo Canon EOS 4000D, une caméra compacte « Luxya DVR-511 HD » et une caméra d'action grand-angle type GoPro « Takara CS9 FullHD 1080P ».

¹⁴⁰ Pistes terminologiques caractérisées par les mots en gras selon la volonté de Savouret (2010, p. 11).

¹⁴¹ Nous avons ici intitulé chacun des extraits avec des numéros (ex : Extrait 1). Ils seront cependant dénommés de manière précise après la phase de métaphorisation de notre protocole d'analyse.

Les seuls éléments problématiques à signaler furent :

- 1) Les phases d'enregistrements vidéo se sont avérées beaucoup plus compliquées pour Grand8 puisque l'extrait que nous avons retenu provient d'une session beaucoup plus longue de presque une heure et dix minutes (la durée moyenne des sessions d'improvisations de Grand8 étant de quarante-cinq minutes). Nous avons gardé les dix-neuf premières minutes pour faciliter le travail d'analyse (d'autant que la suite de l'enregistrement intervenait après une pause longue qui sous-entendait implicitement le démarrage d'une seconde improvisation). En revanche, la captation vidéo n'a pas été possible en totalité et nous n'avons réussi à enregistrer que les dix premières minutes de la session avant de faire face à un problème technique que nous ne sommes parvenue à régler qu'à partir de la vingt-et-unième minute. L'enregistrement sonore est, en revanche, beaucoup plus qualitatif que pour les autres groupes, car il s'agit d'une captation réalisée avec deux micros ambisoniques de type Zoom H3-VR¹⁴² (matériel de l'ensemble Grand8), tandis que les autres sessions ont été enregistrées avec un Zoom H1 (matériel personnel¹⁴³). Pour pallier à l'absence de vidéo des neuf minutes suivantes, nous avons alimenté notre travail d'une prise de notes en direct, le plus précisément possible. Par ailleurs, nous avons collecté des images partielles de la fin de l'improvisation ce qui a permis de terminer l'analyse sans problème majeur.
- 2) Le temps consacré à l'analyse descriptive détaillée est forcément plus long lorsque l'enregistrement est d'une durée importante. Les découpages sont aussi plus nombreux et parfois plus diffus également, puisque le développement des idées s'étire dans le temps. Les extraits les plus longs nous ont donc demandé plus de temps de réécoute.
- 3) La manipulation des logiciels est beaucoup plus lente lorsque le fichier est plus volumineux, notamment avec *Matlab*® pour le traitement des données de Grand8 ce qui a parfois compliqué de traitement des données (sans pour autant causer de problèmes majeurs).

¹⁴² Cette captation a été réalisée par l'ensemble Grand8 dans le cadre d'une démarche d'archivage et en vue de diffuser des extraits de leur travail sur internet.

¹⁴³ Ce matériel a été mis à notre disposition suite à la prise de son prévue par Grand8 pour valoriser leur travail sur internet. Nous avons donc profité de cette occasion pour sauvegarder cet enregistrement de meilleure qualité.

Nous avons choisi d'articuler les différentes analyses en fonction de la durée des enregistrements. Ainsi, la première étude de cas sera l'*Extrait 1*, enregistré avec le Comité Zaoum d'une durée de **9'19''**, puis l'*Extrait 2* par l'Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre (AIMIL) d'une durée de **14'20''** et pour finir, et l'*Extrait 3* par l'ensemble Grand8 d'une durée de **19'21''**.

Nous avons donc réalisé notre collecte de donnée *in situ* avec trois groupes de musiciens pratiquant le même type de musique (la musique improvisée collective non-idiomatique) dans des contextes différents : la pratique professionnelle avec des groupes variables (pour le **Comité Zaoum**), la pratique professionnelle avec un groupe fixe (pour l'ensemble **Grand8**) et la pratique débutante, de découverte (pour l'**AIMIL**). Malgré ces différences, nous souhaitons montrer ici que notre méthode est capable de s'adapter à toutes les pratiques de musiques improvisées collectives non-idiomatiques car elles sont sous-tendues par une ossature commune liée au phénomène social de la pratique collective. Une forme de rencontre artistique démocratique propre à chaque groupe d'improvisateurs, quelle que soit sa structuration, et que nous tenterons de mettre en avant dans notre étape d'analyse descriptive. Pour parvenir à cet objectif, nous avons construit notre protocole à partir de similitudes observées qui traversent la pratique de chacun des groupes d'improvisateurs : **(1)** le temps de rencontre du début des improvisations et **(2)** la disposition des musiciens. C'est donc le temps d'ajustement qui a guidé la constitution du corpus restreint de notre analyse ainsi que la disposition des groupes sur scène ou dans les locaux. Il nous faudra également veiller à garder à l'esprit que la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique est avant tout une démarche *aurale*. L'auralité est, pour Alain Savouret, une « démarche plaçant l'oreille (lat : *auris*) au centre de tout acte ou réflexion concernant l'entendre et le faire » (Savouret, 2010, p. 39). Nous avons tenté d'accéder à la démarche *aurale* de chacun des musiciens et du collectif à travers la matière musicale elle-même mais aussi à travers les échanges que nous avons eus avec eux, et ceux qui intervenaient entre eux après les sessions d'improvisation. Les échanges verbaux témoignent, traduisent, interprètent une partie de ce qui vient alors d'être produit en acte musical signifiant.

Chapitre 5 : Étude de cas

Cette section est dédiée à l'analyse des trois extraits que nous avons choisis. Nous rappelons que chacun de ces extraits analysés correspond à un moment particulier, commun à tous les groupes : le début, la première improvisation de chaque session. Nous présenterons successivement l'analyse de chacun des extraits. Le chapitre 6 sera, quant à lui, consacré à l'interprétation des résultats de notre travail de terrain. Il nous permettra de mettre en regard ces trois analyses, de synthétiser l'ensemble de nos résultats, mais aussi de mettre à l'épreuve de la réalité musicienne notre protocole d'analyse.

Extrait 1. *Retrouvailles* par le Comité Zaoum.

Extrait 2. *Découverte* par l'Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre (AIMIL).

Extrait 3. *Bonjour !* par l'ensemble Grand8.

Il sera ici question de conduire les sept étapes que nous avons détaillées dans le Chapitre 3 en précisant la manière dont nous avons procédé. Chacune des analyses sera accompagnée de *QRcode* renvoyant aux extraits sonores et vidéos analysés. Il nous faut insister ici sur le fait que le protocole que nous allons mettre en œuvre a été pensé de façon expérimentale. Toutes les étapes sont importantes ; elles permettent, pas à pas, de vérifier le travail d'analyse. Chacune des étapes (reposant sur trois grands gestes analytiques : écouter la matière sonore, la métaphoriser et la représenter) apporte des informations complémentaires mais non nécessairement similaires. Il ne s'agit pas de concevoir ces étapes d'analyse comme une ligne progressiste vers un éclairage de plus en plus précis de la réalité musicienne étudiée. Elles tournent autour de la situation improvisée, tentant de la saisir dans toute sa complexité.

En outre, ce protocole a été pensé de façon à pouvoir s'adapter aux similitudes constatées (contextes, lieux, constitutions des groupes) de chaque situation d'improvisation que nous allons analyser.

Notre travail d'analyse a été réalisé à partir d'enregistrements sonores et vidéos que nous avons réalisés *in situ* et consultés *a posteriori*. Il nous semble important de préciser ici les usages de chacun des fichiers, audio ou vidéo, en fonction des étapes du protocole à l'aide d'un tableau récapitulatif.

Étapes du protocole	Types de fichiers utilisés
5.1.1. Segmentation auditive	Audio
5.1.2. Dénomination et Métaphorisation	Audio puis vidéo
5.1.3. Segmentation temporelle	∅
5.1.3.1. Sous forme d'un tableau	Audio puis vidéo
5.1.3.2. À l'aide d'une représentation graphique (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)	Audio (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)
5.1.4. Synthèse du séquençage définitif à l'aide d'un tableau	Audio (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)
5.1.5. Mise en application du séquençage définitif (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)	Audio (avec <i>Sonic Visualiser</i> ®)
5.1.6. Analyse descriptive	Vidéo
5.1.7. Représentations graphiques	Fichier audio (avec <i>Matlab</i> ®)

Tableau n°13 — Types de fichiers utilisés à chaque étape du protocole

Nous avons consulté les fichiers autant de fois que nécessaire, en commençant par l'audio puis en poursuivant par la vidéo (pour les étapes concernées) mais en nous autorisant à utiliser de nouveau l'un ou l'autre en fonction de nos besoins, et toujours autant de fois que nécessaire.

5.1. Retrouvailles par le Comité Zaoum



Exemple audio n°1 — Enregistrement sonore de Retrouvailles par le Comité Zaoum¹⁴⁴ (à gauche)
Exemple vidéo n°1 — Enregistrement vidéo du contexte de Retrouvailles par le Comité Zaoum¹⁴⁵ (au centre)
Exemple vidéo n°2 — Enregistrement vidéo de Retrouvailles par le Comité Zaoum (à droite)

La session que nous analysons s’est déroulée dans le Grand Foyer de l’Opéra de Marseille, le samedi 7 décembre 2019. Il nous faut dans un premier temps évoquer le contexte particulier de l’arrivée des musiciens. En effet, le mouvement des gilets jaunes paralyse les plus grandes villes de France, causant des embouteillages un peu partout sur le territoire national. Les musiciens sont donc arrivés avec plus d’une heure de retard, puis ont été séparés dans Marseille après que les forces de l’ordre aient tenté de rediriger le cortège en fermant des rues adjacentes à l’Opéra¹⁴⁶. Les musiciens se retrouvent finalement devant le parvis et assistent à l’envolée d’une nuée d’oiseaux apeurés par le bruit des manifestants. Cet événement a de toute évidence influencé la session du jour ce qui a également guidé partiellement notre étape de métaphorisation. Par ailleurs, cette première session était également consacrée à l’appropriation de l’acoustique des lieux, extrêmement résonnants en raison de la hauteur sous plafond et de la présence des escaliers en colimaçon en contrebas. À ce titre, les musiciens ont été contraints de jouer avec l’acoustique du lieu et de faire alors l’expérience de la résonance du son.

Il nous faut dans un premier temps préciser que le placement des musiciens sur scène est resté fixe (durant tout le week-end) dans une disposition précise que nous schématisons ici :

¹⁴⁴ Les enregistrements audio sont disponibles sur la plateforme Nakala développée par Huma-Num.

¹⁴⁵ Les enregistrements vidéo sont disponibles sur YouTube dans une formule « non répertoriée » afin de respecter l’anonymat des participants. Ceci nous permet d’adopter une démarche éthique concernant notre collecte de données et sa diffusion. Les exemples vidéo ne sont donc accessibles qu’avec un lien unique.

¹⁴⁶ L’Opéra de Marseille se situe non loin du Vieux-Port, lieu de rencontre et de départ d’une grande partie des cortèges de manifestants.

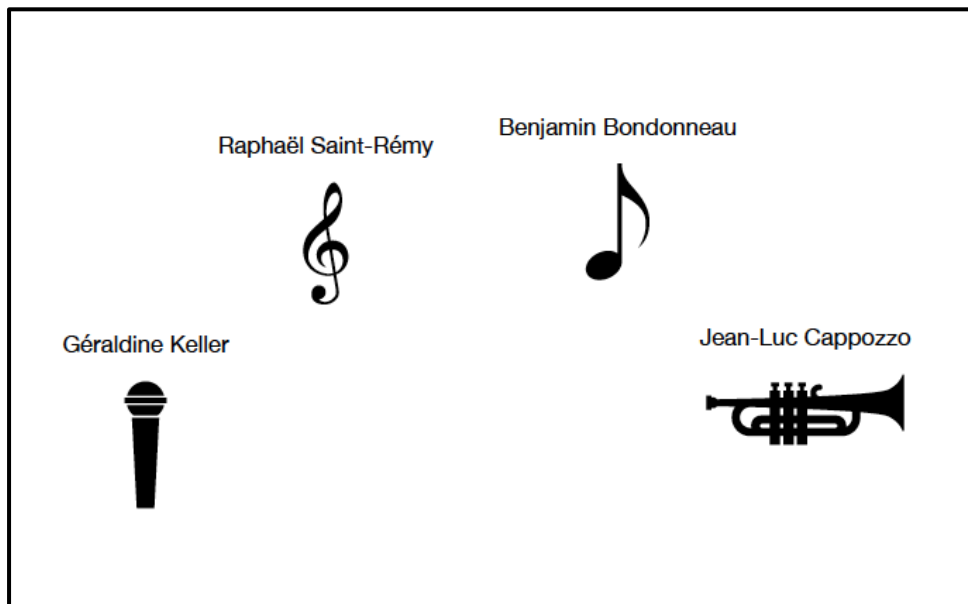


Illustration n°31 — Disposition des musiciens du Comité Zaoum sur scène

Trois moments importants sont à noter concernant les tests de l’acoustique de la salle dans la vidéo n°1 dite de « préparation » :

- À 1’10’’¹⁴⁷, Géraldine (la flûtiste) observe attentivement la hauteur sous plafond en chantant quelques notes et est rejointe par Raphaël (l’hautboïste) qui se prête au même exercice.
- À **partir de 2’35’’**, Géraldine écoute le bruit du sol en claquant trois fois son pied par terre.
- À 2’57’’, Jean-Luc (le trompettiste) produit une note longue de forte intensité et compte une résonance de trois secondes indiquant à ses collègues que « 3 c’est bon ! », sous-entendant ainsi qu’avec trois secondes, il ne devrait pas y avoir trop de difficulté pour gérer la résonance du son.

La résonance spécifique du foyer de l’Opéra de Marseille a permis aux musiciens de jouer davantage avec les intensités sonores, en exploitant le son avec des attaques percutantes, sèches, piquées, tout en alternant des moments de développement de la matière sonore plus ronds, plus larges, plus chauds.

Précisons également que les nombreux passages des employés de l’Opéra dans le foyer ont rendu le moment presque incongru et ont vraisemblablement créé quelques moments d’inconfort. Le concert du lendemain devant se dérouler dans les mêmes conditions (les

¹⁴⁷ Les indications temporelles sont celles de la vidéo.

manifestations des gilets jaunes en moins), il était important pour les musiciens de se confronter à cette acoustique.

5.1.1. Segmentation auditive

D'une durée totale de 9 minutes 19 secondes, cette improvisation s'articule en quatre parties, elles-mêmes découpées en deux sous-sections distinctes (sauf pour la partie 4 où une troisième sous-section est présente sous la forme d'un silence conclusif). La première étape de notre travail d'analyse a consisté à délimiter les différentes sections qui composent l'improvisation, en nous basant sur un travail d'écoute approfondi, appuyé par notre prise de notes réalisée le jour de l'enregistrement. La délimitation des différentes parties a été réalisée en fonction des matériaux sonores exploités par les musiciens, mais aussi en fonction de l'atmosphère et de l'attitude des musiciens au moment même de l'improvisation. Il s'agit ici de dégager une première structure globale que nous organisons sous la forme d'un tableau, accompagnée d'une première identification des différentes sous-sections (par des lettres alphabétiques). Nous nous sommes appuyée sur l'enregistrement sonore pour cette première étape :

Partie I	Partie II	Partie III	Partie IV
a.	c.	e.	g.
b.	d.	f.	h.
			(i).

Tableau n°14 — Segmentation auditive de Retrouvailles par le Comité Zaoum

5.1.2. Dénomination et métaphorisation

Cette seconde étape a été réalisée à partir de la vidéo en veillant particulièrement à détailler l'atmosphère et l'attitude des musiciens. C'est ainsi que nous avons tenté de traduire les sonorités en mots d'une part par l'utilisation de métaphores sonores pour renommer les parties (que nous considérerons à présent comme les constituants de la macroforme de la pièce) et sous-parties principales de la session (représentant la microforme), d'autre part en attribuant des adjectifs descriptifs et des indications concernant la texture des sons afin de décrire les événements marquants de la session. Précisons également que cette métaphorisation n'a

aucunement pour objectif de faire apparaître des signifiés extérieurs à la matière musicale. Celle-ci n'est pas le support d'images littéraires mais bien le lieu où la matière musicale se charge de qualités sonores significantes.

Partie I Contact	Partie II Phase d'appropriation	Partie III Dialogues internes	Partie IV Assemblage conclusif
a. Préalable Hésitant	c. Phase ornithologique Gestes rapides	e. Hésitation Rugueux	g. Grondements striés Grains compacts
b. Le son en commun Progression	d. Sons propagés Temporalités plus longues	f. Double duo Rondeur	h. Superposition Sonorités complexes
			(i) Silence de fin

Tableau n°15 — Dénomination et métaphorisation de Retrouvailles par le Comité Zaoum

Par exemple, la **Partie I** est nommée **Contact** car il s'agit des premières prises de contacts, des premiers échanges, des premières rencontres *de* et *dans* l'acte improvisé dont les musiciens font l'expérience, ce jour-là. Il s'agit de « l'ici et maintenant » évoqué par Savouret (2010, p. 12). La sous-catégorie « **Hésitant** » a été attribuée au fragment **a. Préalable** en raison du fait que Géraldine (la flûtiste) est particulièrement observatrice du lieu dans lequel elle se trouve (elle tape du pied pour écouter le bruit du parquet mais aussi pour prendre conscience de la résonance de la salle). Cette séquence pourrait faire référence au « comment ça sonne ici » de Savouret (2010, p. 13). Le geste de Géraldine qui n'est pas encore instrumental mais tout de même sonore, pourrait, d'une certaine manière, être considéré comme une forme « d'attaque progressive » ou de « perception du profil » (Schaeffer, 1966 p. 533). Nous avons pu remarquer, de manière plus générale, que très souvent, les instrumentistes entrent dans l'acte improvisé de manière très progressive, par accumulation. Les propositions des musiciens s'ajoutent les unes aux autres au fur et à mesure du déroulement de la session. Cette constatation est encore plus manifeste à **h. Superposition** qui clôture la session comme une accumulation précédant une rupture nette, abrupte et commune. Ce qui peut faire penser au **Cèdement** tel que Savouret le présente (2010, p. 87).

Toute la partie de l'installation que nous avons préalablement décrite, mais aussi la sous-partie **a. Préalable**, peuvent donc ici être envisagées comme la phase de **Provention** (Savouret, 2010, p. 85) au sein de laquelle les musiciens doivent se localiser autant sur le plan de l'espace qu'à *l'intérieur* du flux temporel en devenir.

La partie *b. Le son en commun* est clairement une phase **Devention** (Savouret, 2010, p. 86), *en devenir*. Les musiciens du Comité Zaoum prennent part à l'improvisation en proposant différentes idées musicales qui se superposent pour « colorier ou distordre l'espace topique » (Savouret, 2010, p. 86). C'est également une manière de prendre part à l'improvisation en se localisant dans l'espace et le temps mais, cette fois-ci, par le jeu musical lui-même et plus seulement par l'observation extérieure.

Afin de rendre plus intelligible notre travail de dénomination et l'étape de métaphorisation qui en découle, nous proposons de synthétiser les caractéristiques majeures de la macroforme (représentée en gris dans le tableau ci-après) et celles de la microforme (en orange). Nous mettons ici en valeur d'une part, les différentes parties et sous-parties qui composent l'ossature de l'improvisation (dans le niveau supérieur de la partie grise et de la partie orange), et d'autre part, des indications concernant l'évolution de la matière sonore, l'exploration des textures sonores, l'allure de la session, les gestes musicaux spécifiques (cellules mélodico-rythmiques importantes par exemple) ou l'attitude du groupe (dans le niveau inférieur des deux tableaux). Les caractéristiques ne sont pas listées ici de manière exhaustive et seront précisées et développées dans la partie « Analyse descriptive » de notre protocole. Nous parvenons ainsi à mieux comprendre le déroulement de l'improvisation, et à mettre en avant les indications qui nous ont permis de dégager la forme de la session d'improvisation.

Caractéristiques microforme	microforme	Caractéristiques macroforme	macroforme
<ul style="list-style-type: none"> • Petits intervalles • Diatonisme • Frottements • Sonorités plus longues • Exploration sonore • Texture : grésillement • Allure plus serrée • Phase plus mécanique et irrégulière • Phrases mélodiques ascendantes • Impulsion des sons éoliens • Allure large • Cellules ascendantes (trp. Soliste) • Voix grave • Cellules texturées (anis sonore) • Symétrie (Montée/Descente) • Allure plus ample 	<p>a. Préalable</p> <p>b. Le son en commun</p> <p>c. Phase ornithologique</p> <p>d. Sons propagés</p> <p>e. Hésitation</p> <p>f. Double duo</p> <p>g. Grondements striés</p> <p>f. Superposition</p> <p>(i) Silence de fin</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Évolution continue dans le développement du son • Cellules rythmiques discontinues • Cellules rythmiques plus continues • Sons éoliens • Phase à tendance plus mécanique • Tendance à la désolidarisation du groupe entier • Tapis sonore • Phase soliste (trompette) • Temporalité plus longue • Exploration du son en rondeur et en groupe 	<p>PARTIE I</p> <p>Contact</p> <p>PARTIE II</p> <p>Phase d'appropriation</p> <p>PARTIE III</p> <p>Dialogues internes</p> <p>PARTIE IV</p> <p>Assemblage conclusif</p>

Tableau n°16 — Caractéristiques de la macro et microforme de Retrouvaille par le Comité Zaoum

Il a donc été question, dans un premier temps, d'isoler les différentes parties qui constituent l'ossature générale de la session avec des lettres (la macroforme) en nous focalisant sur notre écoute personnelle puis, dans un second temps, d'y associer de manière plus précise les différentes phases de jeux qui s'enchaînent en nous attardant sur la dynamique (Roy, 2008, p. 56), les types d'attaques (Schaeffer, 1966, p. 533) mais aussi des « traits musicaux qui invitent à produire des métaphores » (Spampinato, 2011, p. 185). C'est ainsi que nous avons été en mesure de dénommer la macroforme et la microforme grâce à l'usage de métaphores. Il s'agit donc ici de notre interprétation qui n'a pas été validée ou confirmée par les membres du Comité Zaoum car nous souhaitions mettre à l'épreuve du protocole notre propre écoute analytique pour en faire l'une des étapes importantes de l'analyse du musical en mouvement. Cette interprétation puise néanmoins sa source dans l'attitude des musiciens en situation de jeu, dans les échanges qui ont eu lieu avant et après l'improvisation (visibles dans les vidéos), mais aussi dans l'écoute approfondie de la matière musicale.

5.1.3. Segmentation temporelle

Il nous est apparu nécessaire de définir plus précisément l'ossature de l'improvisation en ajoutant une segmentation temporelle à l'aide d'un relevé des indications temporelles de chaque section de la macroforme et chaque sous-section de la microforme. Cette étape nous permet de mieux cibler les textures et les sonorités exploitées durant l'improvisation.

5.1.3.1. Sous forme d'un tableau

Partie I Contact (de 0' à 2'53'')	Partie II Phase d'appropriation (de 2'53'' à 4'27'')	Partie III Dialogues internes (de 4'27'' à 5'59'')	Partie IV Assemblage conclusif (de 5'59'' à la fin)
a. Préalable (de 0' à 1'01'')	c. Phase ornithologique (de 2'53'' à 3'50'')	e. Hésitation (de 4'27'' à 4'57'')	g. Grondements striés (de 5'59'' à 7'50'')
b. Le son en commun (de 1'01'' à 2'53'')	d. Sons propagés (de 3'50'' à 4'27'')	f. Double duo (de 4'57'' à 5'59'')	h. Superposition (de 7'50'' à 9'04'')
			(i) Silence de fin (de 9'04 à la fin)

Tableau n°17 — Segmentation temporelle Retrouvailles par le Comité Zaoum

5.1.3.2. À l'aide d'une représentation graphique (avec *Sonic Visualiser*®)

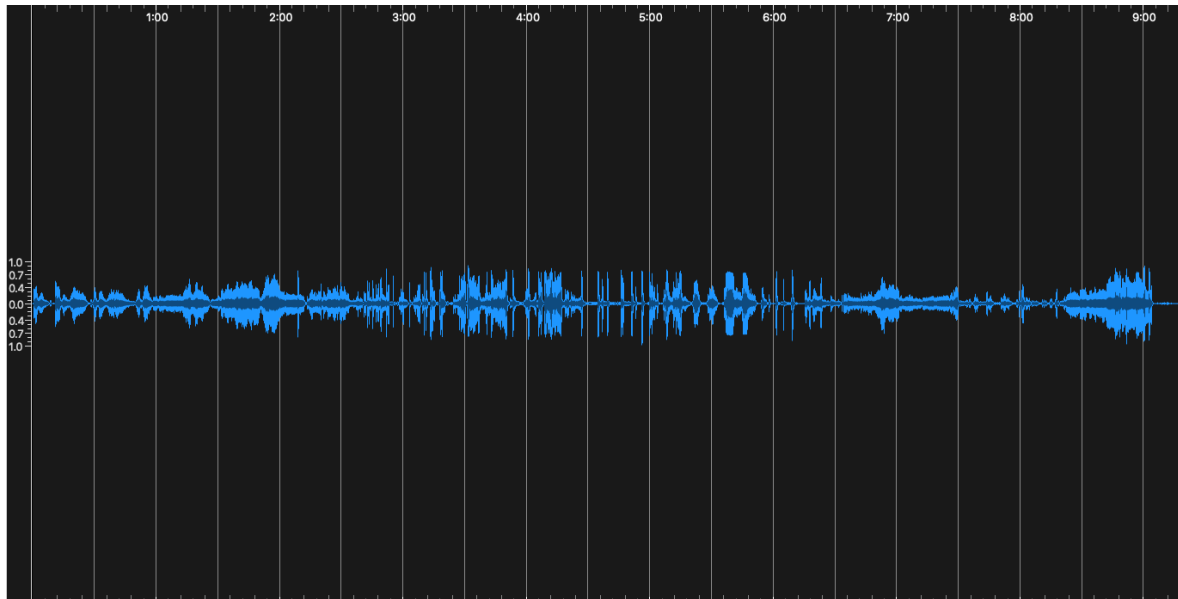


Illustration n°32 — Segmentation temporelle de Retrouvailles par le Comité Zaoum

En lien avec le relevé temporel effectué précédemment, cette représentation graphique nous permet d'observer la matière sonore de manière visuelle et ainsi de pouvoir constater si l'observation de la forme d'onde permet de valider de façon plus précise la cohérence de notre première segmentation auditive.

Nous proposons ici la représentation visuelle de la forme d'onde fixée mais nous avons travaillé avec la version déroulante en situation d'écoute, en temps réel. Nous avons ainsi eu l'occasion de réajuster certaines indications temporelles à partir de cette nouvelle étape.

5.1.4. Synthèse du séquençage définitif à l'aide d'un tableau

Pour que notre découpage soit plus visuel, nous avons annoté notre représentation spectrale en apposant les différentes segmentations à l'aide d'un code couleur. Il a ainsi été plus aisé d'observer l'amplitude sonore de la session analysée et de la commenter.

En rouge, la Partie I de 0' à 2'53''.

En jaune, la Partie II de 2'53'' à 4'27''.

En violet, la Partie III de 4'27'' à 5'59''.

En vert, la Partie IV de 5'59'' à la fin.

Partie I Contact (de 0' à 2'53'')	Partie II Phase d'appropriation (de 2'53'' à 4'27'')	Partie III Dialogue interne (de 4'27'' à 5'59'')	Partie IV Assemblage conclusif (de 5'59'' à la fin)
a. Préalable (de 0' à 1'01'')	c. Phase ornithologique (de 2'53'' à 3'50'')	e. Hésitation (de 4'27'' à 4'57'')	g. Grondements striés (de 5'59'' à 7'50'')
b. Le son en commun (de 1'01'' à 2'53'')	d. Sons propagés (de 3'50'' à 4'27'')	f. Double duo (de 4'57'' à 5'59'')	h. Superposition (de 7'50'' à 9'04'')
			(i). Silence de fin (de 9'04 à la fin)

Tableau n°18 — Synthèse du séquençage définitif de Retrouvailles par le Comité Zaoum

5.1.5. Mise en application du séquençage définitif (avec Sonic Visualiser®)

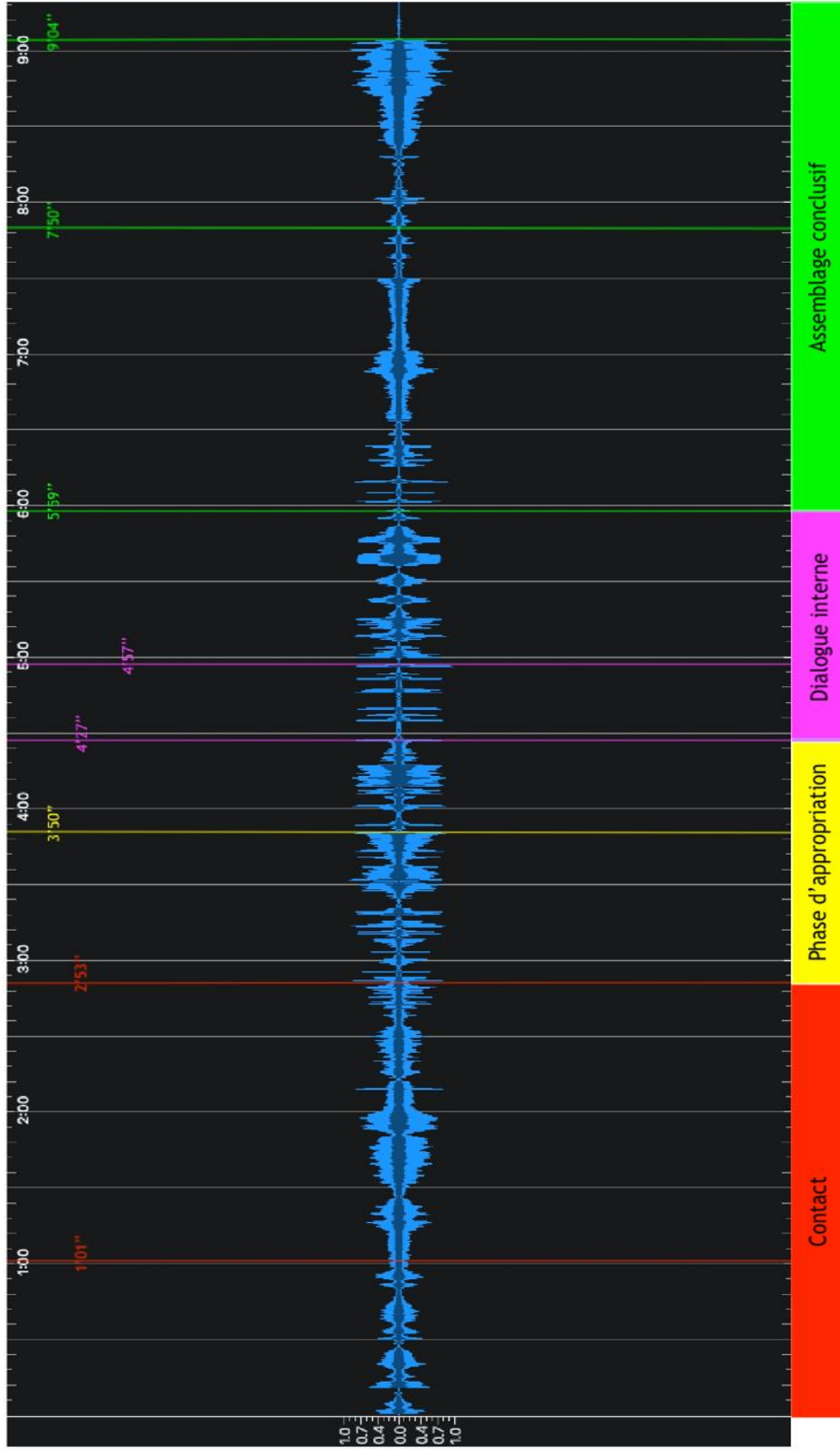


Illustration n°33 — Mise en application du séquençage définitif de Retrouvailles par le Comité Zaoum

On remarque des alternances dans l'exploitation des volumes sonores de la **Partie II - Phase d'appropriation** et de la **Partie III – Dialogue interne** alors que la **Partie IV – Assemblage conclusif** est beaucoup plus progressive dans le traitement du son. Nous pouvons ainsi observer que l'amplitude de la matière sonore évolue au sein de plusieurs sections successives, notamment dans la partie **a. Préalable**. On observe, ensuite, une section plus longue pour la partie **b. Le son en commun** où moins d'interruptions ont lieu dans la production sonore. Ces constatations sont également visibles pour la partie **g. Grondements striés** qui évolue en *crescendo/decrescendo* puis, à nouveau, en *crescendo* suivi d'un arrêt brutal. La section **h. Superposition** se dessine sur le même modèle que la deuxième partie de **g. Grondements striés** avec un grand *crescendo* suivi d'un silence brusque [(i). *Silence de fin*].

Après avoir qualifié sensiblement le son en faisant usage de la métaphorisation, ce traitement permet à présent de mettre le son en image et de confirmer les cinq premières étapes du protocole autant (1) d'un point de vue temporel puisque l'application du séquençage permet aussi de visualiser les indications temporelles en temps réel de manière extrêmement précise et donc de vérifier si le relevé est exact (en nous appuyant une nouvelle fois sur la forme d'onde qui défile en temps réel), que (2) d'un point de vue métaphorique en vérifiant la manière dont le son a été exploité par les musiciens. Cela nous permet ainsi confirmer certains aspects typologiques du son tels que des niveaux d'amplitude continus ou discontinus¹⁴⁸ ou encore des types d'attaques répétées. Il est également possible de préciser la durée d'exploitation d'un certain type de texture en observant attentivement la forme d'onde déroulante en temps réel, bien qu'il ne soit pas possible de donner des précisions quant au type de textures exploitées (rugueuses ou saccadées par exemple).

¹⁴⁸ En lien (notamment) avec la typologie de l'objet sonore d'après Pierre Couprie (2001, p. 205).

5.1.6. Analyse descriptive

Les membres du Comité Zaoum ayant peu d'interactions verbales pendant, avant et après les différentes sessions d'improvisation, nous avons axé notre analyse sur l'observation de l'attitude des musiciens et les éléments musicaux proposés, en détaillant non exhaustivement les interventions musicales significatives de chaque instrumentiste.

À l'étude de la vidéo n°1 – *Installation*, nous remarquons que les musiciens n'interagissent que très peu entre eux une fois qu'ils sont sur scène. Les six premières minutes sont consacrées à l'installation, au montage des instruments et à l'expérimentation de l'acoustique. Rappelons ici les trois moments importants concernant les tests de l'acoustique de la salle :

- À 1'10''¹⁴⁹, Géraldine observe attentivement la hauteur sous plafond en chantant quelques notes et est rejointe par Raphaël qui se prête au même exercice. `
- À partir de 2'35'', Géraldine écoute le bruit du sol en claquant trois fois son pied par terre.
- À 2'57'', Jean-Luc produit une note longue de forte intensité et compte une résonance de trois secondes indiquant à ses collègues que « 3 c'est bon ! », sous entendant ainsi qu'avec trois secondes, il ne devrait pas y avoir trop de difficulté pour gérer la résonance du son.
- **Un autre élément nous frappe** : les musiciens prennent un temps dédié à l'accord de leurs instruments en la 440 comme c'est l'usage en formation orchestrale ce qui est loin d'être le cas en musique improvisée non-idiomatique. Les improvisateurs vont ainsi consacrer plus de 40 secondes (**entre 5'55'' et 6'30''**) à l'accord de leurs instruments. Nous tenons à préciser que nous n'avons observé cette pratique que dans le cas du Comité Zaoum.

¹⁴⁹ Le *timing* est celui de la vidéo.

Partie I : Contact¹⁵⁰ (de 0' à 2'53'')

a. Préalable (de 0' à 1'01'')

La session d'improvisation débute brutalement par une proposition de Raphaël. On remarque beaucoup d'hésitation dans l'attitude des musiciens. Géraldine répond à Raphaël et prend conscience de la résonance de la salle qui projette les aigus ; elle grimace et sourit en direction de Jean-Luc en faisant mine de se déboucher les oreilles pour signaler qu'elle ne s'attendait pas à un tel retour sonore.

Toute cette première section pourrait être assimilée à une forme « d'accordage sonore » entre les différents musiciens, le moment privilégié des premières sonorités projetées, une sorte d'échauffement, de préalable, une progression commune. Chaque instrumentiste s'inscrit dans le prolongement du son de l'autre sans que l'on ressente pour autant une volonté de construire encore quelque chose en commun.

b. Le son en commun (de 1'01 à 2'53'')

L'élaboration de la création commune débute par le fait que la matière sonore est élaborée par superposition des différentes propositions des musiciens. Ils travaillent le grain du son ou des formes de distorsion. Les sonorités criardes de la voix en même temps que les sons aigus de la flûte ou des sons éraillés dialoguent, se croisent et forment des couches superposées. Sur le plan technique, on entend également l'apparition de trilles effectués par Benjamin (le clarinettiste) et de cris mélangés à des bruits de gorge produits par Géraldine (flûtiste et chanteuse).

[Raphaël quitte la scène à la toute fin de cette section.]

¹⁵⁰ Nous reprenons ici le minutage de la bande sonore et de la vidéo *Retrouvailles*.

Partie II : Phase d'appropriation (de 2'53'' à 4'27'')

c. Phase ornithologique (de 2'53'' à 3'50'')

L'idée de produire des sons rapides à l'image des trilles semble intéresser Géraldine qui fait évoluer cette matière sonore en rajoutant des bruits d'embouchure et de souffle. Elle est suivie dans cette dynamique par Benjamin, puis par Jean-Luc, toujours dans la même énergie. [Retour de Raphaël à 3'19'']

À partir de 3'27'', Benjamin développe des sonorités que nous qualifions « d'ornithologiques » en référence à l'épisode que nous avons décrit au tout début de la présentation de cette analyse. Les sonorités sont rapides, nasillardes. Raphaël s'inscrit, quant à lui, dans la même expérimentation sonore avec des cellules mélodico-rythmiques vives, proches des trilles, mais exploitées de manière plus saccadée, plus sèche et sur plusieurs hauteurs, un peu comme des exercices techniques de tierces répétitives.

d. Sonorités propagées (de 3'50'' à 4'27'')

Les musiciens explorent davantage la production du son dans le temps, son développement. Des bribes de chants par Géraldine montent en intensité ; l'intention nasillarde est sauvegardée en fin de phrase. Jean-Luc et Benjamin approfondissent l'idée « ornithologique » précédente, tout en y incorporant de violentes interventions : des bruits de souffles d'air rapides dans le corps de l'instrument.

La section se termine avec une intervention de Raphaël sur une cellule mélodique chromatique alors que Benjamin souffle violemment dans son bec pour produire un son clair et rapide. Géraldine semble, quant à elle, impliquée dans le jeu (elle bat le rythme avec la tête) mais tout à la fois hésitante car elle regarde en l'air, le sol, autour d'elle, comme indécise, dans le doute. Une nouvelle fois, nous sommes frappée par le peu d'interactions visuelles qu'il existe entre les musiciens. Ils veillent à travailler en commun des grains sonores et à développer des timbres et des intentions musicales de façon purement *aurale*. L'entièreté de leur corps est sollicitée comme une caisse de résonance *de soi*, mais aussi de *l'autre*. Le fait que les membres du Comité Zaoum n'interagissent pas visuellement mais parviennent tout de même à co-construire une œuvre semble confirmer l'hypothèse selon laquelle la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique reposerait bien sur un travail spécifique de l'écoute.

Partie III : Dialogues internes (4'27'' à 5'59'')

e. Hésitation (de 4'27'' à 4'57'')

Cette partie laisse apparaître une atmosphère beaucoup plus sombre. Géraldine chante dans l'embouchure de la flûte avec une voix rocailleuse, râpeuse, éraillée comme pour évoquer la profondeur des ténèbres, un lieu effrayant et austère.

Des notes rapides, aiguës, brusques et pincées, jouées par Jean-Luc (trompette) contrastent avec la proposition de la flûtiste.

Les autres instrumentistes semblent une nouvelle fois hésitants, même si Benjamin (clarinette) fait référence à la suggestion précédente, soit un souffle rapide et sec dans l'embouchure. Une nouvelle fois, il n'y a aucune interaction visuelle entre les musiciens. L'enchaînement des événements résulte d'une écoute sensible, presque à *fleur de corps*.

f. Double duo (de 4'57'' à 5'59'')

Cette section débute par un silence qui, par ailleurs, conclut la section précédente. Il pourrait également être apparenté à un silence d'hésitation tant les musiciens semblent déstabilisés et incertains. Une nouvelle idée émerge. Insufflée par l'objet à hanche simple de Raphaël, cette idée musicale dialogue avec la proposition précédente de Jean-Luc (une série de notes aiguës sèches et rapides), dans la seconde partie de la phrase, comme une sorte de question/réponse. Nous remarquons ici assez clairement un double duo entre la trompette et le hautbois pendant que la flûte et la clarinette accompagnent le duo, avec des soupirs, des bruits d'air, de vent, de respiration.

Dans la seconde partie de la section (à partir de 5'14''), tous les musiciens explorent la rondeur du son en jouant notamment sur l'ouverture et la fermeture du pavillon et de l'embouchure ou en effectuant des mouvements de bouche en avant-arrière sur l'embouchure. Géraldine explore des sonorités mises en œuvre par la projection de l'air sur le biseau de la flûte et en travaillant, cette fois, les *Whistle Tones*, produisant ainsi un son plus rêche et percutant.

Partie IV : Assemblage conclusif (de 5'59'' à la fin)

g. Grondements striés (5'59'' à 7'50'')

Une nouvelle période de confusion pour Géraldine (qui regarde le sol depuis plusieurs secondes), mais aussi pour Benjamin qui hésite sur son instrument (il joue avec les plateaux de la clarinette et avec son embouchure, sans bruit et *a priori* sans souhaiter produire volontairement des sons¹⁵¹).

Vers 6'45'', Géraldine propose une sonorité très rugueuse, striée, comme un cri éraillé. Elle est rejointe par Benjamin et Jean-Luc qui garderont cette sonorité striée et râpeuse en bourdon jusqu'à 7'49''. Viens ensuite Raphaël, quelques secondes plus tard (jusqu'à 7'07''). Géraldine reprend cette même proposition rugueuse et striée à 7'12''.

Cette section se termine par une forme de trio entre Jean-Luc et Benjamin qui gardent le bourdon et Raphaël qui ajoute quelques lentes sonorités de « pavillon bouché ».

h. Superposition acerbe (7'50'' à 9'04'')

La section débute avec la poursuite de l'idée de « pavillon bouché » de Raphaël et Jean-Luc, lequel poursuit de son côté le bourdon strié. Géraldine joue, quant à elle, quelques sonorités lentes et peu sonores avec son harmonium.

De 8'06'' à 8'19'', on observe un duo entre Géraldine et Jean-Luc toujours. Accompagnées par le bourdon strié, les sonorités sont lentes et peu sonores.

À partir de 8'21, l'intention collective est beaucoup plus vive. Chacun prend part à l'improvisation qui s'inscrit toujours dans une atmosphère criarde, intense et rude. Personne ne se regarde. Pourtant, l'improvisation s'arrête ici, aussi précipitamment qu'elle a commencé. Cette fin est pourtant comprise et acceptée par tous puisque Raphaël se baisse pour saisir un autre objet, Benjamin attrape sa sourdine mais Géraldine regarde en l'air comme dérangée par un bruit suspect (nous comprendrons par la suite qu'il s'agit d'un *beuz* d'un des projecteurs

¹⁵¹ Les jeux et bruits de clétages (aussi appelés cliquetis) peuvent parfois faire partie du jeu improvisé mais ils sont souvent accompagnés d'une réelle détermination dans le mouvement et une volonté particulière de produire du son en appuyant de manière spécifique sur les plateaux, ce qui n'est visiblement pas le cas ici.

présents dans la salle). Raphaël embouche tout de même son instrument mais comprend que la session est terminée au moment où il tourne la tête vers Benjamin et Jean-Luc. Un signe de tête résolu de Benjamin et les trois autres instrumentistes mettent fin à la session.

Cette analyse descriptive nous permet de mettre en avant de profondes zones de flottements pendant l'improvisation que nous pensons être en partie la résultante de l'acoustique atypique de la salle et du contexte incongru de la situation. En outre, nous notons également l'absence *quasi* totale d'interactions visuelles entre les musiciens. Une forme d'écoute profonde est à l'œuvre entre eux. Leurs corps résonnent des propositions sonores et musicales des autres (dialogues, relais sonores, jeux de questions/réponses...). La forme de la session n'est pas pour autant limpide pour tous les membres du Comité Zaoum, notamment en ce qui concerne la clôture de la session qui reste souvent une zone floue pour bon nombre d'improvisateurs en situation de jeu improvisé collectif non-idiomatique.

5.1.7. Représentations graphiques

Nous avons choisi d'utiliser le logiciel *Matlab*® pour systématiser le traitement de données et, ainsi, obtenir des résultats plus précis. En effet, toutes les étapes précédentes ont été obtenues après de nombreuses manipulations que nous pourrions qualifier d'artisanales mais aussi de profondément humaines. Ce qui pourrait apparaître comme bien éloigné des protocoles scientifiques au sens le plus strict du terme nous permet cependant d'assumer cette part d'artisanat dans l'élaboration de notre protocole analytique. Il nous a en effet semblé important de tenter de sauvegarder la fragilité de l'instant improvisé, tout en étant profondément consciente de l'utopie de notre démarche. Pourtant, l'improvisation collective non-idiomatique comme pratique de l'écoute et de l'instant nous a demandé de tenter d'assumer cette part utopique de l'analyse du musical – auquel (nous le pensons) tout analyste est confronté à un moment ou à un autre de son observation car la musique *en train de se faire*, bien souvent, lui résiste.

Le relevé des différentes sections et des indices temporels a été réalisé à l'oreille. Les différentes étapes de métaphorisation sont donc propres à notre interprétation de l'événement sonore dans le temps mais légitimées par le fait que (1) nous avons assisté en temps réel à la situation, (2) que les enregistrements que nous avons réalisés et que nous analysons *a posteriori* sont bruts

(sans étape de mixage) et **(3)** que nous avons prêté une attention particulière au déroulement de l'improvisation, grâce aux captations vidéos, à la situation et à son interaction avec le milieu environnant. Enfin la *mise en application du séquençage définitif avec Sonic Visualiser®* [cf. 5.1.5] a été réalisée avec le traitement informatique de la forme d'onde mais les ajouts de couleurs, les segmentations et les annotations ont été réalisées de manière manuscrite avec l'utilisation d'un logiciel d'annotation d'image (traitement manuel des données avec une représentation graphique réalisée par traitement informatique).

Les sections suivantes ont, quant à elles, été réalisées uniquement par traitement informatique (sauf pour l'ajout des sections colorées de la dernière figure [cf. 5.1.7.3] que nous avons préféré annoter à la main pour des raisons pratiques et pour garder une forme de cohérence graphique dans le déroulement de l'analyse). Le logiciel a été codé (avec l'aide d'Antoine Bourachot) de telle sorte qu'il soit en mesure de réaliser le plus précisément possible les figures que nous souhaitons obtenir, dans la continuité de notre processus d'analyse.

Nous attirons une nouvelle fois l'attention sur le fait que notre proposition de méthode est, elle-même, une méthode expérimentale : chaque étape nourrit la suivante, chaque étape s'ajuste de façon permanente aux avancées (ou aux manques) de la précédente. En ce sens, cette septième et dernière étape a été pensée comme une superposition de plusieurs calques qui, en s'ajoutant, forment une représentation de plus en plus précise. Cette dernière étape se nourrit donc de toutes les étapes précédentes tout en proposant une représentation graphique plus fiable et plus travaillée. Il ne s'agit pourtant pas de réaliser une analyse détaillée des éléments marquants de l'improvisation mais bien de donner à voir une représentation globale de la construction processuelle de l'improvisation étudiée.

5.1.7.1. La forme d'onde (FO)

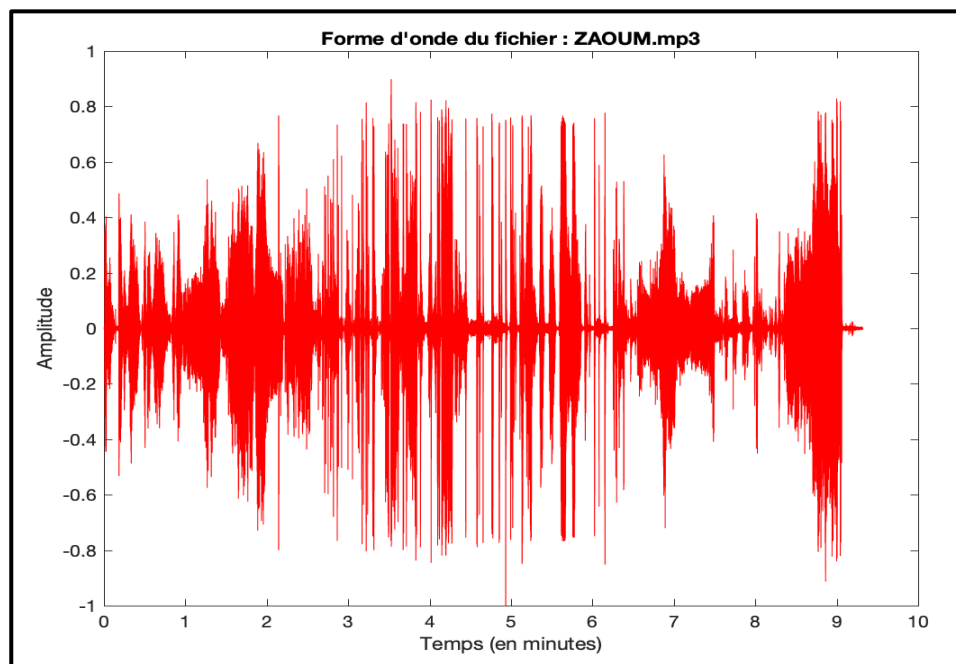


Illustration n°34 — Forme d'onde de Retrouvailles par le Comité Zaoum

Il s'agit ici d'une nouvelle représentation de la forme d'onde réalisée avec *Matlab*®, soit une représentation de la session dans son ensemble sans ajustement de hauteurs et de segmentation. La représentation de l'amplitude est plus étalée qu'avec l'utilisation de *Sonic Visualiser*® car la qualité de l'enregistrement de la session est peu homogène du fait de la réverbération du son dans la salle.

5.1.7.2. La forme d'onde (FO) et l'enveloppe temporelle (ET)

Nous pouvons observer ici une superposition de la forme d'onde (FO) présentée précédemment ainsi que l'enveloppe temporelle du signal sonore (ET). Cette représentation graphique met ainsi en évidence les variations d'amplitudes significatives de l'enregistrement sonore étudié. Cette forme de schématisation nous permet d'observer le travail des volumes d'intensités exploités par les improvisateurs et, notamment, de constater s'ils exploitent l'amplitude sonore de manière significative (phase très *piano* et phase très *forte*) ou, au contraire, s'ils demeurent dans un registre particulier (très fort ou moyennement fort pendant toute la session).

On observe ici que le Comité Zaoum exploite une palette assez large de l'amplitude puisque plusieurs descentes significatives apparaissent - soit un certain nombre de silences brutaux, particulièrement vers 40'', vers 1'30'' ou encore, plus significativement, vers 5'30''. Enfin, nous observons très nettement que l'improvisation se termine par un *crescendo* très prononcé, puis un silence brusque.

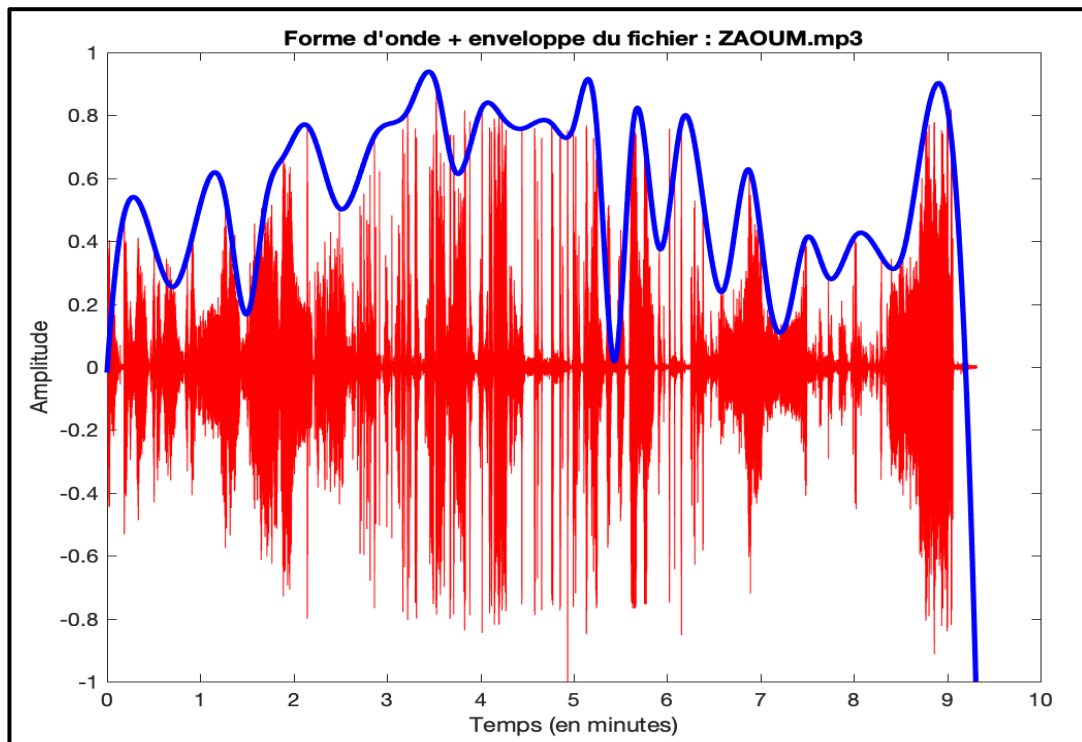


Illustration n°35— Forme d'onde et enveloppe temporelle de Retrouvailles par le Comité Zaoum

5.1.7.3. Couplage de (1) la forme d'onde (FO), (2) l'enveloppe temporelle (ET) et (3) les marqueurs temporels

Cette dernière représentation graphique regroupe la forme d'onde de la session, l'enveloppe temporelle et les marqueurs temporels que nous avons relevés aux étapes 1 et 2. Elle met en évidence, d'une part, les macro et microformes et, d'autre part, l'indice temporel précis où ont lieu les changements de sections.

Ce schéma a donc l'avantage de regrouper cinq des sept étapes de notre protocole en une seule image, et parmi elles :

- 1) La segmentation temporelle représentée par les différentes lignes noires verticales.
- 2) La macroforme de la métaphorisation grâce aux bandes de couleurs en bas de l'image qui portent chacune le nom des métaphorisations que nous avons définies plus haut.
- 3) La segmentation temporelle à l'aide de la forme d'onde.
- 4) Le séquençage définitif est également représenté par la frise colorée en bas du graphique.
- 5) Est également représentée l'enveloppe temporelle que nous avons montrée initialement à l'étape 7.2.

En conclusion, cette figure finale permet de représenter presque toutes les étapes de notre protocole par superposition ; seule l'analyse linéaire ne peut apparaître sur une telle représentation graphique car trop subjective, détaillée et narrative. Elle demeure pourtant une étape que nous souhaitons expérimenter et que nous avons conservée car elle permet de valoriser ce lien que les musiciens entretiennent avec le milieu et l'environnement et de rendre compte, même imparfaitement, de leurs intersubjectivités en action.

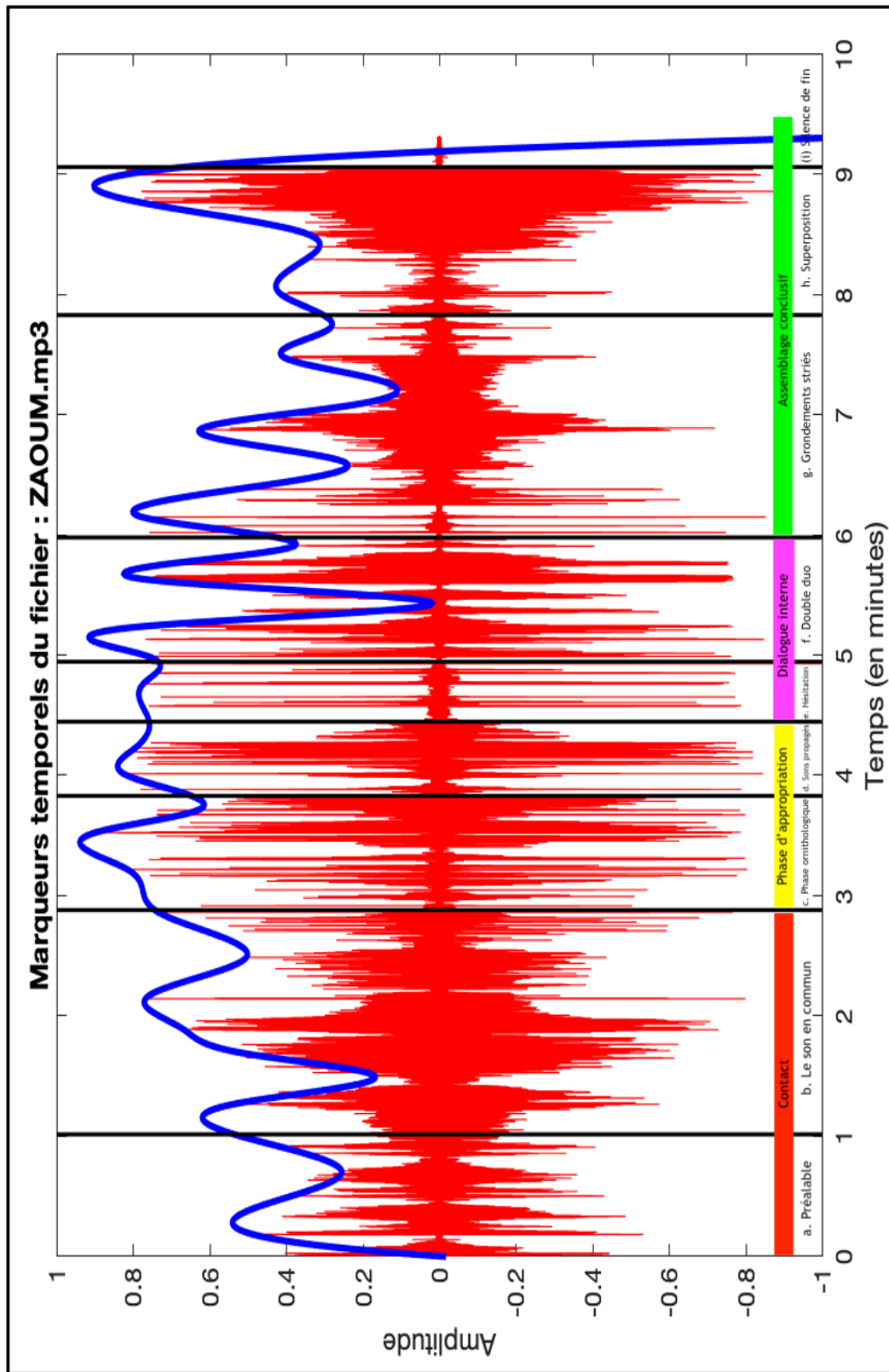
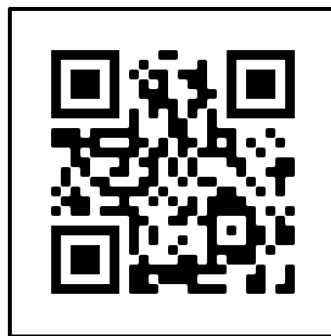


Illustration n°36 — Couplage de la forme d'onde, de l'enveloppe temporelle et des marqueurs temporels de Retrouvailles par le Comité

5.2. Découverte par l'Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre (AIMIL)

La session que nous allons analyser ici est la toute première improvisation réalisée par la plupart des membres du groupes (notamment les élèves). Il s'agit donc en ce sens d'une session particulière où l'enjeu était « la découverte » des lieux, des sons ainsi que la rencontre entre Benjamin Dupé et les membres qui composaient le groupe. Rappelons qu'il s'agit d'un atelier à visée pédagogique, sous la direction de Benjamin Dupé dont la mission était d'orienter les musiciens dans leurs découvertes et les guider dans cette forme de pratique musicale, *quasi* étrangère pour eux : l'improvisation collective non-idiomatique.

5.2.1. Segmentation auditive



*Exemple audio n°2 — Enregistrement sonore de Découverte par l'AIMIL (à gauche)
Exemple vidéo n°3 — Enregistrement vidéo de Découverte par l'AIMIL (à droite)*

La session que nous analysons s'est déroulée dans la salle principale (la scène) du Vélo Théâtre de la ville d'Apt, le samedi 9 février 2019. Comme pour les autres analyses, la session étudiée est le tout premier moment musical vécu en collectif par l'ensemble du groupe. Cette session a toutefois été précédée par un temps de jeu instrumental individuel dédié à l'échauffement des doigts et des instruments, sans aucune directive de la part de Benjamin Dupé¹⁵². Ce dernier a toutefois profité de ce moment pour observer l'attitude des musiciens et leur évolution au sein de cet environnement inhabituel, aussi bien sur le plan de la pratique musicale que du lieu. Les conditions météorologiques de ce week-end et le lieu (non chauffé à l'arrivée des musiciens)

¹⁵² Ce moment a d'ailleurs débuté à l'initiative des musiciens eux-mêmes, une phase *a priori* indispensable et naturelle, permettant de prendre part à l'atelier dans de bonnes conditions.

faisaient que la température était particulièrement basse et qu'il était impossible de débiter l'atelier sans cette étape indispensable. Nous considérons que l'atelier et la dimension improvisée de la pratique ont réellement débuté après ce temps d'échauffement, ce qui nous a conduit à commencer notre travail d'analyse après celui-ci.

C'est aussi après ce temps d'échauffement¹⁵³ que Benjamin Dupé a demandé aux musiciens de se présenter et d'expliquer quelles étaient leurs pratiques musicales, sans évoquer leur niveau instrumental. Les musiciens ont ensuite été placés en cercle fermé à la demande de Benjamin Dupé en référence « à l'idée de ronde, faisant écho à l'idée de musicien-lecteur, le fait de faire passer l'idée et l'écho musical »¹⁵⁴, sans plus de précision. C'est aussi ce moment que choisit Benjamin Dupé pour présenter l'objectif de l'atelier aux participants : pratiquer l'improvisation collective libre « en pensant une grande forme dans un seul souffle¹⁵⁵. » Avant de préciser : « il faut donc se projeter dans cette idée de durée et de grande forme. La structure sera imaginée tout au long du déroulement de l'atelier et il faudra être capable de mettre en musique tous les déplacements¹⁵⁶. »

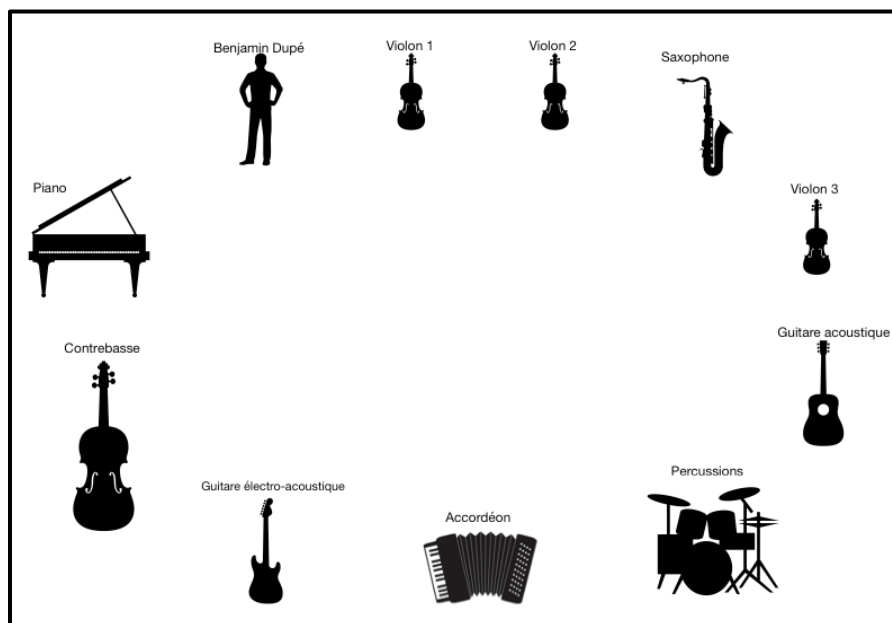


Illustration n°37 — disposition des musiciens de l'AIMIL sur scène

¹⁵³ Nous attirons l'attention sur le fait qu'il s'agit bien ici d'un **échauffement** et non d'un accord instrumental comme ce fut, par exemple, le cas pour le Comité Zaoum.

¹⁵⁴ Propos de Benjamin Dupé pendant l'atelier.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

La première improvisation, d'une durée totale de 14 minutes et 20 secondes, n'est absolument pas guidée. Il n'y a pas d'autres consignes données par Dupé que celles citées plus haut et celle de « jouer dans un souffle, tout en veillant à écouter les autres. » (*Ibid.*). Ces quelques directives laissent ouvert le champ des possibles, *a priori* sans contraintes techniques. Il s'agissait pour Dupé de permettre aux musiciens de travailler le son, de l'appriivoiser mais aussi de s'appriivoiser mutuellement. Nous comprenons à ce stade que l'échauffement était d'autant plus important qu'il a aussi permis d'appréhender le lieu dans lequel les musiciens se trouvent et ainsi de commencer à explorer les possibilités de résonance du son. Alors que la phase d'exploration individuelle ne semblait poser aucun problème pour l'ensemble des musiciens, le simple fait de « parler » d'improvisation provoque tout de suite un changement dans l'attitude des musiciens (particulièrement dans la sous-section, **La découverte de 0'22'' à 1'34''**). En effet, il n'est plus seulement question de travailler le son *pour soi* mais de commencer à proposer des idées au collectif et surtout d'occuper l'espace sonore. Il est ici nécessaire de dépasser la pratique individuelle pour construire un moment musical improvisé et partagé collectivement. Pourtant, certains musiciens semblent ne pas avoir opéré ce changement de paradigme, comme c'est le cas pour Patricia (accordéon) qui est focalisée sur sa production sonore personnelle, comme si elle n'écoutait que son instrument alors que les autres participants tentent de s'appropriier le moment (de prendre conscience de « [l']ici et maintenant » (Savouret, 2010, p. 12). Tantôt Patricia fixe le sol, tantôt elle ferme les yeux. Elle n'aura d'ailleurs aucun échange avec les autres musiciens durant toute la durée de cette première section.

La session est articulée en trois grandes parties (la macroforme), tandis que la microforme est composée de quatre sous-parties pour la **Partie I**, quatre sous-parties (variation de la première sous-partie f et deux nouvelles sous-sections) pour la **Partie II**. La **Partie III** est quant à elle découpée en trois sous-parties, comme le montre le tableau suivant :

Partie I :	Partie II :	Partie III :
a.	f.	i.
b.	f'. Variation de f	j.
c.	g.	k.
d.	h.	
e.		

Tableau n°19 — Segmentation auditive de Découverte par l'AIMIL

5.2.2. Dénomination et métaphorisation

En nous basant une nouvelle fois sur l'attitude des musiciens et plus largement sur celle du groupe ainsi que l'atmosphère générale de la session, nous avons dénommé et métaphorisé les différentes parties de l'improvisation comme suit :

Partie I : La rencontre	Partie II : L'expérimentation	Partie III : Ralenti
a. La découverte Brut /Primitif/ Instable	f. Exploration sonore Nerveux/Saccadé et rigide	i. Fragile Rugueux
b. Le son Cireux	f'. Texture de groupe Astringent	j. Boucle lente Gélatineux
c. Flottement Fibreux	g. L'opposition Glissant : difficile à saisir	k. Appauvrissement Mourant
d. Tapis rythmique Strié et régulier	h. Transition Collant	
e. Silence de flottement Grave		

Tableau n°20 — Dénomination et métaphorisation de Découverte par l'AIMIL

Toute la *Partie I – La rencontre* est incertaine et repose sur plusieurs éléments importants : une instabilité profonde faisant suite à la découverte de la pratique et du lieu par les membres du groupe. Toute la section *a. La découverte* le montre de manière très précise puisqu'on peut clairement entendre les musiciens égrener différentes cellules mélodico-rythmiques, tout en veillant particulièrement à ne surtout pas laisser émerger un quelconque moment de silence. De toute évidence, celui-ci s'apparente pour les musiciens au vide et à la béance qu'ils s'emploient à combler. La section *b. Le son* est plus intense du point de vue du volume sonore. On ressent néanmoins comme une volonté de combler l'espace sonore (cellules parfois répétées et/ou reprises en imitation par d'autres musiciens), sans toutefois que cette première exploration sonore ne résulte encore d'une démarche collective. Les musiciens cherchent et tâtonnent. La *Partie II – L'expérimentation* évolue collectivement et semble proposer une forme de connexion avec le « ici et maintenant » de Savouret (2010, p. 12) qui s'avère être progressivement comprise et expérimentée par les musiciens. On entend très clairement des jeux de textures à *f'. Texture de groupe* (une forme développée de *f. Exploration sonore*) ou des jeux d'oppositions rythmiques à *g. L'opposition*. Une volonté de développement de la matière musicale est audible de manière assez nette à *h. Transition*. Les musiciens semblent alors vouloir évoluer vers une nouvelle idée musicale qui prend corps dans la *Partie III – Ralenti*. Les cellules mélodico-rythmiques sont alors beaucoup plus longues, fragiles

(*i. Fragile*), progressives, superposées. Elles évoluent en boucle (*j. Boucle lente*) pour finalement s'appauvrir nettement à *k. Appauvrissement*. Nous pouvons d'ailleurs associer cette phase *k. Appauvrissement* (qui s'amorce dès *j. Boucle lente*) au **Cèdement** tel que Savouret le conçoit (2010, p. 87).

Nous tentons une nouvelle fois de rendre notre travail de métaphorisation plus intelligible en proposant ci-dessous un tableau faisant état des différents éléments mélodiques, rythmiques en rapport avec l'allure de l'improvisation ou le comportement des musiciens, tout en veillant à identifier la macro et la microforme de la session.

L'AIMIL, s'engageant dans une démarche de découverte profonde et nouvelle de la pratique de l'improvisation collective libre, s'inscrit naturellement dans une forme de recherche constante de la phase **Devention** définie par Savouret comme « la phase du “devenir” sonore concret [du] Moment [improvisé]. » (2010, p. 86). En ce sens, les musiciens abordent successivement plusieurs aspects de la phase **Devention** que nous souhaitons redéfinir précisément. Ces aspects représentent un socle important sur lequel repose une grande partie de notre analyse descriptive à suivre¹⁵⁷.

Inter-venir (prendre part impérativement entre les parties),
sur-venir (arriver inopinément, par-dessus),
sous ou **sub-venir** (rappeler, faire remonter à la surface un fait),
con-venir (approuver en jouant “avec” un autre¹⁵⁸)
contre-venir (agir contrairement),
par-venir (faire entendre sa progressive adhésion),
pré-venir (anticiper une modulation pressentie) ; *tout préfixe est source d'un comportement spécifique...*
(Savouret, 2010, p. 86-87¹⁵⁹)

La macroforme est repérable en gris ; la microforme en orange. Nous rappelons une nouvelle fois que la liste des éléments qui apparaissent dans le tableau ne sauraient être exhaustive.

¹⁵⁷ Nous indiquerons précisément les différents aspects de la phase de **Devention** entre [**crochets**] dans le corps du texte de l'analyse descriptive afin qu'ils soient plus facilement visibles.

¹⁵⁸ Ou « des autres » dans le cas précis de cette improvisation collective.

¹⁵⁹ Le texte a été reproduit exhaustivement mais nous avons préféré une mise en page sous forme de liste pour faciliter la présentation.

Caractéristiques microforme.	microforme	Caractéristiques macroforme	macroforme
<ul style="list-style-type: none"> • Ajustement du siège du piano • Regards en priorité vers B.Dupé et le pianiste • Lent – Éparse • Cellules rapides individuelles 	Installation		PARTIE I La Rencontre
<ul style="list-style-type: none"> • Boucle rythmique/Évolution rythmique • < sonore • Allure modérée 	a. Découverte	<ul style="list-style-type: none"> • Son continu • Texture plate • Allure régulière (peu variable) • Boucle lente 	
<ul style="list-style-type: none"> • Phase transitoire • Doute (Garder ou achever ?) 	b. Le son	PROVENTION	
<ul style="list-style-type: none"> • Idées éparées en superposition • Construction progressive boucle • Accélération/ Variation de tempo 	c. Flottement		
<ul style="list-style-type: none"> • Peu de regards • Fin de section (Aller ailleurs) 	d. Tapis rythmique		
<ul style="list-style-type: none"> • Superposition par accumulation • Boucle lente/ assumée / stable • Détachement de certains musiciens. 	e. Silence de flottement		
<ul style="list-style-type: none"> • Boucle lente assumée/ stable DEVENTION → Sax : soliste (strié) 	f. Exploration sonore	<ul style="list-style-type: none"> • Superposition par accumulation • Boucles rythmiques 	
<ul style="list-style-type: none"> • [Contre-venir/ Contre-venir] • Instabilité 	f. Texture de groupe	<ul style="list-style-type: none"> • Opposition : 	
<ul style="list-style-type: none"> • Ralentissement/ Appauvrissement [par-venir] 	g. Opposition	Aller – Venir Con-venir – Contre-venir	
<ul style="list-style-type: none"> • Doute • Sonorités plus lentes • Rugosité 	h. Transition	<ul style="list-style-type: none"> • Ralentissement – Appauvrissement 	
<ul style="list-style-type: none"> • Nouvelle boucle plus lente [sub-venir] 	i. Fragile	<ul style="list-style-type: none"> • Sonorités lentes/longues • Sub-venir = boucle lente 	
<ul style="list-style-type: none"> • Démobilisation du groupe puis abandon 	j. Boucle lente	CÈDEMENT Abandon par l' appauvrissement	
	k. Appauvrissement		

Tableau n°21 — Caractéristiques de la macro et microforme de Découverte par l'AIMIL

5.2.3. Segmentation temporelle

L'improvisation est articulée autour de trois parties distinctes, elles-mêmes découpées en plusieurs sous-sections. Nous avons donc réalisé un relevé temporel précis de chacune des sections et sous-sections de l'ossature de l'improvisation que nous résumons ici.

5.2.3.1. Sous forme d'un tableau

Partie I : La rencontre (de 0'22'' à 6')	Partie II : L'expérimentation (de 6' à 10'59'')	Partie III : Ralenti (de 10'58'' à 14'20'')
Installation des musiciens (de 0' à 0'22'')	f. Exploration sonore (de 6' à 7'55'')	i. Fragile (de 10'58'' à 12'23'')
a. La découverte (de 0'22'' à 1'34'')	f'. Texture de groupe (de 7'55'' à 8'57'')	j. Boucle lente (de 12'23'' à 13'09'')
b. Le son (de 1'34'' à 3'07'')	g. L'Opposition (de 8'57'' à 10'11'')	k. Appauvrissement (de 13'09'' à 14'20'')
c. Flottement (de 3'07'' à 3'28'')	h. Transition (de 10'11'' à 10'58'')	
d. Tapis rythmique (de 3'28'' à 5'52'')		
e. Silence de flottement (de 5'52'' à 6')		

Tableau n°22 — Segmentation temporelle de Découverte par l'AIMIL

5.2.3.2. A l'aide d'une représentation graphique (avec *Sonic Visualiser*®)

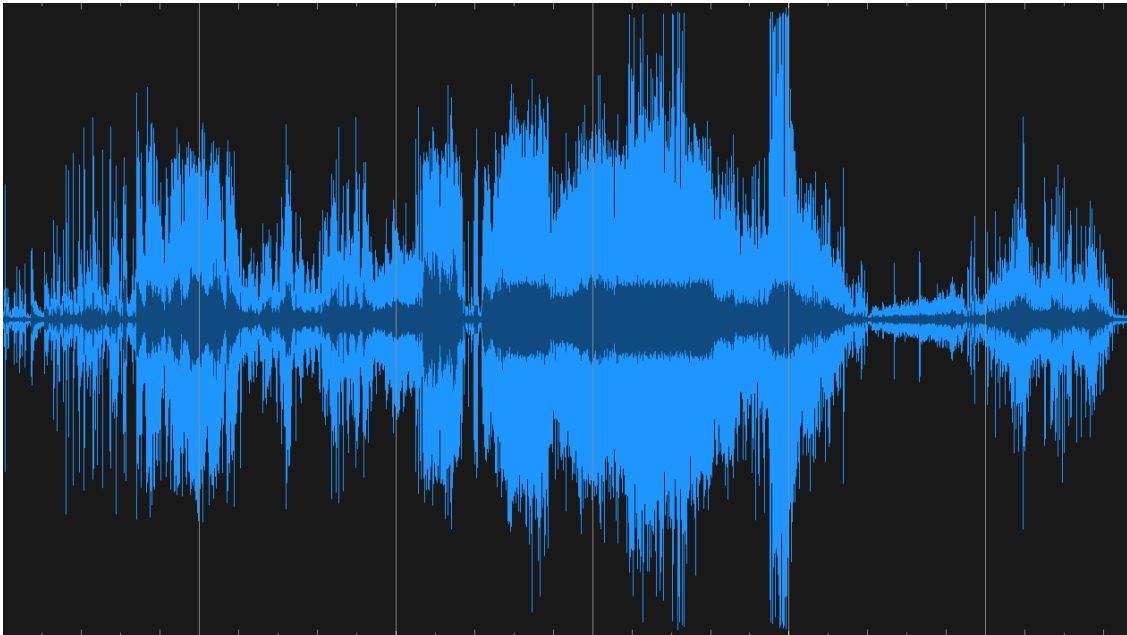


Illustration n°38 — Segmentation temporelle de Découverte par l'AIMIL

L'observation de la forme d'onde permet de mettre en évidence les trois sections de la macroforme qui sont parfaitement visibles. On note que la **Partie II** est composée d'une très longue section d'exploration de même intensité alors que les **Parties I et III** montrent une plus grande diversité dans les variations d'amplitude.

5.2.4. Synthèse du séquençage définitif à l'aide d'un tableau

Pour que notre découpage soit plus visuel, nous avons coloré la représentation spectrale comme suit :

En vert, la Partie I de 0' à 5'58''.

En rouge, la Partie II de 5'59'' à 11'03''.

En bleu, la Partie III de 11'04'' à 14'20''.

Partie I :	Partie II :	Partie III :
<p style="text-align: center;">La rencontre (de 0' à 5'58'')</p> <p>Installation des musiciens et phase de concentration (de 0' à 0'22'')</p> <p>a. La découverte (de 0'22'' à 1'42'')</p> <p>b. Le son (de 1'42'' à 3'03'')</p> <p>c. Flottement (de 3'03'' à 3'28'')</p> <p>d. Tapis rythmique (de 3'28'' à 5'52'')</p> <p>e. Silence de flottement (de 5'52'' à 5'58'')</p>	<p style="text-align: center;">L'expérimentation (de 5'58'' à 11'03'')</p> <p>f. Exploration sonore (de 5'59'' à 7'55'')</p> <p>f. Texture de groupe (de 7'55'' à 9'08'')</p> <p>g. Résistance (de 9'08'' à 10'13'')</p> <p>h. Transition (de 10'13'' à 11'03'')</p>	<p style="text-align: center;">Ralenti (de 11'04'' à 14'20'')</p> <p>i. Légèreté (de 11'04'' à 12'22'')</p> <p>j. Boucle lente (de 12'22'' à 13'16'')</p> <p>k. Appauvrissement (de 13'16'' à 14'20'')</p>

Tableau n°23 — Synthèse du séquençage définitif de Découverte par l'AIMIL

Notons que la **Partie I** est plus longue, vraisemblablement parce que la période de prise de conscience de « [l']ici est maintenant » (Savouret, 2010, p. 12) est plus complexe pour les musiciens qui débutent la pratique improvisée collective non-idiomatique.

5.2.5. Mise en application du séquençage définitif (avec Sonic Visualiser®)

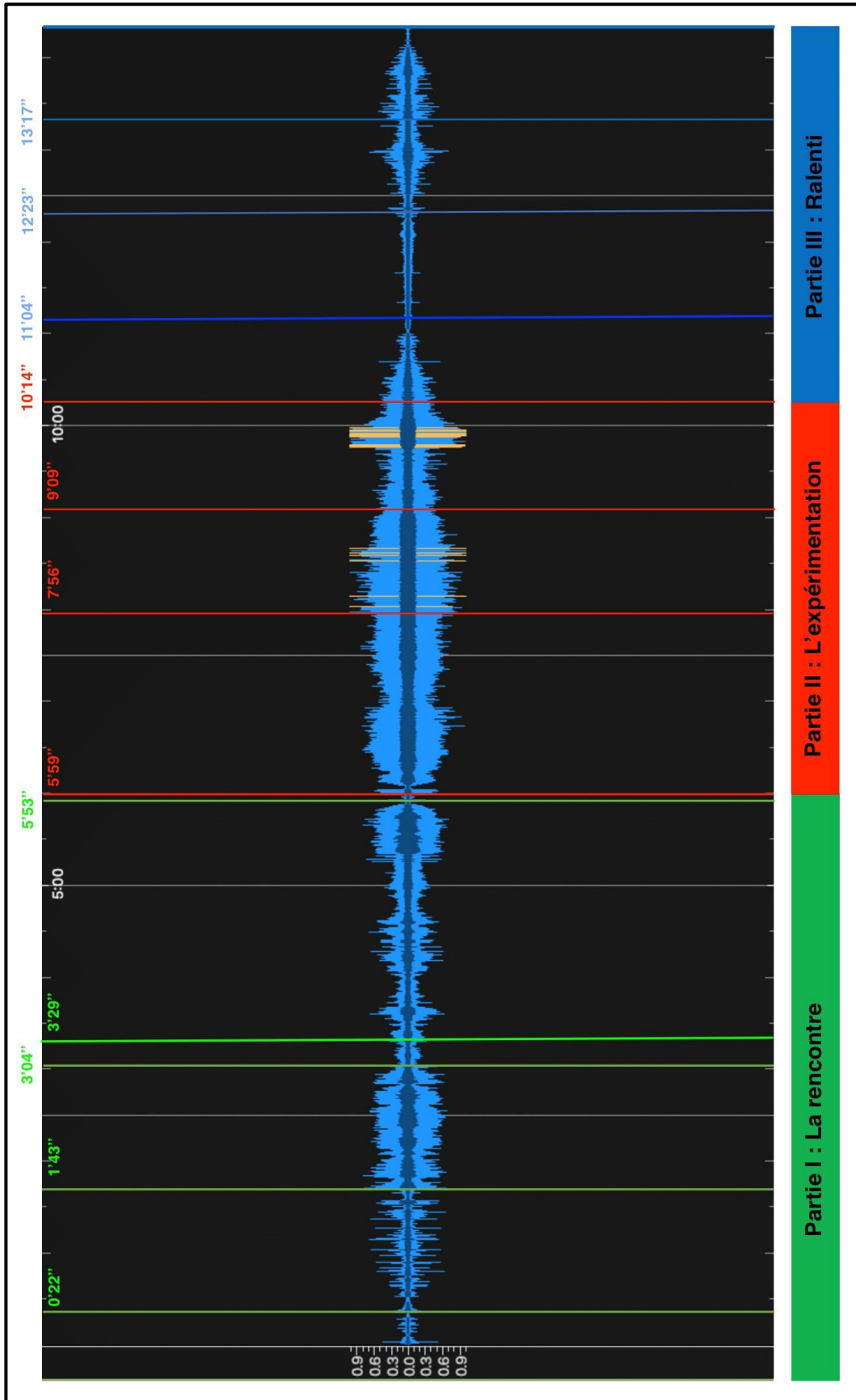


Illustration n° 39 — Mise en application du séquençage définitif de Découverte par l' AIMIL

5.2.6. Analyse descriptive

L'atelier étant semi-dirigé par Benjamin Dupé, c'est davantage sur les interactions entre les musiciens que notre attention s'est portée. Nous avons donc été particulièrement attentive à leurs réactions en situation de découverte de ce mode de jeu inconnu. Nous avons veillé ici à décrire la situation le plus précisément possible, aussi bien sur le plan sonore qu'interactionnel.

L'installation des musiciens et la phase de concentration (de 0' à 0'22'')

Bien que ce segment ne soit pas musical à proprement parlé, nous l'avons intégré à notre analyse considérant qu'il représente une étape importante de la pratique de l'improvisation libre. Il nous faut prendre en compte le fait que (1) cet atelier se déroule dans un cadre inhabituel pour les musiciens qui jouent d'ordinaire au sein du Conservatoire du Pays d'Apt Lubéron et (2) qu'il s'est tenu avec une disposition spécifique liée à la composition de ce groupe plutôt atypique (trois violons, une contrebasse, deux guitares, un accordéon, un saxophone, deux pianistes et un percussionniste). Le groupe était disposé en cercle incluant Benjamin Dupé. Les musiciens n'avaient pas de référent principal pour les guider (pas de chef d'orchestre, pas de chef de groupe, pas de soliste). Cette entrée en matière était donc tout à fait nouvelle pour presque tous les musiciens. Sans base écrite à laquelle se référer, certains des instrumentistes ont d'abord été un peu interloqués. Benjamin Dupé s'est montré rassurant en leur expliquant que tout être humain étant *a priori* pourvu d'une paire d'oreilles, ils seraient tous capables de pratiquer cette musique.

D'une durée de 22 secondes, le moment de l'installation est assez court mais révélateur de l'atmosphère qui règne sur scène. On remarque d'emblée l'absence totale d'interactions entre les musiciens. Ils ne semblent pas tenter d'entrer en contact les uns avec les autres. Durant les dix premières secondes, le groupe se tourne vers le pianiste qui ajuste son tabouret. Michel (saxophone) a déjà embouché et est prêt à débiter, mais Michel (percussions) semble s'interroger sur ce qui va advenir en positionnant ses mains sur son visage comme s'il était en train de réfléchir ou d'hésiter. L'improvisation débute d'ailleurs alors qu'il n'a pas de baguettes ni d'accessoires entre les mains ce qui l'obligera à intégrer le groupe plus tardivement. On peut également voir que Myriam (violon 1) se détend les membres pour se préparer, Patrice (guitare classique) sourit sans trop savoir quoi faire et Laurent (contrebasse) regarde le sol de manière pensive.

Partie I : La rencontre (de 0'22'' à 5'59'')

a. La découverte (de 0'22'' à 1'42'')

Tout comme ce fut le cas pour le Comité Zaoum, les musiciens n'ont absolument pas évolué dans l'espace, ils ne se sont pas déplacés (nous avons représenté la disposition précise des musiciens dans la partie « 5.2.1. Segmentation auditive »).

Une première cellule mélodico rythmique que Benjamin Dupé appelle aussi « idée » ou « proposition » est lancée par Mathias (piano) de 0'22'' à 0'31''. Cette cellule exposée dans une tessiture grave est courte, mais permet une certaine résonance du son et offre au groupe de nombreuses possibilités d'évolution de la matière sonore. Mathias semble sûr de lui et observe le groupe dans sa globalité, sans pour autant avoir de réel retour visuel des autres instrumentistes. En dehors de Patrice (guitare acoustique), personne ne le regarde véritablement.

La réponse de Laurent (à la contrebasse) se fait tout de suite entendre [sur-venir] à 0'31'', de manière sûre et assumée. Solal (violon 2) s'insère dans le discours à 0'35'' avec une idée musicale légèrement différente, mais inspirée par l'idée de Laurent à 0'31'' [sur-venir évoluant presque vers contre-venir]. La réponse de Solal semble être exécutée avec le souci de combler le silence ; son attitude est en revanche assez détachée et incertaine. Notons cependant la facilité d'intervention de Solal, attitude relativement rare pour un improvisateur débutant et qui mérite d'être soulignée. Le jeune violoniste ne semble pas du tout anxieux à l'idée de *prendre la parole* mais devra néanmoins être guidé pour que son discours soit de plus en plus cohérent dans le déroulement de l'improvisation.

À 0'38'' (et reprise à l'identique à 0'48''), Patrice (guitare classique) lance une deuxième idée beaucoup plus nerveuse et saccadée mais tout aussi assumée que celle de Mathias (piano). Il sera suivi, à 0'54'', par Michel (saxophone) avec une cellule nettement plus volubile, plus rapide et détachée du reste du groupe. Cette cellule s'inscrit dans un registre de hauteur bien différent des propositions précédentes, et avec un *tempo* plus rapide et vif. Cette idée musicale semble presque s'inscrire dans une perspective d'opposition [au sens de contre-venir].

Entre 0'43'' et 0'50'', on note aussi que Patricia (accordéon) reprend l'idée de Laurent (contrebasse, à 0'31'') presque à l'identique, en imitation.

Entre 1'10'' et 1'25'', Michel (percussions) joue des notes aiguës, rapides et peu audibles alors que Michel (saxophone) continue à développer sa proposition musicale de 0'54''. Patrice (guitare classique), quant à lui, reste également centré sur son jeu antérieur (**de 0'38'' à 0'48''**) pendant que Myriam, Solal et Lara (violons), Patricia (accordéon) et Pierre-Olivier (guitare électroacoustique) paraissent indécis. Ils n'interagissent que très peu avec le groupe. Ils bougent et se tortillent sur leurs chaises, cherchent un point d'accroche pour se rassurer et parvenir à prendre part à l'improvisation, pour réussir à entrer dans le jeu improvisé en interaction avec le collectif.

À 1'26'', Solal (violon 2) tape sur le corps de son violon, un rythme assumé, clair qui incite Patricia (accordéon) à le suivre avec une première tentative de boucle rythmique, non exploitée par le reste du groupe.

b. Le son (1'42'' à 3'03'')

La relance est effectuée par Mathias (piano) qui réexpose la même idée qu'à 0'22'' [**par-venir**]. S'en suit un moment d'exploration sonore où chacun expose une proposition qui reste individuelle. La prise de *conscience du collectif* est indispensable à la pratique de l'improvisation non-idiomatique où *penser collectif* est essentiel pour le développement du jeu improvisé, ce qui ne sous-entend pas, d'ailleurs, qu'il faut effacer toute trace d'individualité. Bien au contraire. L'enjeu est de réussir progressivement à inscrire son individualité dans le collectif. Dans le cas précis que nous décrivons, c'est par la présence de ces individualités isolées que la séquence s'enrichit sur le plan sonore (on l'observera d'ailleurs clairement via la représentation spectrale du signal) mais restera très peu aboutie d'un point de vue expressif. Il s'agit d'une forme d'accumulation de propositions individuelles qui, en se superposant, étendent mécaniquement l'amplitude sonore mais ne réussissent pas à élaborer de façon totalement consciente un discours collectif. L'écoute des autres, de toute évidence, s'apprend. Nous serons amenée à revenir sur ce point important dans la section consacrée à l'interprétation des résultats.

À 2'03'', Solal (violon 2) expose une idée qui sera à l'origine d'une longue boucle, tenue par le groupe entier presque jusqu'à la fin de la session.

À 2'14'', Michel (saxophone) propose une accélération sur une même note, en *staccato* (semblable aux exercices techniques de triples coups de langue). Celle-ci sera également reprise à 2'18'' par Lara (violon 3), à 2'21'' par Mathias (piano) dans l'aigu et à 2'26'' par Michel (marimba) en même temps que Pierre-Olivier (guitare électroacoustique). De 2'35 à 2'40'' et à 2'45'', Lara (violon 3) continue cette répétition par imitation qui se généralise alors progressivement. À 2'51'', Michel (saxophone) fait légèrement évoluer l'idée en l'accélérant par un jeu de trilles plus rapides.

c. Flottement (de 3'04'' à 3'28'')

Dans cette section, le travail sonore est beaucoup plus léger mais hésitant. Une partie des musiciens paraît désœuvrée. Les musiciens se cherchent eux-mêmes autant qu'ils cherchent leur place dans le groupe. Même si personne ne se regarde et ne s'écoute vraiment, les improvisateurs débutants semblent tout de même souhaiter exploiter de nouvelles idées musicales, notamment par le jeu en imitation [**con-venir**]. En effet, certains instrumentistes ne trouvant pas d'idées spécifiques à proposer, s'inspirent des propositions des autres membres du groupe, qu'ils reproduisent et/ou agrémentent avec quelques ajouts personnels [**sous-venir**]. Nous pouvons presque associer cette section à une forme de phase transitionnelle : les musiciens sont dans l'attente d'une nouvelle idée commune à exploiter, sans parvenir encore tout à fait à anticiper ensemble la direction de l'improvisation (la grande forme évoquée par Dupé), à insérer de façon inventive des idées neuves, ou à faire évoluer la matière sonore [**pre-venir**]. Néanmoins, dans ce cas précis, l'imitation permet aux musiciens de débiter progressivement une écoute mutuelle.

d. Tapis rythmique (de 3'29'' à 5'52'')

L'atmosphère est changeante mais s'articule toujours autour de la proposition de Mathias (piano) de 0'31''. À partir de 3'30'', Pierre-Olivier (guitare électroacoustique) propose une nouvelle idée [**par-venir**] reprise, à 3'40'', par Myriam (violon 1), puis par Patricia (accordéon) à 4'08'' [**con-venir**]. Ils sont ensuite accompagnés par Solal (violon 2) à 4'13'' qui s'insère dans la proposition de manière déterminée en tapant sur le corps de son instrument [**con-venir**].

De même, Michel (percussions) poursuit cette idée à partir de 4'28'' [**con-venir**] alors que Michel (saxophone) hésite longuement, incertain quant à la manière de s'intégrer dans le groupe. Il s'agit puis parvient à *entrer* dans le discours musical (à 5'23'') en proposant des notes tenues jouées en harmoniques, notes qui soutiennent la cellule rythmique que le reste du groupe tient avec insistance [**par-venir**]. À 5'32'', une légère accélération est suggérée par Pierre-Olivier (guitare électroacoustique) qui n'est pas reprise par les autres musiciens. Myriam (accordéon) soutient toujours la même boucle mélodico-rythmique depuis plusieurs minutes maintenant, mais ne sera pas suivie [**inter-venir**]. Pierre-Olivier semble être agacé par le fait que cette idée ne fasse pas l'objet d'un jeu collectif. Il change de position sur sa chaise et propose une idée totalement différente [**sur-venir**]. Par ce changement de position, il attire l'attention et devient alors en quelque sorte le *leader*. Il s'agit là d'une des premières actions communes du groupe [**con-venir** en groupe]

e. Silence de flottement (de 5'53'' à 5'58'')

Le groupe perçoit qu'il est arrivé au bout de *quelque chose* sans savoir pourtant comment faire évoluer le discours [**pré-venir**]. Un grand silence se fait alors entendre, parsemé toutefois de quelques éléments sonores hésitants.

Partie II : L'expérimentation (de 5'59'' à 11'03'')

f. Exploration sonore (de 5'59'' à 7'55'')

De 5'59'' à 6'26'', une nouvelle séquence est lancée par Patrice (guitare acoustique) qui maintient la proposition faite précédemment (à 5'46'') [**sub-venir**] puis s'interrompt directement après. À 6'04'', Patrice est suivi par Myriam (violon 1) ; à 6'09'' par Patricia (accordéon) puis, à 6'13'', par Pierre-Olivier (guitare électroacoustique) qui se réapproprie l'idée rythmique lancée par Solal (violon 2) [**con-venir**]. À 6'25'', Mathias (piano) et Michel (percussions) s'insèrent dans cette proposition [**par-venir**].

De 6'26'' à 6'40'', une boucle se met en place autour du rythme proposé par Myriam (violon 1) à 6'04''. C'est la première fois que le groupe *s'accorde* réellement et propose une direction commune. Quelques regards commencent à être échangés même si l'hésitation est

toujours bien présente. Cette phase d'exploration est aussi pour le groupe une manière de se rassurer en se ralliant à cette cellule rythmique simple.

De 6'40'' à 7'01'', la boucle se délite petit à petit comme si une partie du groupe semblait se lasser de cette proposition et souhaitait s'extirper de ce modèle. On observe une nouvelle fois une forme d'hésitation sur le devenir commun de l'improvisation, une forme de détachement progressif.

De 7'01'' à 7'55'', la boucle s'étend pourtant, maintenue par Patricia (accordéon) malgré des tentatives d'oppositions et de renouvellement (aux percussions et au piano). Le groupe semble emprisonné dans cette boucle, sans pouvoir s'en échapper. Cette section (**entre 7'01'' et 7'55''**) est agrémentée de plusieurs éléments que nous avons associés à des métaphores sonores en lien avec les fonds marins ou une phase aquatique :

-**À partir de 7'02''**, Solal (violon 2) propose un jeu de corde aiguë sensiblement proche de la sonorité d'un cri de mouette. Il est rejoint, **à partir de 7'06''**, par Lara (violon 3) en *pizzicato*.

-**De 7'20 à 7'30''**, Michel (saxophone) suggère une cellule mélodique descendante en trille qui évoque les bulles d'un plongeur descendant dans les profondeurs sous-marines. De manière générale, toutes les propositions de Michel (percussions) entre **7'01'' et 7'55''**, évoquent le son des vagues qui s'écrasent sur la coque d'un bateau. Cette idée est renforcée par l'intervention de Solal (violon 1) **à partir de 7'36''** lorsque qu'il tape sur le corps de son instrument.

-**Entre 7'42'' et 7'49''**, Michel (saxophone) suggère des cellules mélodiques tourbillonnantes et venteuses. Le musicien reprend cette idée **entre 7'52 et 7'58''**.

f. Texture de groupe (de 7'56'' à 9'08'')

À 7'57'', Michel (percussions) propose un gigantesque ralenti aux nuances *forte* dans le grave et s'inscrit dans le son proposé par Patricia (accordéon) [**con-venir** et **pré-venir**]. Le reste du groupe commence à la suivre en reformant une boucle [**par-venir**].

De 7'58'' à 9'15'', l'ensemble est donc de nouveau enfermé dans une boucle rythmique, la même que précédemment (**entre 6'26'' et 6'40''** [**sub-venir**]) même si quelques éléments nouveaux surgissent. On remarque **à 8'06''**, les *flatt* de Michel (saxophone) qui résonnent

comme une ligne mélodique sur laquelle s'accroche la boucle. Ils deviennent alors le soutien de la « mélodie principale ». À 8'36'', une proposition de Pierre-Olivier (guitare électroacoustique) émerge comme pour s'extraire de la boucle qui se rigidifie de plus en plus. À 8'45'', on entend une nouvelle demande de Pierre-Olivier qui semble vouloir quitter ce nœud entêtant et cloisonnant.

g. L'opposition (de 9'09'' à 10'13'')

À 9'09'', le même scénario se répète, bien que l'engagement général des musiciens semble hésitant. À partir de 9'23'', seule Patricia (accordéon) tient la boucle rythmique (toujours la même qu'entre 6'26'' et 6'40'') alors que les autres musiciens semblent en panne totale d'inspiration. Chacun suggère des matériaux au collectif sans qu'aucune des directions proposées ne soit suivie. Cette observation laisse penser que le travail collectif d'écoute ne semble pas être opérant. Une forme d'opposition entre deux groupes (déjà présente à 7'10'', soit une scission entre exploration de la boucle et désir de la stopper) se répète. Cette opposition s'arrête à 9'50'' lorsque Michel (percussions) décide finalement de rejoindre une nouvelle fois la boucle, faisant allégeance à l'idée rythmique à laquelle il s'opposait initialement (tout en la modifiant légèrement) [**par-venir** vers **pré-venir**].

h. Transition (de 10'14'' à 11'03'')

Dès 10'10'', Patricia (accordéon) suggère au groupe de ralentir [**pré-venir**] en amorçant un grand *decrecendo* (qui se conclut à 10'14'', début de cette nouvelle section). Ce geste permet de libérer tous les musiciens de la boucle *quasi* infernale dans laquelle ils étaient inscrits depuis de longues minutes ainsi que de relancer le discours improvisé.

Il s'agit donc ici une nouvelle fois d'une phase transitoire dont le but est *d'aller vers* l'exploration d'un autre territoire sonore. Contrairement aux deux autres tentatives de **c. Flottement (de 3'04'' à 3'28'')** et **e. Silence de flottement (de 5'53'' à 5'58'')**, cette transition aboutit ici à une idée totalement nouvelle. Même si l'abandon de l'idée précédente a été difficile à accepter pour une partie des musiciens, le groupe semble finalement souhaiter expérimenter d'autres sonorités.

Partie III : Ralenti (de 11'04'' à 14'20'')

i. Légèreté (de 11'04'' à 12'22'')

De 11'04'' à 11'15'', Myriam (violon 1) est soliste et propose une nouvelle cellule plus lente et hésitante, dans l'aigu [**inter-venir** : limiter au maximum la durée des silences entre les parties].

De 11'16'' à 11'18'', le solo de Myriam est interrompu par Solal (violon 2) qui entre dans le discours de manière hésitante et brutale [**inter-venir** : prendre part impérativement entre les parties – Comblent le silence].

À 11'19'', Mathias (piano) joue une seule note aiguë, rapide, comme un accident et sans lien direct avec la ligne mélodique en cours d'exécution. On ressent encore la volonté de combler le silence et non de laisser advenir ce qui pourrait émerger d'une écoute mutuelle [**inter-venir** : combler le silence].

Jusqu'à 11'38'', Solal (violon 2), toujours hésitant, poursuit son initiative en opposition avec Myriam (violon 1), sur des sonorités grinçantes et descendantes.

À 11'36'', Michel (percussions) appuie l'idée mélodique de Myriam (violon 1) en jouant avec les sonorités de *l'octoblock*, ce qui évoque de nouveau la sensation aquatique ressentie précédemment (entre 7'01'' et 7'55'').

À 11'38'', une nouvelle note aiguë de Mathias (piano) surgit, comme en imitation de la situation rencontrée à 11'36'' [**inter-venir** : combler le silence].

À 11'45'', Laurent (contrebasse), tenant longuement une note, accepte et soutient progressivement [**con-venir**] la nouvelle boucle rythmique proposée par Myriam (violon 1). Celle-ci est également soutenue par Pierre-Olivier (guitare électroacoustique) à **partir de 11'50'' et jusqu'à 12'08''**, très *piano*, de façon presque inaudible [**par-venir**].

De 11'58'' à 12'14'', Solal (violon 2) propose une nouvelle idée musicale à contrecourant de Myriam (violon 1) qui, elle, poursuit encore l'idée initiée à 11'04''.

De 12'17'' à 12'24'', Solal (violon 2) propose, de façon régulière, une idée musicale en opposition à celle de Myriam. Une nouvelle forme de boucle se répand progressivement.

j. Boucle lente (de 12'23'' à 13'16'')

À partir de 12'23'', le groupe explore une boucle, imitant la proposition de Myriam (violon 1) à 11'04'', reprise par Patricia (accordéon) à partir de 12'41'' à la tierce plus grave et soutenue par Laurent (contrebasse) avec des notes en *pizzicato* à partir de 12'31''. Le trio Myriam, Laurent, Patricia va alors entretenir cette boucle sans que les autres membres du groupe n'adhèrent à cette idée.

De 12'30'' à 13'19'', Solal et Lara (violons 2 et 3) proposent, quant à eux, un tapis rythmique strié, dans une allure modérée, de plus en plus en plus aigu, très éloigné de la proposition du trio évoquée précédemment.

Notons ici que Patricia (accordéon) est l'initiatrice d'une boucle incessante depuis le début de l'improvisation ce qui renforce le confort engendré par ce jeu cyclique, répétitif, rassurant qui incite le groupe à s'engager de nouveau dans cette « prison sonore ». Notons aussi que le fait de construire une boucle rythmique ou mélodique peut tout à fait être envisagé comme une volonté du groupe mais peut aussi être révélateur d'un manque d'initiatives musicales. De manière générale, les boucles mélodico-rythmiques peuvent être intéressantes en pratique improvisée collective pour remobiliser le groupe ou travailler sur des matériaux communs, et sont souvent utilisées comme une ouverture vers d'autres possibilités sonores, dans la perspective d'une évolution assumée par le collectif. Ce n'est pas vraiment le cas ici puisque la boucle dure de nombreuses et longues minutes, assurant ainsi un confort certain aux musiciens [con-venir] sans pour autant leur permettre de se libérer [sur-venir].

k. Appauvrissement (de 13'17'' à 14'20'')

À partir de 13'17'', l'ensemble se retrouve indubitablement en bout de cycle. Chacun propose des éléments sans motivation. La plupart des musiciens ont le regard dans le vide, sourient, attendent la fin, adoptent une position de repos, *etc.* Ceci mène progressivement à la fin de l'improvisation, qui s'étirole, comme au hasard. [Cèdement].

5.2.7. Représentations graphiques

Nous procédons ici une nouvelle fois par superposition en montrant chacune des figures obtenues par le codage de *Matlab*®. Nous obtenons donc une figure finale conçue comme un calque.

5.2.7.1. La forme d'onde (FO)

Bien qu'elle soit réalisée avec le codage du logiciel *Matlab*®, cette représentation graphique permet une nouvelle fois d'observer la macroforme de l'improvisation *via* trois zones d'exploration sonore. La **Partie II – l'Expérimentation** apparaît comme plus « massive » que les autres, non dans la variabilité des amplitudes mais dans la hauteur de l'amplitude. La **Partie III – Ralenti** est beaucoup plus progressive et s'inscrit dans un mouvement de montée (*crescendo*) et de descente (*decrescendo*). Enfin, la **Partie I – La rencontre** montre des niveaux de variations d'amplitude plus importants, ce qui sous-entend un plus grand nombre de jeux et de propositions de niveaux d'intensité variables.

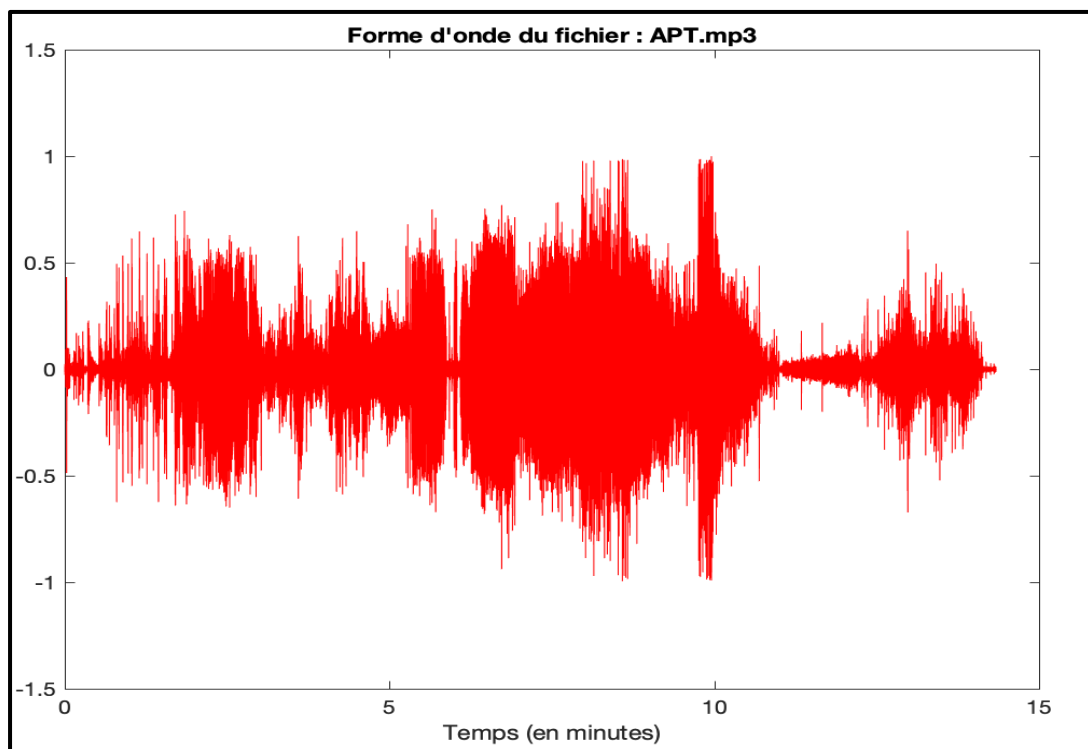


Illustration n°40 — Forme d'onde de Découverte par l'AIMIL avec *Matlab*®

5.2.7.2. La forme d'onde (FO) et l'enveloppe temporelle (ET)

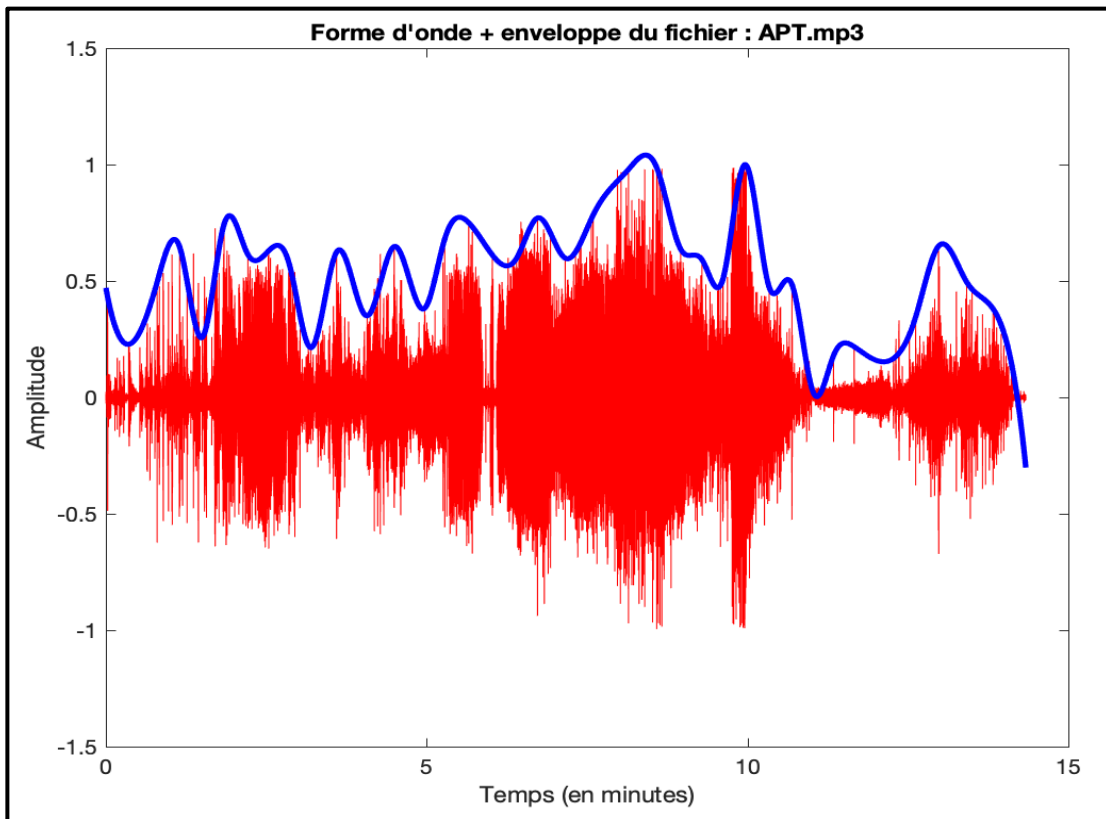


Illustration n°41— Forme d'onde et enveloppe temporelle de Découverte par l'AIMIL avec Matlab®

L'enveloppe temporelle montre de nombreuses variabilités dans le traitement du son mais les réglages ne permettent pas de mettre en évidence les trois sections de la macroforme visibles sur la forme d'onde.

5.2.7.3. Couplage de (1) la forme d'onde (FO), (2) de l'enveloppe temporelle (ET) et (3) des marqueurs temporels (MT)

Cette dernière représentation est composée d'une superposition des différentes représentations graphiques que nous avons réalisées avec *Matlab*® depuis le 5.2.7.1.

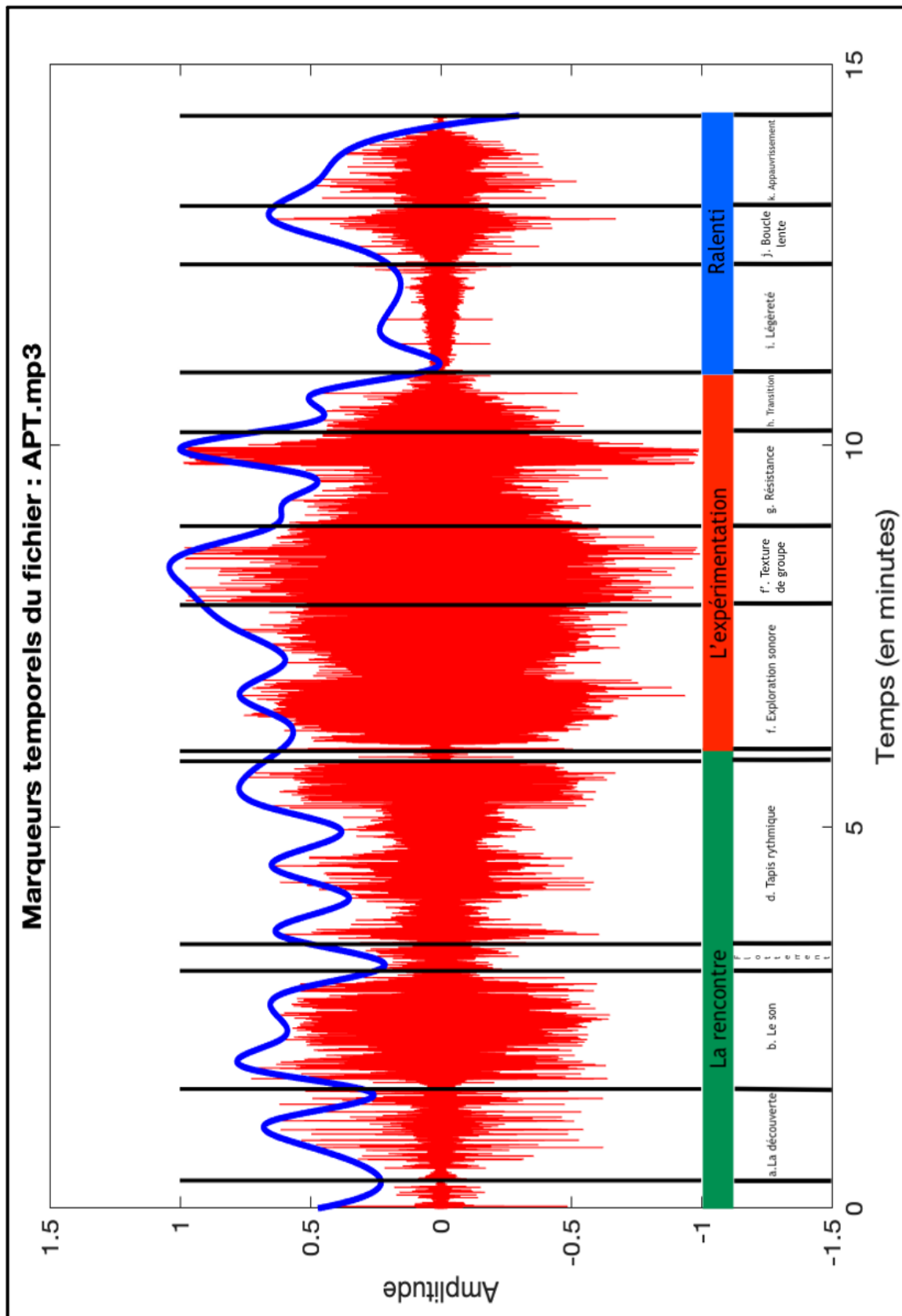


Illustration n°42 — Couplage de la forme d' onde, de l' enveloppe temporelle et des marqueurs temporels de Découverte par l' AIMIL avec Matlab®

5.3. Bonjour ! par l'ensemble Grand8

D'une durée totale de 19 minutes et 21 secondes, la session d'improvisation proposée par Grand8 est la plus longue du corpus. Il s'agit en réalité d'un extrait d'une session d'improvisation d'une durée totale de 50 minutes et 37 secondes que nous avons été contrainte de scinder en plusieurs extraits¹⁶⁰ (en respectant le discours musical et les événements de la session). Comme les deux autres sessions de notre corpus, l'extrait que nous analysons ici correspond au début de l'improvisation (incluant la phase d'installation et d'échauffement). Le présent extrait s'articule en quatre parties, elles-mêmes découpées en deux ou trois sections. Cette improvisation a été enregistrée le 7 décembre 2019 au PIC dans le cadre d'une résidence artistique de quatre jours, réunissant l'ensemble Grand8, deux danseurs (Bertrand Lombard et Blaise Powell), ainsi que Christel Basset à la calligraphie japonaise.

5.3.1. Segmentation auditive



Exemple audio n°3 — Enregistrement sonore de Bonjour ! par l'Ensemble Grand8

Exemple vidéo n°4 — Enregistrement vidéo de Bonjour ! par l'Ensemble Grand8

Il nous faut dans un premier temps évoquer les placements des musiciens sur scène moins statiques que lors des deux études précédentes. Même si la plupart des membres du groupe ont observé une posture fixe (pour cet extrait), François (saxophone baryton) a tout de même évolué dans l'espace, seul, et avec les danseurs. Nous proposons donc une représentation schématique

¹⁶⁰ En effet, il aurait été trop complexe d'analyser des extraits de plus d'une heure, d'autant que plusieurs sessions sont nettement visibles à l'intérieur de ces très longues sessions. Les musiciens de Grand8 peuvent jouer pendant une heure sans réellement s'arrêter, intégrant de façon continue différents temps de jeux clairement délimités à l'intérieur de ce laps de temps.

partielle car il est difficile de détailler précisément chacun des déplacements de François (saxophone baryton), tout comme ceux des deux danseurs : Blaise et Bertrand.

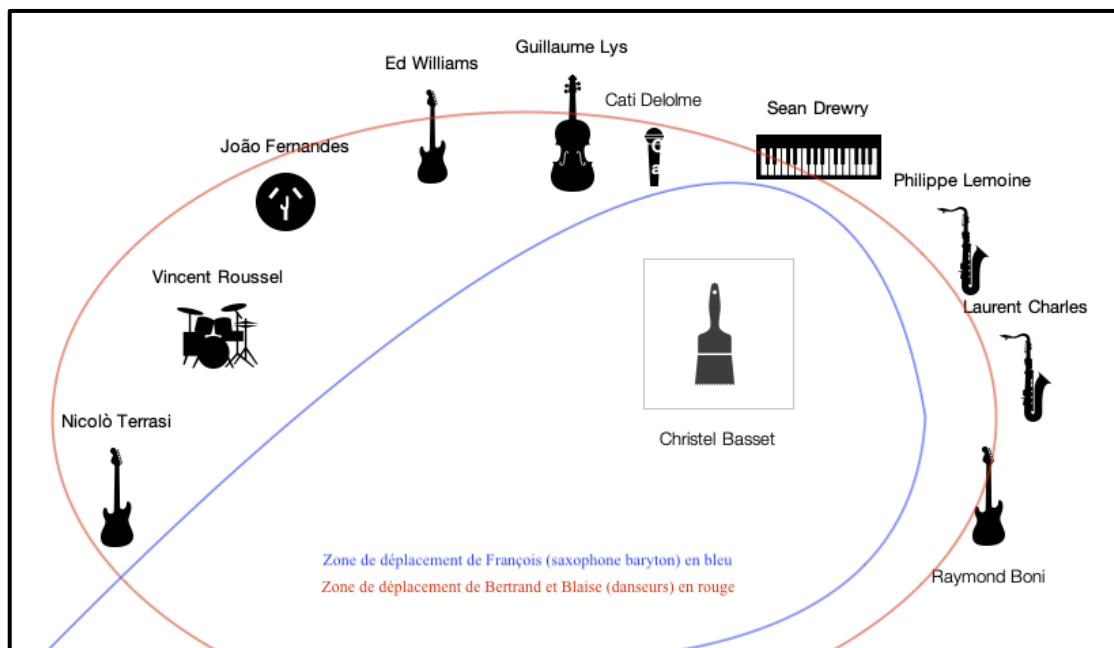


Illustration n°43 — Disposition des musiciens de Grand8 sur scène

5.3.2. Dénomination et métaphorisation

Comme le montre le tableau suivant, l'extrait est articulé en quatre grandes parties (la macroforme). La microforme est composée de trois sous-parties pour la **Partie I**, deux sous-parties pour la **Partie II** et pour la **Partie III**. La **Partie IV**, elle, est composée de trois sous-parties.

Partie I	Partie II	Partie III	Partie IV
a.	d.	f.	h.
b.	e.	g.	i.
c.			j.

Tableau n°24 — Segmentation auditive de Bonjour ! par Grand8

L'étape de dénomination et de métaphorisation a une nouvelle fois été réalisée en nous attardant sur l'attitude des musiciens et l'atmosphère qui régnait sur place, en situation de jeu.

Partie I <i>In situ</i>	Partie II Magnétique	Partie III Cosmos	Partie IV Clair-Obscur
a. Discussion	d. Suspen(s)du Suspension – Suspens Balancement	f. Planant Astral - Spatial	h. Flottant Assombrissement Planant - Grave
b. Silence !		g. Marche cosmique En mouvement	i. Aquatique Propagation
c. Pressé Rapide - saccadé	e. Phase cyclique Magnétique Ondulation Ondoïement		j. Sursaut Dynamique

Tableau n°25 — Dénomination et métaphorisation de Bonjour ! par Grand8

La **Partie I** est une phase importante de la session puisqu'il s'agit de la prise de contact, comme un temps de prise de conscience de *l'entendre* mais également du « je-ici-maintenant » au sein de la phase de **Provention** telle que la définit Savouret (2010, p. 86). Toute la sous-section **a. Discussions** est une période de retrouvailles pour les musiciens : ils discutent, ils chauffent les instruments (sans s'accorder), ils installent leur espace de jeu (notamment pour la calligraphie ou l'électroacoustique). Dans le cas de Grand8, nous avons été frappée par la sympathie et la bonne humeur qui transparaissent dans chacun des moments de rencontre extra-musicale. Les échanges du début de cette improvisation en sont un exemple concret. Nous avons fait le choix de retranscrire les dialogues et l'atmosphère qui règne au début de la session :

À 0'06'', Sonorités d'un bateau qui entre à quai à la flûte, dans le grave

- Le bateau est à quai ! Nous pouvons monter dedans ! *dit Cati (la flûtiste et chanteuse)*

*Temps de discussions relativement long, par petits sous-groupes, souvent des duos
(François et Philippe, Vincent et Cati ou Raymond et Christel).*

À 0'55'', Cati reprend la parole en riant :

- Bon allez ! Ça n'en finit pas ! Hey, on fait un p'tit silence et puis on y va les gars non ?
- Non... [réponse volontaire de l'un des musiciens que nous ne sommes pas parvenue à identifier]
- Ça veut dire, on fait le vide, dit Laurent (Saxophone soprano) à Raymond (guitariste). Vincent (contrebassiste) s'adresse alors au groupe en criant, tout en répondant à Laurent :
- Pas de mot clef !
- Faut qu'on fasse le vide ! répond Vincent.

Le volume sonore descend nettement lorsque Raymond prend la parole pour répondre à Vincent :

- Attention, on ne parle pas de bide. On parle de rides !
- De rides ! On parle de rides ! s'exclame alors Vincent, avant que l'ensemble du groupe se mette à rire chaleureusement.

Ces moments d'humour et de détente sont très fréquents durant les sessions d'improvisation de Grand8. Elles permettent (comme c'est le cas ici) aux musiciens de se recentrer, souvent avant de laisser place au silence qui initie le début de l'improvisation. En effet, les sessions de Grand8 s'articulent la plupart du temps autour de (1) un temps d'échange, (2) un silence de plusieurs secondes, parfois même plusieurs minutes et enfin (3) le temps du *Bonjour* qui est la toute première improvisation de chaque session.

L'exploration du son ne débute réellement qu'à partir de la sous-section *c. Pressé*, mais les sous-sections *a. Discussions* et *b. Silence !* sont néanmoins indispensables à l'impulsion improvisée.

La **Partie II – Magnétique** explore des sonorités douces et alterne des *sforzandi* et des retours au calme, particulièrement dans la sous-partie *d. suspen(s)du*. Celle-ci se situe à la frontière entre une période de suspension et une impression de suspens, une attente. La sous-partie *e. Phase cyclique* repose sur une sensation de balancement proposée par João (électroacoustique). Puis, on peut percevoir des sons naturels, comme des bruits d'air, à la flûte.

La **Partie III – Cosmos** se compose de sonorités douces, parfois presque inaudibles, évoquant une sensation d'apesanteur (particulièrement la sous-section *f. Planant*). La sous-section *g. Marche cosmique* donne une impression de mobilité, de déplacement, notamment grâce à l'exploration très progressive du son et aux déplacements lents de Christel qui débute sa calligraphie sur une feuille.

Enfin, la **Partie IV- Clair/Obscur** se compose de trois phases spécifiques se succédant de façon continue, avec une large amplitude. La sous-section *h. Flottant* fait référence à des sonorités cristallines et lumineuses auxquelles se superpose une boucle mélodico-rythmique produite par João (électroacoustique). La sous-partie *i. Aquatique* est plus mouvante, comme une propagation qui conduit à la sous-section *j. Sursaut*. Cette dernière, plus rapide, s'appuie sur une boucle rythmique à la guitare.

Nous proposons de résumer de manière non exhaustive et à l'aide d'un tableau les éléments remarquables qui forment cette improvisation. La macroforme est repérable en gris, la microforme en orange.




macroforme		microforme	
PARTIE I <i>In situ</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Échauffement • Discussions <p>PROVENTION « je -ici- maintenant »</p> <ul style="list-style-type: none"> • Début rapide et saccadé 	PARTIE II Magnétique	<ul style="list-style-type: none"> • Alternance des volumes sonores (Amplitude) • Forme cyclique  <ul style="list-style-type: none"> • Mouvements descendants
PARTIE IV Clair/Obscur	<ul style="list-style-type: none"> • Cristallin • Propagation <p>[à valeur de phase transitoire pour la suite]</p>		
		Caractéristiques macroforme	Caractéristiques microforme.
		a. Discussion	<ul style="list-style-type: none"> • Discussions en duo • Installations des musiciens et artistes • Échauffement – « je -ici- maintenant »
		b. Silence !	<ul style="list-style-type: none"> • Mobilisation du groupe • « Entendre » • « nous-ici-maintenant »
		c. Pressé	<ul style="list-style-type: none"> • Frottements • Gutturale – Rapide • 1^{ère} boucle rapide
		d. Suspen(s)du	<ul style="list-style-type: none"> • Doux puis <i>accelerando</i> • Alternance <i>sforzandi</i> vs. Retour doux
		e. Phase cyclique	<ul style="list-style-type: none"> • Balancements – Mouvements cycliques • Prémisses boucles cosmiques (descentes)
		f. Planant	<ul style="list-style-type: none"> • Doux – Stellaire – En apesanteur • Léger - aérien
		g. Marche cosmique	<ul style="list-style-type: none"> • Sensation de déplacements – lumineux • Allure descendante et progressive (semi-audible : ) • Déplacements lents calligraphes
		h. Flottant	<ul style="list-style-type: none"> • Cristallin – aérien • Venteux – Plus grave • 2^{ème} boucle (électroacoustique)
		i. Aquatique	<ul style="list-style-type: none"> • Malléable – Raisonnant – Propagation 
		j. Sursaut	<ul style="list-style-type: none"> • Plus rapide – Boucle de guitare • Sonorités du papier.

Tableau n°26 — Caractéristiques de la macro et microforme de Bonjour ! par Grand8

5.3.3. Segmentation temporelle

Cette étape de segmentation a pour objectif de relever les indications temporelles précises de chacune des parties et sous-sections.

5.3.3.1. Sous forme d'un tableau

Partie I <i>In situ</i> (de 0' à 5'22'')	Partie II <i>Magnétique</i> (de 5'22'' à 10'26'')	Partie III <i>Cosmos</i> (de 10'26'' à 15'30'')	Partie IV <i>Clair-Obscur</i> (de 15'30'' à 19'21'')
a. Discussions (de 0' à 1'50'')	d. Suspen(s)du (de 5'22'' à 7'02'')	f. Planant (de 10'26'' à 11'09'')	h. Flottant (de 15'30'' à 17'38'')
b. Silence ! (de 1'50'' à 2'30'')	e. Phase cyclique (de 7'02'' à 10'26'')	g. Marche cosmique (de 11'09'' à 15'30'')	i. Aquatique (de 17'38'' à 18'30'')
c. Pressé (de 2'30'' à 5'22'')			j. Sursaut (de 18'30'' à 19'21'')

Tableau n°27 — Segmentation temporelle de *Bonjour !* par Grand8

5.3.3.2. À l'aide d'une représentation graphique

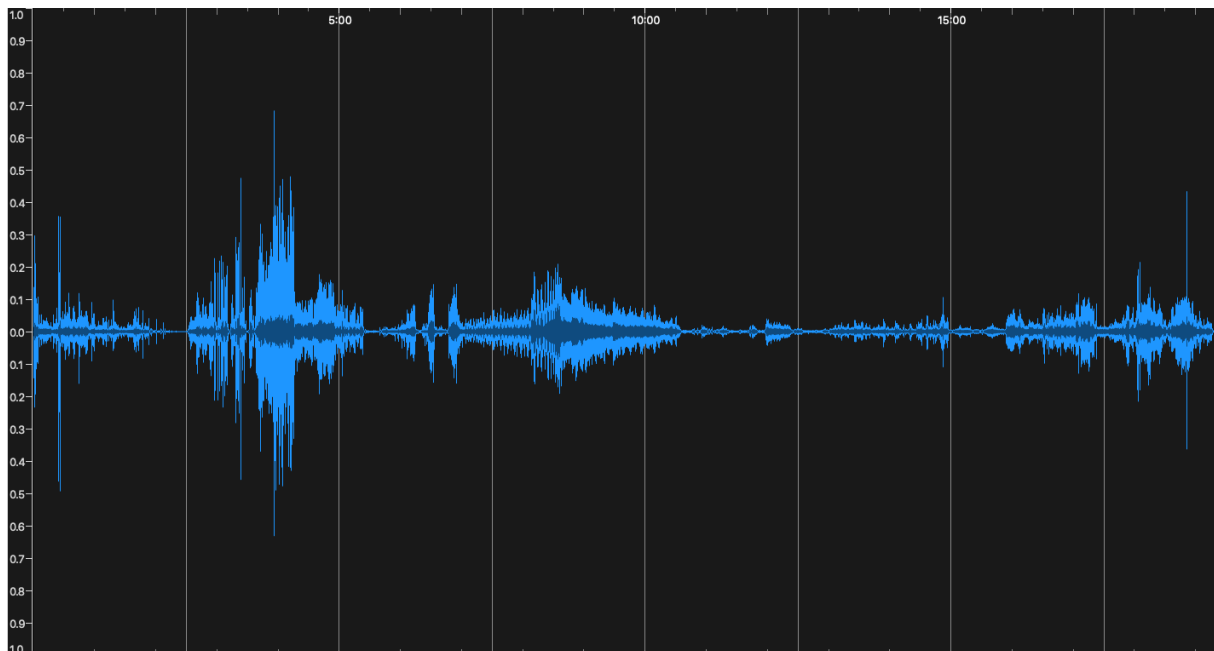


Illustration n°44 — Forme d'onde de *Bonjour !* de Grand8

L'observation de la forme d'onde permet de mettre en évidence au moins deux des quatre parties de la session. La sous-section **b. Silence** est parfaitement visible ainsi que la sous-partie **c. Pressé**. L'alternance des *sforzandi* et retours au calme de la partie **d. Suspen(s)du** sont également clairement repérables. Enfin, la **Partie III – Cosmos**, plus planante, est aussi facilement reconnaissable par l'apparente immobilité de l'amplitude.

5.3.4. Synthèse du séquençage définitif à l'aide d'un tableau

Pour que le découpage précédent soit plus visuel encore, nous avons coloré la représentation spectrale avec un code couleur précis :

En rouge, la Partie I de 0' à 5'22''.

En jaune, la Partie II de 5'22'' à 10'26''.

En violet, la Partie III de 10'26'' à 15'30''.

En vert, la Partie IV de 15'30'' à 19'21''.

<p>Partie I <i>In situ</i> (de 0' à 5'22'')</p> <p>a. Discussions (de 0' à 1'50'')</p> <p>b. Silence ! (de 1'50'' à 2'30'')</p> <p>c. Pressé (de 2'30'' à 5'22'')</p>	<p>Partie II Magnétique (de 5'22'' à 10'26'')</p> <p>d. Suspen(s)du (de 5'22'' à 7'02'')</p> <p>e. Phase cyclique (de 7'02'' à 10'26'')</p>	<p>Partie III Cosmos (de 10'26'' à 15'30'')</p> <p>f. Planant (de 10'26'' à 11'09'')</p> <p>g. Marche cosmique (de 11'09'' à 15'30'')</p>	<p>Partie IV Clair-Obscur (de 15'30'' à 19'21'')</p> <p>h. Flottant (de 15'30'' à 17'38'')</p> <p>i. Aquatique (de 17'38'' à 18'30'')</p> <p>j. Sursaut (de 18'30'' à 19'21'')</p>
---	---	---	---

Tableau n°28 — Synthèse du séquençage définitif de Bonjour ! par Grand8

Notons que les parties sont relativement homogènes dans leurs durées respectives, bien que ceci ne soit pas nécessairement conscient pour les improvisateurs. Rappelons que les différentes parties et sous-parties sont définies par un travail d'écoute mais ne sont pas la résultante d'une quelconque volonté délibérée d'équilibrage des durées.

5.3.5. Mise en application du séquençage définitif (avec Sonic Visualiser)

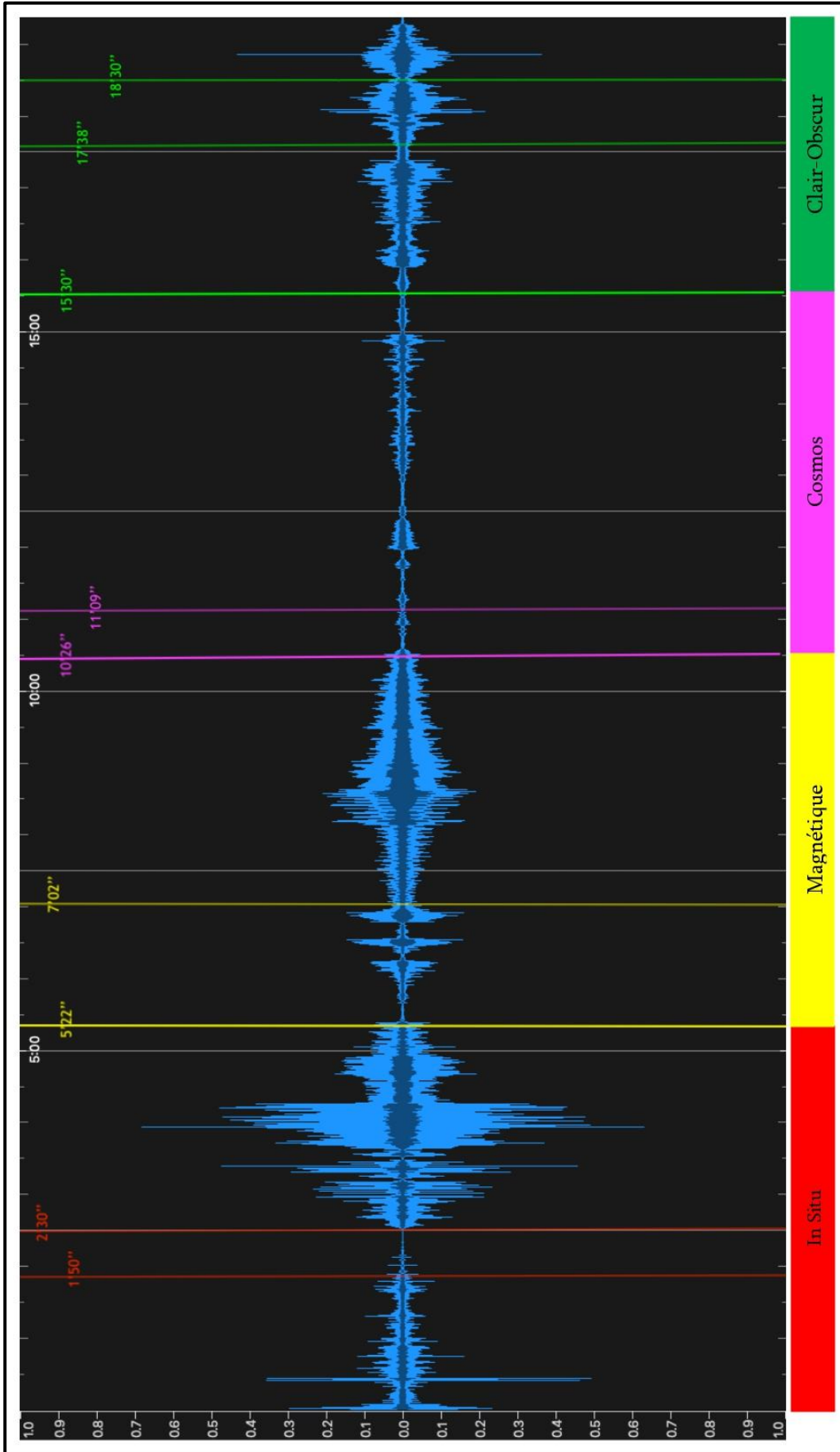


Illustration n°45 — Mise en application du séquençage définitif de Bonjour ! de Grand8

Cette représentation permet de mieux représenter le découpage des différentes sections et sous-sections et ainsi de pouvoir observer aisément les variations d'amplitude en fonction des différents moments de l'improvisation étudiée. Nous pouvons ainsi observer que l'exploration sonore est beaucoup plus variée dans cette session et que tous les niveaux d'amplitude sont explorés à un moment ou à un autre de l'improvisation. Les musiciens n'hésitent pas à jouer dans des registres presque inaudibles, puis de revenir explorer la matière sonore de manière beaucoup plus marquée avec de longs *crescendi* (troisième sous-section de la **Partie I – In situ**) ou des progressions sonores (la deuxième sous-section de la **Partie II – Magnétique**).

5.3.6. Analyse descriptive

Les idées musicales étant développées de manière beaucoup plus précise par les musiciens de Grand8, il a été plus aisé pour nous de les détailler. Comme ce fut le cas pour les deux analyses précédentes, nous serons particulièrement attentive aux attitudes des musiciens et aux interactions qui se mettent en place entre eux en situation de jeu. Le temps d'improvisation étant beaucoup plus long, les matériaux sonores sont développés et maintenus de manière beaucoup plus soutenue.

L'analyse descriptive est ici plus détaillée afin de pouvoir mettre en évidence les reliefs de cette session ainsi que le travail de la matière sonore, très différent des extraits précédents. En effet, de nombreuses cellules mélodico-rythmiques sont reprises à différents moments par les mêmes musiciens et c'est bien ces reprises que nous avons voulu valoriser.

Partie I : In situ (de 0' à 5'22'')

a. Discussions (de 0' à 1'50'')

La session débute par des discussions qui ont lieu pendant l'installation des musiciens. Chacun arrive et s'installe sur la scène. La phase d'installation est souvent très intéressante et regorge d'informations capitales, utiles pour contextualiser l'instant improvisé (cf. 5.3.2).

b. Silence ! (de 1'50 à 2'30'')

Long silence de 40 secondes. Les musiciens apprivoisent le silence, le son et le lieu qu'ils connaissent pourtant mais dans lequel ils se retrouvent exceptionnellement dans le cadre d'une résidence artistique. C'est une phase de concentration qui permet aussi de remobiliser le groupe. Il s'agit ici de s'ouvrir *à soi* pour s'ouvrir *aux autres*.

c. Pressé (de 2'30'' à 5'22'')

À 2'30'', le moment musical débute par le départ précipité de Bertrand (danseur) faisant claquer ses pieds nus sur le sol. Cati (chanteuse et flûtiste) s'inscrit dans ce mouvement avec des sonorités agressives, semblables à des grognements. Les autres instrumentistes entrent rapidement, sans hésitation, avec des effets de *tapping*, de descentes mélodiques. On entend les frottements rythmiques (rugueux) de la part de Nicolò et Ed (guitaristes). Vincent (percussionniste) frotte, à son tour, les peaux de la caisse claire avec une petite cymbale.

De 2'59'' à 3'02'', l'intensité sonore diminue avec l'entrée de João (électroacoustique). Les sonorités sont aiguës, *pianissimo*.

À 3'03'', relance de Nicolò (guitare) et de Vincent (percussions). Ils répètent leurs glissements, frottements et *tapping*.

À 3'06'', entrée de François (saxophone baryton), dans le grave, avec une formule mélodico-rythmique rapide qui prolonge les sons de Nicolò et Vincent.

Durant toute cette première phase de l'improvisation, François (saxophone baryton) met en place une cellule qu'il répètera plusieurs fois tout au long de la session (à 3'03'', 3'06'', 3'18'' et 3'25''). Il intervient ensuite en proposant des cellules mélodiques plus longues et plus dynamiques (surtout dans la phase conclusive de son intervention).

À 3'10'', les musiciens observent un nouveau temps de silence que nous attribuons à une volonté d'ouverture. En effet, (c'est le cas pour Grand8 mais aussi pour de nombreux improvisateurs) le jeu alternant entre présence musicale et brefs silences est une manière d'articuler le processus improvisé et de renouveler *l'entendre mutuel*. C'est aussi une forme de

brèche dans laquelle les musiciens peuvent s'infiltrer pour faire évoluer progressivement (ou non) la matière sonore.

À **3'12''**, relance de Vincent (percussions), Nicolò (guitare) puis François (saxophone baryton), dans la continuité de la proposition de **3'06''**.

À **3'20''**, se font entendre des glissements (sur les cordes des guitares et à travers les pieds des danseurs qui frottent le sol), des frottements (sur la peau des toms de batterie), des sifflements volontaires dans les becs de saxophones baryton et soprano (respectivement François et Laurent).

De **3'19''** à **3'28''**, frottements et *tapping* (à **3'23''**) aux percussions (Vincent) et à la guitare (Ed). Les deux instrumentistes relancent le jeu avant un bref silence (à **3'29''**).

João expose alors une nappe (à **3'30''**) avec des sonorités plus métalliques.

À **3'31''**, nouvelle chute du son puis retour de João (électroacoustique) qui introduit une nouvelle cellule mélodico-rythmique plus vive, plus aiguë.

De **3'31''** à **3'37''**, Sean (clavier) est seul, dans un registre grave et granuleux, inspiré par la proposition de François (à **3'03''**, **3'06''**, **3'18''** et **3'25''**). En réponse, un *tapping* continu de Nicolò et Ed (guitares) et de Vincent (percussions) pendant que François (saxophone) joue en cliquetis, en boucle, dans le médium.

À **partir de 3'39''**, débute un moment de dialogue entre Vincent et Nicolò : frottements et *tapping* pour Nicolò alors que Vincent tape sèchement sur le bongo, à une allure modérée. François est lui aussi présent : il s'inscrit dans les sonorités de la guitare et de la percussion, dans une proposition granuleuse et dans une nuance *mezzo*.

À **partir de 3'52''**, João (électroacoustique) entre à son tour dans le dialogue avec la même nappe métallique que celle exposée à **3'30''**. L'allure est cependant plus rapide et sèche.

De **3'39''** à **4'16''**, le trio formé par Nicolò, João et François développe différentes matières sonores.

4'16 à 4'35'', nouveau solo de Sean (clavier), avec des sonorités graves et granuleuses (identiques à **3'31''** et **3'37''**). François (saxophone baryton) se déplace pour se rendre dans les gradins (il sort du champ visuel de la caméra).

João (électroacoustique) s'insère, quant à lui, dans le son de Sean (**à partir de 4'27''**). Les sonorités sont très brèves et métalliques, à peine perceptibles. Elles se confondent avec le son du clavier dans l'enregistrement sonore. Nous avons dû d'ailleurs observer attentivement les images pour pouvoir les identifier.

À 4'37'', irruption du *tapping*, plus vif, de Nicolò (guitare). François (saxophone baryton) relance les sonorités granuleuses et graves qu'il exploite depuis le début de cette section (**à partir de 3'03''**) mais cette fois-ci en boucle rapide, en cliquetis.

À 4'56'', João (électroacoustique) expose, en solo, plusieurs idées mélodico-rythmiques : une descente rapide ainsi que des *tapotements* électroniques assez doux tout en variant leur hauteur et leur rapidité.

À 5'06'', Cati (flûte) fait résonner de légers bruits de souffle qui seront régulièrement répétés **à 5'12''**, **à 5'14''**, **à 5'16''**, **à 5'18''** et **à 5'21''**. Nous percevons également les bruits de papiers de la plasticienne qui étale sa feuille sur le sol. Le corps occupe alors le devant de la scène avec ces bruits d'effleurement, en écho aux pieds de Bertrand glissant sur le sol au tout début de l'improvisation. Les mouvements de Christel (calligraphe) sont amples et volontairement sonores. Elle laisse résonner ces effleurements pour qu'ils fassent partie intégrante du jeu improvisé.

À 5'11'', João (électroacoustique) ajoute des sonorités proches de celle de sa première intervention soliste (**à 4'56''**). La proposition de João s'interrompt brusquement **à 5'22''**

Partie II : Magnétique (de 5'22'' à 10'26'')

d. Suspen(s)du (de 5'23'' à 7'02'')

Le début de cette section se situe dans une nuance *pianississimo*, presque inaudible.

À 5'25'', Vincent (contrebasse) frotte ses cordes très légèrement à trois reprises.

Entre 5'27'' et 5'33'', Vincent (contrebasse) est rejoint par Cati (flûte) qui travaille sur le biseau de l'embouchure de la flûte, en *Whistle tones*¹⁶¹.

À 5'34'', João (électroacoustique) expose un nouveau son grinçant, frotté, dans l'aigu.

De 5'35'' à 5'39'', Cati (flûte) explore toujours les *Whistle tones*.

À 5'39'', quatre doubles croches de João rappellent le son de **5'34''**.

À 5'40'', Vincent (contrebassiste) frotte de nouveau ses cordes, en accélérant progressivement. Cati (flûte) augmente alors le volume sonore de ses *Whistle tones* qui sont à présent clairement audibles.

A 5'45'', nouvelle entrée de Nicolò (guitare) sur une note tenue dans l'aigu, brillante et ronde.

À partir de 5'46'', Vincent (contrebasse) et Cati (flûte) continuent leur exploration sonore en développant les sonorités déjà entendues à **5'25''** et les *Whistle tones*.

À 5'54'' et 6', João expose de nouveau le son de **5'34''**, plus rapidement.

À 6'01'', Vincent (contrebasse) accélère les frottements de corde amorcés à **5'40''** (jusqu'à **6'11''**). Vincent est accompagné de Nicolò (guitare) qui répète sa proposition de **5'45''** (et avant). Toute cette section (**de 5'23'' à 6'01''**) peut être considérée comme une forme de phase transitoire.

À 6'12, étirement mélodique aigu en *glissando* de Vincent (contrebasse).

À 6'14'', cellule mélodique *staccato*, légère et descendante de João (électroacoustique) qui se fond dans les sons de Vincent (contrebasse) et Nicolò (guitare).

Entre 6'14'' et 6'20'', le volume sonore diminue. N'est perceptible, très légèrement, que le frottement des cordes de Vincent (contrebasse), avant le retour de João à **6'21''**.

¹⁶¹ Ces sonorités ne sont pas perceptibles à l'écoute des enregistrements.

Entre 6'21'' et 6'34'', débute un *crescendo* et une *ascension* sonores de Nicolò (guitare), Vincent (contrebasse), João (électroacoustique) et François (sax baryton). Le quatuor fait évoluer la matière sonore tout en conservant les sons rugueux et frottés exposés précédemment. Les notes de François sont plus longues.

À 6'34'', *Whistle tones* de Cati (flûte) et nouveaux effets de grattoir de Nicolò (guitare).

Entre 6'35'' et 6'37'', sensation d'étirement à la guitare par Nicolò qui fait suite à l'ascension précédente. Elle s'inscrit dans la continuité du son précédent de Nicolò (guitare) et de Vincent (contrebasse), **entre 6'21'' et 6'34''**.

De 6'41' à 6'46'', Nicolò (guitare) propose de nouvelles sonorités en *tapping*, faisant vraisemblablement référence à la proposition de João (électroacoustique) à **6'14''**.

À 6'47'' à 6'58, François (sax baryton) propose un *crescendo/decrescendo* intense accompagné par Nicolò et Ed (guitares) en *tapping* et en suivant la nuance initiée par François.

À partir de 6'59'', s'engage une poursuite du *tapping* dans une forme plus méditative et l'entrée de Vincent (percussions) qui joue sur une cymbale posée sur la caisse claire avec une baguette douce.

e. Phase cyclique (de 7'02'' à 10'26'')

Toute cette section repose sur une forme cyclique, peu variable sur le plan de l'évolution des matériaux sonores exploités. Nous avons donc fait le choix de présenter, dans un premier temps, les éléments principaux faisant références aux différentes modulations de la section. Dans un second temps, nous présentons le détail des interventions de chacun des musiciens.

À 7'03'', roulement de timbales qui conduit au développement de la forme méditative amorcée précédemment.

Les différentes évolutions sonores de la section

De 7'04'' à 8'30'', balancement régulier, toutes les deux à trois secondes, de Sean (clavier), légèrement accéléré. On perçoit un *crescendo* progressif, assez marqué.

À 7'57'', le clavier est rejoint par João (électroacoustique) avec des sons très aigus.

De 8'33'' à 9', le temps semble s'étirer et les intervalles entre les balancements sont beaucoup plus longs, produisant une sensation de ralentissement, qui n'est pourtant pas réelle.

À partir de 9', le clavier garde la note tenue, en continu, tout en faisant légèrement varier le grain pour conserver une sensation de mouvement. C'est aussi une impression de chute véhiculée par l'électroacoustique qui répète des sonorités descendantes.

À partir de 10', le clavier s'éteint très progressivement jusqu'à disparaître complètement. Débute alors la **Partie III – Cosmos** s'inscrivant dans le son de João (électroacoustique).

Descriptions précises des différentes évolutions sonores de la section

L'aspect méditatif de cette seconde partie est accentué par les coups de cymbales (proches des gongs des moines tibétains) qui se font entendre à **7'13''**, **7'21''**, **7'30''** et à **7'33''**.

À partir de 7'03'', Sean (clavier) commence un mouvement cyclique sur une note qui se répète inlassablement comme une sorte de roue qui tourne.

À 7'16'', Christel (calligraphe) fait entendre le déplacement de la feuille de papier sur le morceau de tissu sur lequel elle peint.

De 7'24'' à 7'46'', **de 7'47'' à 7'54''**, puis **de 7'55 à 8'03''**, Cati (flûte) tranche de façon abrupte en laissant sonner un souffle (travail sur l'embouchure de son instrument) de manière très prononcée.

À 7'38'', Cati (flûte) est accompagnée par Ed (guitare) avec des frottements très lents sur les cordes.

À partir 7'53'', Cati (flûte) rejoint le mouvement cyclique initié à partir de 7'03'' par Sean (clavier).

À 8'14'', *Tapping* de Nicolò (guitare) et *mapping* métallique de João (électroacoustique).

À 8'15'', *Con legno* de Vincent (contrebasse).

À partir de 8'25'', une ambiance *cosmique* (électroacoustique) accélère puis ralentit le jeu de Sean (clavier). Un trio formé de Vincent (tome de batterie), João (électroacoustique) et Sean (clavier) dialogue avec les brèves interventions de Vincent (contrebasse). Nous percevons un mouvement sonore ascendant proposé par João.

À 8'31'', Sean (clavier) module et étire le temps de façon cyclique. Un ralenti s'amorce clairement (d'autant plus remarquable à 9'56'' puis à 10'01' et 10'06'').

De 9'55'' à 10'29'', Vincent (percussions) interprète plusieurs roulements successifs avec les toms de batterie.

À 10'11, entrée de João qui, par son intervention, clôture le cycle de Sean et qui s'échappe vers une autre matière sonore, comme un passage de relais.

De 10'12'' à 10'19'', nouvel effet cosmique et planant de João (électroacoustique), toujours sur le modèle du cycle précédent.

À 10'25'', nouvelle couleur musicale initiée par une descente très réverbérée sur trois notes dans le médium de Sean (clavier), suivie par une distorsion rapide, sur une note, de Nicolò (guitare).

Partie III : Cosmos (de 10'26'' à 15'30'')

f. Planant (de 10'26'' à 11'09'')

João (électroacoustique) est le seul musicien à intervenir dans cette section avec des sonorités très réverbérées, planantes, comme en apesanteur. Cette ambiance sonore évoque une

dimension *cosmique* ou un voyage dans un système interstellaire. Le temps est distendu (les sonorités sont longues, étalées dans le temps ce qui accentue cette impression de distorsion).

De 10'35'' à 11'20'', des bruits de pas de Blaise et Bertrand se font entendre ainsi que les sonorités du papier de Christel qui continue à évoluer dans l'espace scénique pendant que les autres musiciens observent les danseurs ou intériorisent le moment (certains ferment les yeux).

À 11'03'' à 11'06'', Nicolò (guitare) s'inscrit dans le son de João, dans le médium, accentuant le caractère planant, en réverbérant de façon soutenue le son.

g. Marche cosmique (de 11'09'' à 15'30'')

De 11'03'' à 11'24'', des bruits de cloches sont ajoutés avec parcimonie par Cati (flûte). Très peu audibles, ils rendent l'atmosphère plus scintillante. Nicolò (guitare) développe toujours les sonorités proposées depuis 11'03'', cette fois beaucoup plus *piano*. João (électroacoustique) est également présent avec des sonorités plus rondes, plus lumineuses.

Entre 11'25'' et 11'45'', le son est à peine audible. Le son de João (électroacoustique) évolue dans l'aigu et celui de Nicolò (guitare) s'éloigne. Les bruits de pas de Bertrand et Blaise ainsi que les bruits du pinceau sur la feuille sont quant à eux très clairement perceptibles.

De 11'45'' à 11'57'', l'ambiance planante et cosmique est toujours entretenue par João (électroacoustique) mais avec une intensité légèrement plus présente et dans un mouvement de *crescendo/decrescendo* très progressif.

De 11'58'' à 12'22'', Laurent (saxophone soprano) s'inscrit dans le son et la tonalité de João (électroacoustique) avec des trilles lents. Il est accompagné par les mouvements du pinceau de Christel et, à 12'09'', par un léger *crescendo* de João.

De 12'09'' à 12'20'', Cati ajoute des bruits de cliquetis réalisés sur les trous de sa flûte.

De 12'20 jusque 12'23'', João (électroacoustique) maintient toujours le son réverbérant et planant, dans le médium.

Entre 12'33'' à 13'05'', une idée musicale plus lumineuse est proposée par João (électroacoustique), très lointaine encore.

Entre 12'33'' et 12'40'', Cati (flûte) répète les sons produits par les cliquetis de son instrument.

À 12'43'', nouvel accompagnement de Nicolò (guitare). Les sonorités réverbérées se joignent au son de João (électroacoustique).

À 12'51'', bruits de pinceaux très clairement audibles et bruits de pas depuis **12'33''**.

À 12'55'', quelques *Whistle tones* de Cati (flûte).

À 12'59'' jusqu'à 13'22'', entrée de Laurent (saxophone soprano) qui propose un mouvement mélodique sur deux hauteurs (1 ton) alors que Vincent (contrebasse) expose des chromatismes par harmoniques et par frottements sur les cordes de sa contrebasse.

13'23 à 13'42'', la proposition de Laurent (saxophone soprano) et Vincent (contrebasse) évolue avec une intensité sonore plus intense mais le jeu reste identique.

Entre 13'43'' et 14'23'', Vincent (contrebasse) amorce un *crescendo* et accélère légèrement.
De 14'01'' à 14'05'' ; de 14'19'' à 14'23'' ; de 14'31'' à 14'37'', des bruits de souffle dans l'embouchure du saxophone se font entendre.

À 14'24'' jusqu'à 14'51, entrée de Sean (clavier) très *piano*, située dans la lignée de l'intervention de João (électroacoustique) à **12'20''**.

À 14'51'', son très aigu et involontaire de João suite à des problèmes de réglage de l'intensité sonore en sortie.

À 14'52'' et 14'56'', souffle très rapide dans l'embouchure de Cati (flûte).

À 14'58'', Christel imite la flûte avec le papier (en réponse).

De 15'03'' à 15'05'', souffle à la flûte beaucoup plus long de Cati qui propose un tapis sonore.

De 15'08'' à 15'12'', Nicoló (guitare) ajoute des croches à vitesse moyenne et en *decrescendo*.

De 15'13'' à 15'15'', *Whistle tone* de Cati (flûte) dans le médium.

À 15'20'', souffles longs de François (saxophone baryton), comme une respiration.

De 15'22'' à 15'28'', notes tenues dans le grave de Vincent (contrebasse) et très *piano*.

À 15'30'', nouveau soufflet d'embouchure à la flûte (Cati) très bref.

Partie IV : Clair-Obscur (de 15'30'' à 19'21'')

h. Sombre (de 15'31'' à 17'38'')

À partir de 15'31'', João impose un nouveau rythme grâce à une formule cyclique qui s'étale jusqu'à 15'53''.

À 15'35'', Vincent (contrebasse) intervient dans le grave. Sa proposition joue alors le rôle de socle, de père pour les autres instrumentistes.

À 15'36'', Nicolò (guitare) reprend son idée de 15'08'' (croches à vitesse moyenne et en *decrescendo*).

À 15'49'', retour de Vincent (contrebasse) qui introduit une cellule plus rapide et grinçante.

De 15'53'' à 16'08'', Laurent (saxophone soprano) joue une note longue, conduite progressivement en chromatismes.

À 16'06'' à 16'20'', scintillements aux cymbales ajoutés par Vincent (percussions), frottements de Nicolò (guitare) sur les cordes médium et grains sonores à la contrebasse par Vincent.

De 16'20'' à 16'28'', sifflements d'embouchure très aigus au saxophone soprano (Laurent) tandis que Vincent (batterie) frotte de nouveau les cymbales sur les toms.

De 16'29'' à 16'36'', nouveaux sifflements du saxophone soprano (Laurent) plus forts et mélangés avec des sons réels (par la vibration de l'anche).

Entre 16'36'' et 17'04'', Vincent (contrebasse) explore le son grinçant de 15'49''. La sonorité granuleuse est accompagnée par des roulements de cymbales (Vincent) très légers et des sifflements dans les becs des saxophones de Laurent et François.

À 17'04'', intervention rapide, dans l'aigu et *forte* de Nicolò (guitare), comme pour renouveler le discours qui semble bloqué depuis plusieurs minutes.

À 17'08'', grincement (comme un cri de Laurent au saxophone soprano) répété **à 17'19''**, **à 17'21''** et **à 17'22''**.

À 17'11'', la cymbale (Vincent) s'arrête après être intervenue (roulements) sans discontinuer **de 16'06'' à 17'11''**.

De 17'23'' à 17'38'', Vincent (contrebasse), en solo, produit des sons granuleux qui marquent son jeu depuis le début de la session.

i. Aquatique (de 17'38'' à 18'30'')

De 17'40'' à 18'01'', plusieurs interventions de João (électroacoustique) et de Vincent (contrebasse) s'égrènent dans une ambiance légère, en résonance, semblables à une propagation d'ondes dans l'eau (pour João) et soutenues dans le grave par Vincent (contrebasse).

L'instrumentation électroacoustique donne cette impression aquatique et planante **jusqu'à 18'37''** avec des notes dans l'aigu, réverbérées et rebondissant légèrement.

De 18'02 à 18'07, une cellule énergique et déterminée est proposée par Nicolò (guitare), formée par une note aiguë, un glissement et un accord.

À partir de 18'02'', des sonorités très aiguës, presque agressives, sont proposées par François (saxophone soprano) à l'embouchure, comme quelque chose qui grince. Nicolò (guitare) joue de façon discrète sa cellule précédente et Vincent (contrebasse) intervient dans le grave.

À 18'31'', nouvelle proposition, plus énergique, amorcée par Vincent (contrebasse). Le grain est beaucoup plus agressif, rapide et grinçant, granuleux.

À partir 18'37'', Raymond (guitare classique) intervient dans l'aigu, rapidement. Il relance l'énergie du groupe. Il est suivi par Vincent (contrebasse avec des vibrations de cordes sans archet) **jusqu'à 18'52''** (idée reprise de **14'26''**) et par Nicolò avec des accords rapides, non résonnants.

De 18'50'' à 19' puis de **19'04'' à 19'15''**, plusieurs notes tenues de Laurent au saxophone soprano (avec la présence de micro variations notamment dans la gestion du flux d'air).

De 19'' à 19'02'', note descendante dans le médium jouée par Nicolò (guitare), à l'image d'un élastique qui se détend.

À 19'04'', note brève de Sean (clavier) qui rappelle son solo de **4'16''**.

Puis le son s'égrène doucement jusqu'à s'arrêter.

5.3.7. Représentations graphiques

5.3.7.1. La forme d'onde (FO)

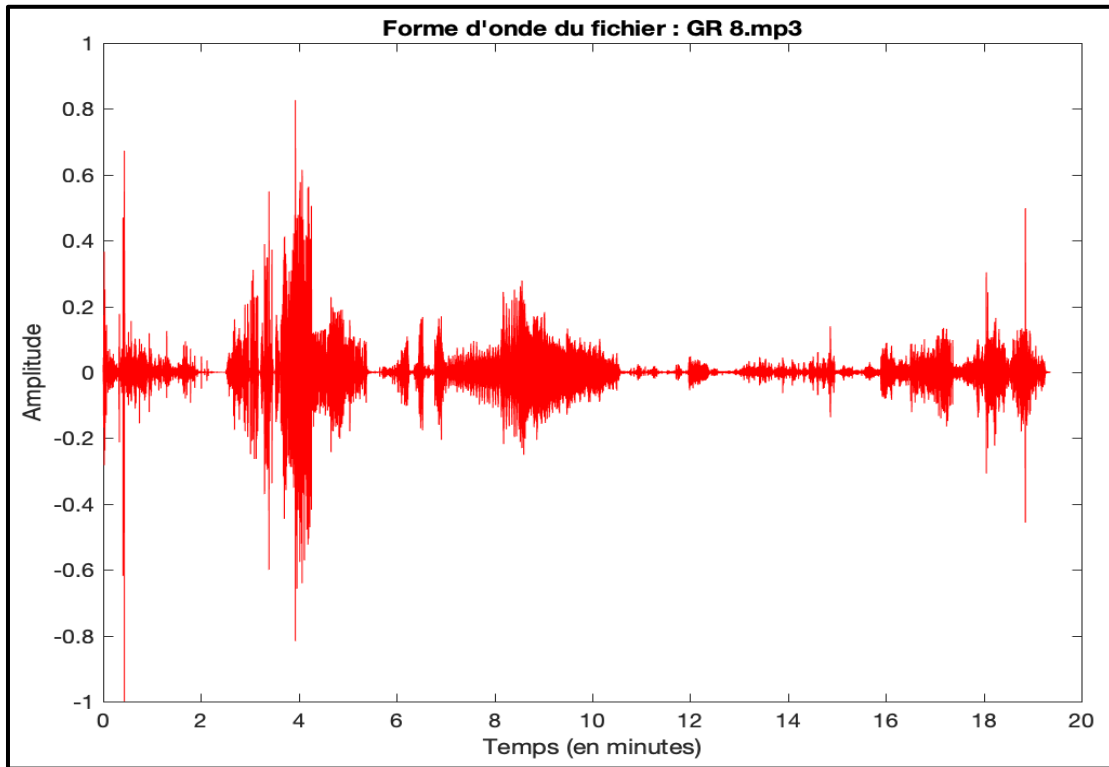


Illustration n°46 — Forme d'onde de Bonjour ! de Grand8 avec Matlab®

On remarque que le travail sur la matière sonore est beaucoup plus important pour Grand8 que pour les deux autres ensembles que nous avons étudiés. En effet, les variations d'amplitude de cette session sont plus nombreuses et s'étendent entre des *pianississimo* presque inaudibles pour la **Partie III – Cosmos** et des *forte* très prononcés comme c'est le cas dans la **Partie I – In situ** et dans la deuxième sous-section *e. Phase Cyclique* de la **Partie II : Magnétique**. Le temps de développement des idées est, lui aussi, beaucoup plus long et basé sur un tissage des sons proposés par chacun des membres du groupe. Les musiciens de Grand8 travaillent de façon expérimentale la texture du son ainsi que divers passages de relais entre des cellules mélodico-rythmiques et des sons amplifiés.

5.3.7.2. La forme d'onde (FO) et l'enveloppe temporelle (ET)

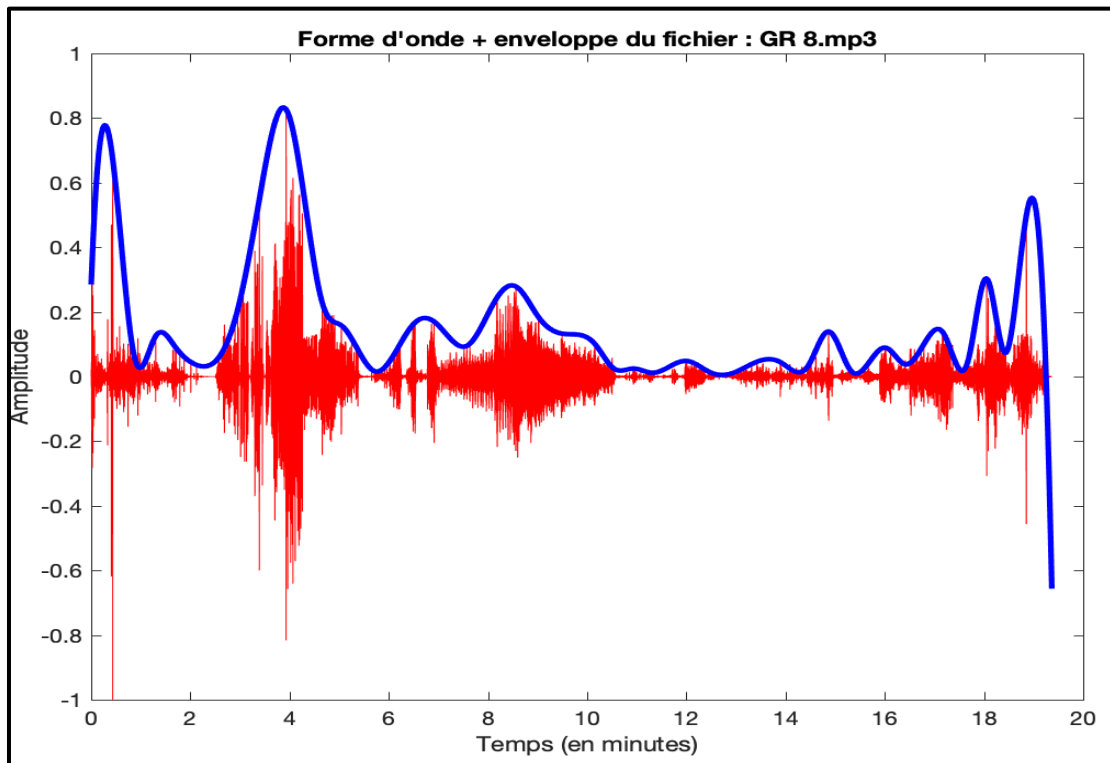


Illustration n°47 — Forme d'onde et enveloppe temporelle de Bonjour ! de Grand8 avec Matlab®

L'enveloppe temporelle montre deux grands pics de variabilités dans le traitement du son et permet de mettre en évidence de longs moments au sein desquels on observe peu ou pas de variabilités sonores. La **Partie III – Cosmos** est ainsi très plate avec tout de même trois évolutions remarquables : les deux premières ont des variations d'amplitudes proches alors que la troisième est plus marquée.

Nous remarquons également de nombreuses fluctuations temporelles dans la **Partie IV – Clair-Obscur**. L'enveloppe temporelle montre ainsi *a minima* quatre variations significatives et progressives du point de vue de l'évolution d'amplitude (*crescendo*).

5.3.7.3. Couplage de (1) la forme d'onde (FO), (2) l'enveloppe temporelle (ET) et (3) les marqueurs temporels

Cette dernière représentation propose une superposition des différentes représentations graphiques que nous avons présentées successivement depuis le début de notre analyse. Elle a une nouvelle fois été réalisée avec *Matlab®* et l'aide d'un logiciel de traitement de l'image pour certaines annotations.

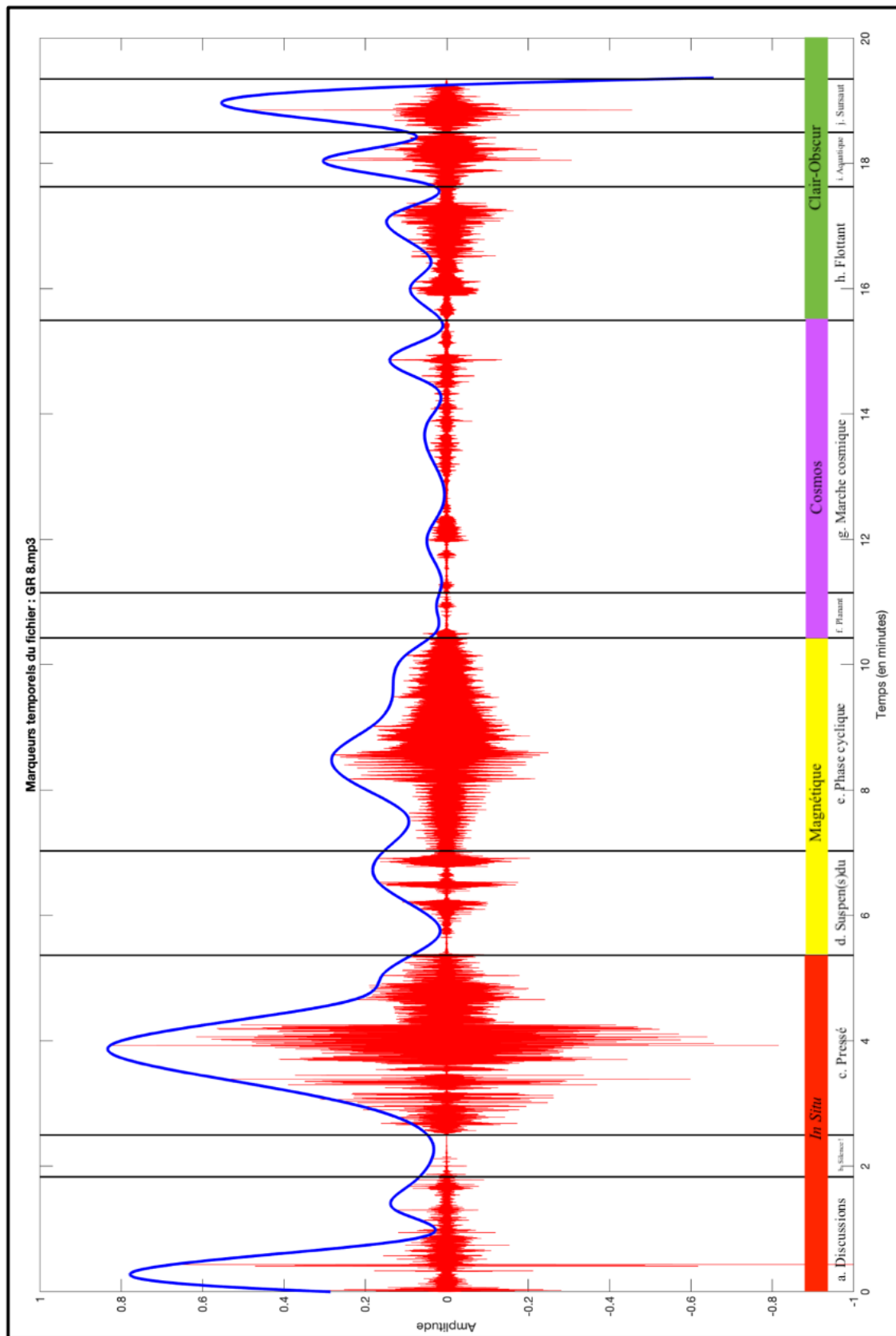


Illustration n°48 — Couplage de la forme d'onde, l'enveloppe temporelle et les marqueurs temporels de Bonjour ! de Grand8

En guise de conclusion provisoire, il semble que le protocole d'analyse que nous avons mis en œuvre soit en mesure de s'adapter à différentes situations de jeu et permette de respecter au mieux la réalité du jeu musicien étudié. En effet, notre protocole s'est nourri d'allers-retours constants entre **(a)** des phases d'analyses sensibles reposant sur un travail d'écoute profonde et personnelle, nécessaires à la réalisation des étapes de segmentation auditive, de métaphorisation et de dénomination, et **(b)** l'expérimentation d'une phase de traitement du signal¹⁶² considérée comme une étape de vérification et de contrôle des premiers résultats. Cette phase a été rendue possible grâce à la mise en application de *Sonic Visualiser*®, suite à l'observation de la forme d'onde de l'improvisation dans son ensemble. À ces deux étapes, a été ajoutée une segmentation temporelle précise. Sa mise en application, directement sur la représentation graphique, nous a également permis d'observer la forme d'onde plus attentivement. Nous avons ainsi été en mesure de produire une analyse descriptive détaillée (linéaire mais non exhaustive) des différents événements sonores composant l'improvisation, de préciser leurs enchaînements, ainsi que les possibles interactions entre les musiciens (entre eux, mais aussi avec leur environnement). Cette phase d'analyse descriptive a été conduite après avoir obtenu une première représentation visuelle de la matière sonore sur laquelle nous appuyer. Enfin, avec l'aide de *Matlab*®, et après avoir scrupuleusement reproduit le cheminement précédemment décrit, il nous est apparu nécessaire de proposer une représentation graphique de l'improvisation mettant en avant un regroupement de toutes ces étapes, sur une seule et unique visualisation (hormis l'analyse descriptive). Nous voulions, en effet, que chacune des étapes de collecte des données réalisée « subjectivement » ou « artisanalement » puisse passer l'épreuve de la *précision scientifique*. En ce qui nous concerne, cet aller-retour entre ce que nous pourrions nommer le « subjectif » et « l'objectif » est un dialogue nécessaire et difficilement contournable pour peu qu'il soit assumé par le chercheur. Il nous faut à présent interpréter les résultats que nous avons obtenus à la suite de la mise en place de notre méthode d'analyse et considérer les limites de notre travail de recherche et de la logique particulière que nous avons adoptée. Par ailleurs, nous souhaitons également pouvoir discuter et développer les ouvertures possibles de cette recherche dans le champ de l'analyse des musiques improvisées collectives non-idiomatiques.

¹⁶² Qui nous a permis de pouvoir mesurer précisément nos données en faisant usage de manipulations technologiques et en ne nous limitant plus uniquement à notre travail d'écoute.

5.4. Interprétation des résultats

La problématique qui a guidé notre quête analytique a formulé l'hypothèse que la pratique des musiques improvisées collectives non-idiomatiques pourrait être une pratique du sonore et de l'instant, encore peu analysée de façon systématique par la musicologie (cf. Chapitre 3). Une pratique musicienne qui demande : « [une] régénération des modes de “penser” et du “faire” musicaux [qui] n'a pu et ne peut s'effectuer sans la régénération de “l'entendre” (...). » (Savouret, 2010, p. 1-2).

Il est pour cela nécessaire d'apprendre « à vivre le temps » de manière immédiate, tout en habitant le monde des sons par l'expérience musicale et musicienne, mais également par l'expérience *des autres* et du monde sensible avec lequel nous interagissons tous. Comme le décrit Alain Savouret :

Improviser n'est pas “réaliser un futur objet”, c'est “effectuer un trajet”, individuel ou collectif, en appui sur le présent, un omniprésent même, mais en rebond sur le passé, proche ou lointain ; c'est “entrer dans l'avenir à reculons” (emprunt, tronqué, à Paul Valéry). (Savouret, *ibid.*, p. 2)

À ce stade de notre réflexion, les travaux de Sylvain Brétéché¹⁶³, qui a consacré son travail doctoral à *L'incarnation musicale : l'expérience musicale sourde* (2015), semblent pouvoir nous conduire à quelques pistes théoriques qui pourraient s'avérer fécondes. En effet, sur un plan plus général, les problématiques de recherche de Brétéché concernent l'incarnation musicale. Dans son article « L'incarnation musicale comme principe expérientiel » (2013a), le chercheur émet l'hypothèse selon laquelle l'événement musical est lié à l'expérience corporelle :

En tant que vécu fondamentalement expérientiel, l'événement musical engage pour sa réalisation des postures corporelles singulières, déterminant les dispositions subjectives et les aspirations créatrices. (Brétéché, 2013a, p. 1)

Par ailleurs, Sylvain Brétéché précise dans un autre article « L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale » (2013b) que l'événement musical donné à vivre semble s'incarner en nous, dans l'instant de l'expérience. Brétéché définit le vécu expérientiel de l'événement musical et, plus particulièrement, ce que représente l'incarnation qu'il conçoit

¹⁶³ Par exemple : (2014). « Du corps en-Lieu. Phénoménologie et "expérience musicale Sourde" ». Dans Esclapez, C. (dir.) : *Ontologies de la création en musique, volume III : des Lieux en Musique*. Paris, L'Harmattan, p. 21-48. Ou (2019a) « Où sonne le monde, résonne la musique. *Qualia* sonores de l'expérience sensible ». Dans Bell, J., (ed.) Brétéché, S., Marcel, B. & Mébarki, T. (dirs), « Musique(s) : pratiques sonores inter-artistiques » Séminaire du CLeMM 2019, *l'Éducation Musicale*, Lettre d'information n° 125. Disponible [en ligne](#).

comme le fait d'être nécessairement au cœur de l'expérience (2013b). Il précise également que le corps s'inscrit dans un « contexte spatio-temporel et postural » (2013b, p. 26) au sein duquel le corps occupe alors « une double dimension essentielle, à la fois médium de la réalisation et dévoilement du vécu : la musique s'accomplit corporellement, à la fois révélation de l'être et apparition du monde. » (*ibid.*, p. 26). Même si notre problématique ne concerne pas l'expérience musicale sourde, « le vécu expérientiel » est également au cœur de notre sujet. En effet, nous considérons que les improvisateurs en situation de jeu improvisé non-idiomatique font l'expérience de la musique qu'ils pratiquent et qu'ils vivent par leur présence incarnée dans l'instant et dans le sonore. La pratique improvisée collective non-idiomatique est une expérience *du* et à « vivre ensemble ».

En ce sens, la pratique expérientielle des musiques improvisées collectives non-idiomatiques requière la mise en application d'un protocole d'analyse spécifique, entre analyse de l'événement sonore et description des événements contextuels. S'il ne s'agissait pas dans notre recherche d'analyser l'improvisation pour en dégager des constantes¹⁶⁴, nous avons néanmoins tenté de capter des instants improvisés, en observant de façon « locale » leurs territoires, espérant scruter leurs reliefs et leurs mouvements. Nous avons alors fait l'hypothèse que c'est en étudiant n'importe quelle situation de jeu (quels que soient les lieux ou les groupes d'improvisateurs) que nous pourrions révéler les spécificités des instants analysés et ainsi espérer mieux comprendre cette pratique du sonore et de l'instant. L'orientation que nous avons adoptée pour cette étude a été de la fonder sur un socle interdisciplinaire en tentant de le pratiquer, en collaboration avec d'autres chercheurs.

À la suite de notre collecte de données, après avoir fait l'expérience de la pratique en tant qu'observatrice sur le terrain, nous avons construit notre protocole d'analyse sur trois axes qui nous paraissent pouvoir valider notre hypothèse de recherche : (1) l'écoute de la matière sonore, (2) la dénomination et la métaphorisation de l'ossature de l'improvisation par l'usage

¹⁶⁴ Comme c'est le cas des recherches menées par Canonne et Garnier (2012), grâce auxquelles nous pouvons tout de même signaler avoir isolé « différentes stratégies mises au point par les improvisateurs en situation de jeu » (Cf. 2.2.3) au sein de l'analyse de l'AIMIL avec la mise en place de la stratégie « Attendre et voir » dans la sous-section *c. Flottement, vers 10'14'' et 12'31''*, à chaque fois inscrite au sein de phases transitionnelles. Des stratégies de « Stabilisation » sont également observables *entre 6'26'' et 6'40'', entre 7'58'' à 9'15''*, et *entre 12'23'' et 12'31''*, le plus souvent lorsque le collectif s'inscrit dans une boucle mélodico-rythmique récurrente. Enfin, la « Densification » est également observable, au sein de la sous-section *b. Le son* et à la fin de la partie *j. Boucle lente*, par accumulation des mêmes matériaux sonores repris par les membres du groupe qui peuvent alors aussi s'inscrire dans une stratégie de « Jouer le jeu », comme c'est le cas *à partir de 13'17''* dans la sous-section *k. Appauvrissement*.

de métaphores sonores et (3) la représentation de l'acte improvisé dans le temps de son énonciation, grâce à l'usage de représentations graphiques spécifiques, elles-mêmes basées sur la représentation de la matière sonore en mouvement. Au même titre que « la problématique à trois étages [...] le sonore/le musical/le sens » de Pierre Schaeffer qu'évoque Michel Chion (1983, p. 9) dans la *Préface* du *Guide des objets sonores* (1983), notre problématique de recherche repose quant à elle, sur trois piliers : l'écoute/la métaphorisation/la représentation. Comme le remarque Makis Solomos :

L'important est de constater que Schaeffer se situe, au début de son *Traité*, dans la tripartition classique : musique, parole, bruits. Si l'on veut généraliser les sons, augmenter le matériau possible de la musique, il conviendra donc de les soumettre au préalable à la musique, (...). (Solomos, 2008, p. 157)

Dans notre cas, cette tripartition « écoute/métaphorisation/représentation » nous paraît pouvoir conduire à la musique, à cette réalité si impalpable et éphémère qu'incarnent particulièrement les pratiques improvisées. Nous voulions analyser les sons dans l'instant de leur énonciation ; il nous fallait donc *faire corps* avec la pratique elle-même, pour être capable (1) de l'écouter le plus justement possible en tant que vécu expérientiel (Brétéché, 2013a), (2) de la métaphoriser pour faire *signifier* les sons qui s'incarnaient musicalement (Brétéché, 2013b) et (3) de *donner à voir* cette incarnation grâce à l'usage d'une représentation graphique de la matière sonore qui se déploie dans le temps de l'acte d'improvisé.

À l'écoute de la pratique

Après avoir analysé ces trois études de cas et même si nous avons choisi d'analyser le moment introductif de chaque session improvisée, nous pouvons remarquer que nous sommes face à trois situations de jeux et de styles d'improvisation différents.

Les membres du **Comité Zaoum** développent une pratique improvisée venue de la musique écrite dont ils reprennent certains codes, comme en témoigne par exemple la phase d'accord des instruments, en la 440 (entre 5'55'' et 6'30'' de la phase d'installation [Vidéo n°1] ou la sous-section **a. Préalable de 0' à 1'10''**). La pratique improvisée du Comité Zaoum s'inscrit dans une forme de renouvellement constant de la pratique instrumentale (d'une façon très générale), au gré des propositions artistiques diverses auxquelles les membres du quatuor participent (ils ne sont pas des praticiens exclusifs de l'improvisation et font l'expérience

musicienne des musiques écrites de manière très régulière¹⁶⁵). En effet, nous avons pu observer que le développement des idées musicales est beaucoup moins long pour le Comité Zaoum, comme si les idées étaient présentées les unes à la suite des autres sans pénétrer au cœur de celles-ci : à titre d'exemple, la *[c.] phase ornithologique* ne dure que 57 secondes (**entre 2'53'' et 3'50''**) et la sous-section *d. Sons propagés* à peine 37 secondes (**entre 3'50'' et 4'27''**). De même, les différents moments d'hésitation (comme à *e. Hésitation* [**entre 4'27'' et 4'57''**] qui est une section très courte) et d'incompréhension des musiciens comme à *a. Préalable* (**entre 0' et 1'01''**) et à *(i). Silence de fin* (**à partir de 9'04''**) témoignent d'une difficulté à développer les idées musicales tout au long de la session d'improvisation. Lorsque les musiciens utilisent un support écrit, bien qu'ils interagissent souvent entre eux, ils ne vivent pas de la même façon la part d'incertitude propre au devenir du discours musical improvisé : tout (ou presque) est écrit. En revanche, la pratique des musiques improvisées collectives non-idiomatique suggère un rapport profond à l'imprévu, à l'inattendu, créant ainsi des situations parfois difficiles à appréhender. Il semble que par leur pratique régulière des musiques écrites, les membres du Comité Zaoum explorent une forme de pratique homophonique qui suggère de nombreux temps d'écoute individuelle, des processus de répétition ou d'imitation des cellules proposées par les autres membres, sans pour autant être en mesure d'y répondre sur le vif ou de les faire évoluer comme c'est le cas à *b. Le son en commun* (**de 1'01 à 2'53''**) qui semble être la seule section d'exploration sonore réelle. À *h. Superposition* (**entre 7'50'' et 9'04''**), les instrumentistes expérimentent à nouveau et ensemble le son : la superposition des voix, pourtant, ne produit pas une polyphonie pleinement assumée qui résulterait d'une co-construction de la matière musicale. On remarque, par ailleurs, que les temps dédiés à ces expérimentations sont courts : 1'52'' pour *b. Le son en commun* (sous-section la plus longue de toute l'improvisation) et 1'14'' pour *h. Superposition*. À l'observation de la forme d'onde, on remarque un *crescendo* progressif et parfaitement visible à *h. Superposition*. Dans la partie *a. Préalable*, nous pouvons également remarquer quatre interventions significatives d'une durée *quasi* égale et en alternance avec des temps de silence (d'hésitation puisque nous sommes au début de l'improvisation). Par ailleurs, la forme d'onde permet de mettre en évidence le fait que le Comité Zaoum expérimente régulièrement des temps de silences en alternance avec des temps de jeux relativement rapides. Ceux-ci permettent le renouvellement de l'écoute mutuelle mais pourraient possiblement être les signes d'une certaine difficulté à *entrer* de façon commune *dans* la matière sonore.

¹⁶⁵ Ce qui suggère aussi des allers-retours entre pratique instrumentale individuelle ou collective avec support partitographique et pratique improvisée collective non-idiomatique (sans support).

Les membres de l'**Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre** découvrent la pratique de l'improvisation non-idiomatique par la mise en perspective d'une démarche directement issue de la pratique de l'improvisation générative sous la direction pédagogique de Benjamin Dupé. Ces premiers pas sont tout à fait manifestes, comme en témoignent le fait d'occuper l'espace sonore sans interruption par répétition constante, de ne pas laisser de place au silence (cf. **Partie I – La rencontre**) ou l'usage significatif de boucles mélodico-rythmiques sans évolution dans le traitement de la matière sonore ou de l'allure (*j. Boucle lente*). Les improvisateurs inscrivent ainsi l'instant dans une forme de linéarité dans laquelle ils s'enferment en reproduisant des formes expressives *quasi* fixes qui leur assurent un certain confort quant aux possibles imprévus sonores et musicaux à venir. On remarque ces fonctionnements de 6'26'' à 6'40'', dans la sous-section *f. Exploration sonore* alors que le groupe s'accorde sur la répétition d'une cellule rythmique proposée par Myriam (violon 1) à 6'04'' (c'est aussi le cas de *j. Boucle lente*). Cette fixité est, par ailleurs, repérable sur la forme d'onde de la session qui montre que les improvisateurs n'observent que peu (ou pas) d'instant de silence (pourtant importants pour permettre le repos de l'oreille et l'ouverture vers d'autres expérimentations possibles). Le niveau d'intensité de l'improvisation est finalement relativement stable tout au long de la session, hormis un *crescendo* plus marqué entre 5'32'' et 5'52'' à la fin de la sous-section *d. Tapis rythmique* et un *decrescendo* significatif à *h. Transition*, phase transitoire vers une nouvelle idée plus aiguë, plus lente, plus étendue. En analysant la forme d'onde, nous pouvons observer que les improvisateurs découvrent la pratique improvisée collective sans prise de risque et sans explorer toute la variabilité des intensités exploitées. Rappelons que l'atelier est semi-dirigé par Benjamin Dupé et que l'improvisation générative est envisagée par ce dernier comme un moyen, pour chacun des pratiquants, de développer leur propre créativité, grâce à l'invention musicale vécue collectivement. La pratique de l'improvisation lui permet de faire découvrir d'autres techniques instrumentales ou des pratiques hybrides grâce à l'appui de l'électroacoustique. En ce sens, l'improvisation générative peut aussi être pratiquée en relation avec d'autres formes de pratiques artistiques comme la vidéo, le texte ou la performance artistique. Dans le cas de cet atelier, le deuxième week-end de rencontre était, par exemple, dédié à la mise en relation des mêmes participants avec un instrumentiste muni d'un support écrit (d'après une composition de Benjamin Dupé et adapté aux spécificités du groupe d'improvisateurs du premier week-end).

Enfin, les membres de l'ensemble **Grand8** prennent part à une démarche plus expérimentale, plaçant l'écoute au centre de la pratique de manière beaucoup plus assumée que pour les autres

groupes avec lesquels nous avons travaillé. L'extrait que nous avons analysé s'inscrit, par ailleurs, dans une forme de pratique interartistique puisqu'il s'agit d'une session réunissant les improvisateurs de l'ensemble mais aussi deux danseurs et une calligraphe. L'acte improvisé se construit par élaboration de différents tissages de matériaux sonores hétérogènes, en veillant à *s'inscrire dans le son de l'autre*, comme en témoignent les nombreuses interventions de François (saxophone baryton) *dans le son de Nicolò* à **3'06''**, à **4'37''** ou encore **entre 6'21'' et 6'34''**. Le saxophoniste adapte alors son jeu instrumental à la situation musicale, en allongeant ses cellules mélodiques en même temps que le trio Nicolò (guitare), Vincent (contrebasse), João (électroacoustique), et avec l'intention de faire évoluer conjointement la matière sonore et le discours musical. La pratique interartistique permet d'expérimenter de nouveaux matériaux sonores comme en témoigne la sous-section **g. *Marche cosmique*** dans laquelle l'exploration progressive du son des musiciens (sonorités lentes et déployées dans le temps) accompagné par les déplacements lents de Christel (qui débute une nouvelle calligraphie sur une feuille vierge) donne, par exemple, une impression significative de mobilité. C'est le cas aussi **entre 5'06'' et 5'21''** où nous pouvons observer que le corps occupe le devant de la scène avec des bruits d'effleurement des pinceaux sur la feuille (Christel), en écho aux pieds de Bertrand glissant sur le sol au tout début de l'improvisation. Les mouvements de Christel (calligraphe) sont amples et volontairement sonores. Elle laisse résonner ces effleurements pour qu'ils fassent partie intégrante du jeu improvisé. Les variations d'amplitude sont beaucoup plus nombreuses pour l'ensemble Grand8 avec des *crescendo/decrescendo* progressifs comme à **c. *Pressé*** et, dans une moindre mesure, à **e. *Phase cyclique***. À **g. *Marche cosmique***, nous observons également de longues périodes sur un niveau d'intensité global peu variable mais avec différents temps de jeux visibles sur la forme d'onde. Enfin, nous pouvons également mettre en avant le fait que contrairement aux deux autres groupes, l'ensemble Grand8 entre dans le son dès le début de l'improvisation, soit dès les toutes premières secondes à **c. *Pressé***, par un premier *crescendo* visible (que nous avons évoqué précédemment).

À l'écoute du lieu

Nous avons également relevé que le temps d'installation¹⁶⁶ est un moment important à toute pratique improvisée collective non-idiomatique car il permet aux musiciens de se situer dans

¹⁶⁶ « Séquence installation » (Savouret, 2010, p. 11-12).

l'espace et le temps¹⁶⁷, de *faire* une première expérience du lieu¹⁶⁸, de *soi*¹⁶⁹, des membres qui composent le groupe¹⁷⁰. Indéniablement, l'improvisateur doit se situer pour pouvoir être en mesure de co-créeer un acte improvisé, de se recentrer avant d'être en mesure de s'ouvrir aux autres comme le montre l'instant du *Silence b. Silence ! (de 1'50'' à 2'30''*, soit 40 secondes) débutant chaque session *Bonjour* de l'ensemble **Grand8**. Dans le cas du **Comité Zaoum**, ce temps d'installation était davantage orienté vers des tests acoustiques de la salle que nous avons pu mettre en évidence dans la vidéo n°1 dite de « préparation » et plus particulièrement à **1'10''**, **à partir de 2'23''** et à **2'57''**. Enfin, l'**Atelier d'Invention Musical et d'Improvisation Libre** a, quant à lui, débuté la session par un moment de jeu instrument individuel dédié à l'échauffement des doigts, des instruments et à la découverte de l'acoustique du lieu, sans directives de la part de Benjamin Dupé.

Il s'agissait de trois situations de découverte différentes : le Comité Zaoum découvrait une salle très résonnante, saturée par les nombreux passages des employés de l'Opéra tandis que l'AIMIL faisait la découverte d'un lieu atypique, très froid du fait des conditions climatiques particulières, et beaucoup plus grand que les salles du Conservatoire dans lesquelles les musiciens ont l'habitude de pratiquer. Enfin, l'ensemble Grand8 connaissait déjà le PIC mais accorde de l'importance aux *retrouvailles* quel que soit le contexte, pour percevoir l'état d'esprit de chacun et permettre à chaque membre de se remobiliser. Il semble que le fait d'expérimenter un lieu pour la première fois réduise également la capacité d'invention des improvisateurs qui peuvent être perturbés par la propagation de la matière sonore dans l'espace. Le travail d'exploration sonore a, en tout état de cause, été facilité pour Grand8 qui connaissait le lieu et y avait déjà joué.

Faute d'avoir pu réaliser des études acoustiques *in situ* plus poussées sur les possibles interactions entre le lieu et le jeu improvisé, nous ne pouvons que suggérer ces quelques pistes de réflexion. De nombreuses études dont certaines sont, d'ailleurs, conduites au sein du laboratoire PRISM (UMR 7061)¹⁷¹ se déploient actuellement pour mieux comprendre la relation entre le jeu musicien, son écoute et le lieu qui leur permet de résonner. Ces travaux à mi-chemin entre acoustique, patrimonialisation et pratiques musicales constituent, de toute évidence, des pistes à explorer pour mieux comprendre les interactions entre le jeu improvisé et le lieu,

¹⁶⁷ « Séquence du “ici et maintenant”, le préalable » (*Ibid.*, p. 12).

¹⁶⁸ « Séquence du “comment ça sonne ici” » (*Ibid.*, p. 13).

¹⁶⁹ « Séquence du “maintenant” » (*Ibid.*, p. 14).

¹⁷⁰ « Séquence du “je, puis “je/nous” » (*Ibid.*, p. 18).

¹⁷¹ Nous pensons, par exemple, aux recherches conduites par l'Axe 1 de PRISM (Ingénierie de la perception) dans le cadre de l'ANR Sesames ou, encore, le projet IMAPI de l'Axe 2 (Explorations, Pratiques et créations artistiques).

interactions que nous n'avons ici qu'effleurées. Nous pourrions, ainsi, faire l'hypothèse que, indépendamment de la situation de rencontre que nous avons analysée dans cette recherche, le déroulement des sessions improvisées, leur qualité sonore, leur charge d'invention collaborative est tributaire du « lieu » comme espace résonnant et milieu ambiant.

À l'écoute des sons, des mots et des traces

La pratique des musiques improvisées collectives non-idiomatiques comme pratique de l'instant et du sonore se fonderait ainsi sur l'émergence du sens *en temps réel*. Pour Sylvain Brétéché :

Le sonore se présente alors comme un événement spatio-temporel révélateur d'une facette du monde, qui s'inscrit dans l'être, lui révèle son propre espace et son propre temps et lui offre la possibilité d'accorder du sens aux réalités qui animent la mouvance mondaine. (Brétéché, 2019a, p. 1)

Fondamentalement inscrite au cœur de l'émergence de l'acte improvisé collectif non-idiomatique, la matière sonore produite par les improvisateurs : « se donne à entendre, s'écoute et s'adresse naturellement à l'oreille, au creux de laquelle elle s'épanouit et y trouve sa forme d'objet sonnante. » (Brétéché, 2019b, p. 193). En ce sens, la ligne directrice de notre protocole se devait d'être la pratique de l'écoute du monde des sons. Notre démarche analytique repose ainsi sur une orientation *aurale* que Sylvain Brétéché définit comme suit :

[... une] modalité de perception du sensible par l'oreille, [qui] formalise la pensée ordinaire de la musique et réduit de prime abord sa matérialité à la seule part audible qui la caractérise. L'auralité comme "convention esthétique" fait donc de l'oreille le support premier, quasi exclusif, de l'expérience musicale, et l'oreille se présente alors comme le sens spécialisé de réception des réalités audibles, "l'organe à travers lequel le monde est connu et compris, [qui] traduit l'épaisseur sensible du monde" (Le Breton, 2006, p. 115-116) ». (Brétéché, 2019b, p. 193)

La question de la verbalisation de cette matière sonore, tentant d'approcher la part *aurale* des musiques improvisées, est alors apparue essentielle à l'élaboration de notre protocole d'analyse. Comme nous l'avons déjà souligné, plus qu'un acte musical, une session d'improvisation collective non-idiomatique est une « approche expérientielle du fait musical [qui] ne considère pas la musique comme un « objet » à observer, mais comme une *rencontre*¹⁷². » (Spampinato, 2011, p. 31). C'est donc cette *rencontre* que nous avons souhaité mettre en mot par l'usage d'un « discours métaphorique sur la musique nous permet[tant] donc de mieux comprendre le fonctionnement de [notre] expérience musicale tout en [la] réorganisant par un "acte poétique". » (*Ibid.*, p. 31) Il s'agissait de transcrire le discours et/ou l'attitude des

¹⁷² La citation d'origine est au pluriel. Nous l'avons transcrite ici au singulier pour garder la cohérence de notre argumentation.

improvisateurs à l'aide d'une forme de narration sonore afin de rendre compte, le plus justement possible, de la réalité musicienne et musicale qui se jouait devant nous. Nous souhaitons ici retrouver « l'expérientialité du musical » (*Ibid.* p. 31) par l'usage d'une métaphorisation du son, une narration de cette « expérientialité. » (Brétéché, 2013a)

Tout au long de notre travail de terrain, de notre observation des situations de jeu improvisé, nous n'avons pas cessé de prendre des notes, de tenter de capter ces instants et ces gestes. Nous avons également dessiné, de façon un peu naïve parfois, le son et son évolution. Entre les mots et les sons, il y a eu également une mise en espace graphique et incarnée qui a guidé, parfois, notre métaphorisation de l'événement improvisé. À titre d'exemple, la sous-section **c. Phase ornithologique (de 2'53'' à 3'50'')** de la **Partie II – Phase d'appropriation de Retrouvailles** par le **Comité Zaoum** a été nommée ainsi car les sonorités produites par le hautbois sont proches du *cancanement* rapide et nasillard du canard, sur trois niveaux de hauteurs (grave-médium-aigu). Elles adoptent la même rythmique en triples croches (à gauche du dessin, *cf. infra*) et trois formes d'attaque du son différentes : rapides (le trait horizontal), sèches (le point) et striées (le trait vertical). En ce sens, la métaphore qui évoque un milieu ornithologique prend tout son sens. Rappelons aussi que les membres du Comité Zaoum ont de tout évidence été influencés par la nuée d'oiseaux apeurée par le mouvement des gilets jaunes qui défilait dans la rue et qui s'est envolée au-dessus d'eux à leur arrivée à l'Opéra.

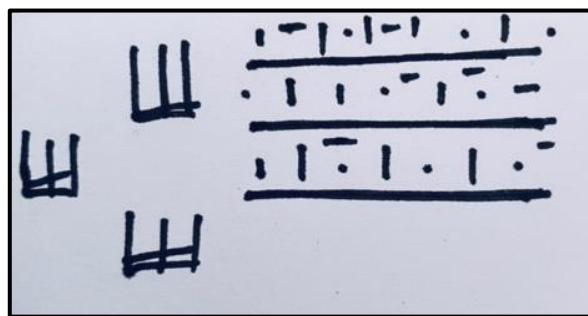


Figure n°3 — Représentation graphique de **c. Phase ornithologique** par le Comité Zaoum

Par ailleurs, la dénomination de la sous-section **d. Sonorités propagées (de 3'50'' à 4'27'')** permet de métaphoriser le prolongement de la phase précédente **Phase ornithologique (de 2'53'' à 3'50'')** par le fait que les musiciens n'abandonnent pas vraiment cette idée puisque Géraldine (la chanteuse) préserve la sensation de rapidité par des propositions courtes et saccadées, qui s'éraillent en fin de phrase, comme pour prolonger le milieu sonore nasillard précédent.

Pour l'Atelier d'Invention et d'Improvisation Libre, la sous-section *g. L'opposition* (de 8'57'' à 10'11'') de la **Partie II – L'expérimentation** avait été schématisée ainsi dans notre prise de notes :

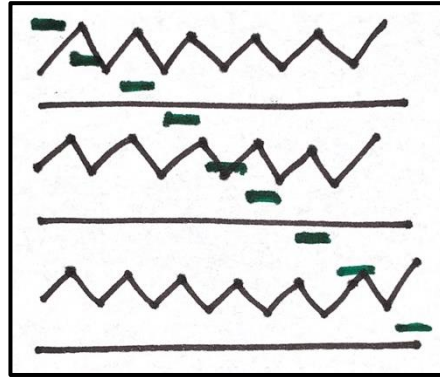


Figure n°4 — Représentation graphique de la sous-section *g. L'opposition* par l'AIMIL

Les dents de scies représentent ici la boucle incessante à laquelle une partie des instrumentistes s'accroche depuis plusieurs minutes (comme l'accordéoniste, Patricia). Les traits longs et continus représentent la proposition de Pierre-Olivier (guitare électrique) qui souhaite renoncer à la boucle mélodico-rythmique. Enfin, les tirets verts représentent l'entre-deux, la proposition de Mathias (le pianiste), qui alterne le développement de sonorités plus longues sur le modèle de Pierre-Olivier et la répétition de la boucle mélodique (entretenu par Patricia), à intervalles de temps réguliers. Il semble que Mathias propose au reste du groupe une forme de transition progressive, situé à la frontière entre la proposition répétitive de Patricia et l'exploration sonore de Pierre-Olivier. Cette section a donc été nommée *L'opposition* en raison de cette confrontation entre les trois musiciens qui ne parviennent pas à trouver un compromis dans le discours musical, partagés entre la conservation d'une boucle répétitive et l'exploration sonore avec le développement de cellules mélodiques longues et texturées. Par ailleurs, la section *i.* dénommée *Légèreté* (de 11'04'' à 12'22'') fait référence aux notes rapides et aiguës de Mathias et au changement d'intensité sonore amené par Myriam (violon 1) qui joue ici *piano*, lentement, délicatement, à contre-courant de la boucle rythmique entêtante qui vient de prendre fin.

Enfin, pour l'ensemble **Grand8**, et à l'écoute de la sous-section *d. Suspens(s)du* (de 5'22 et 7'22'') de la **Partie II – Magnétique**, l'image du pendule de Newton est tout de suite apparue, certainement à la suite de la sensation de balancement, de suspension et de suspens que nous avons ressentie. Celle-ci a été orientée par l'exploration de la nuance *pianississimo*, presque

inaudible de Vincent (contrebasse), des *Whistle tones* de Cati (flûte) **entre 5'27'' et 5'33''** et de la sensation d'étirement mélodique aigu en *glissando* de Vincent (contrebasse) **à 6'12''**. Nous avons ainsi représenté cette section dans une forme plutôt arrondie (symbolisant notre sensation d'écouter un espace magnétique). Les interventions de la contrebasse sont représentées par les traits verticaux qui découpent ce que l'on pourrait imaginer comme une déflagration d'onde magnétique (donc l'onde la moins forte en intensité qui représente le *pianississimo*) et enfin, les ronds de différentes tailles font référence au pendule de Newton, au balancement de l'onde qui s'éteint au fur et à mesure du temps (qui, lui, s'élargit).

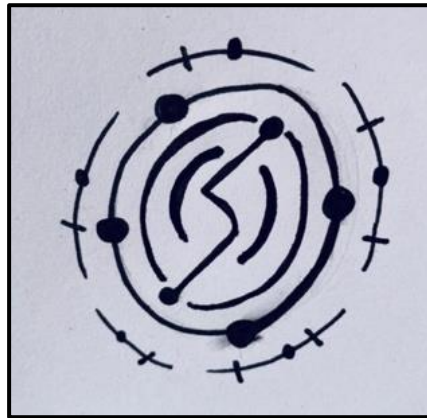


Figure n°5 — Représentation graphique de la sous-section **d. Suspens(s)du** par l'ensemble Grand8

La sous-section **g. Marche cosmique** (de 11'09'' et 15'30'') évoque d'emblée une sensation de déplacement (la marche) en même temps qu'une impression de suspension (les bruits de pas des danseurs et les bruits de la feuille de la calligraphe en mouvement), d'apesanteur (évoqués par les sonorités rondes et lumineuses de João), de lenteur (les trilles lents du saxophone soprano), ce qui a tout de suite évoqué le déplacement d'une personne dans l'espace.

Si nous avons souhaité introduire, dans cette section, la question du dessin, que nous concevons comme une trace ou une forme de notation graphique (à l'image des partitions graphiques) qui permettent aussi d'approcher l'incarnation du son en mouvement, c'est que les mots sont indéniablement imparfaits pour approcher la réalité musicienne *en train de se faire*. Tout comme l'est une représentation formelle. Représenter le son en mouvement pour tenter de le capter et de mieux comprendre son évolution en situation réelle de jeu musicien (et pour nous de jeu improvisé) relève d'un défi presque impossible. Nous voulons, ici, attirer l'attention de façon très simple sur la fonction de l'analyse musicale (quels que soient ses outils et ses

traditions) : tenter de représenter le sonore, déplacer l'oreille dans l'œil, en acceptant l'imperfection de ce déplacement.

À l'écoute du processus en actions

L'improvisation collective non-idiomatique n'ayant pas de règles préétablies concernant la durée des sessions, les trois extraits que nous avons étudiés sont de durées variables : **9'04''** pour le Comité Zaoum, **14'20''** pour l'AIMIL et **19'04''** pour l'ensemble Grand 8. Pour Alain Savouret (2010), il existe trois phases au sein d'une improvisation libre : « Provention – Devention – Cèdement » que nous avons déjà évoquées précédemment (*cf.* 1.2.3) et auxquelles nous avons fait référence dans notre analyse. Nous souhaitons prolonger nos constats par la mise en regard de ces « trois natures de comportement individuel dans le bâtissage collectif » (Savouret, 2010, p. 84). Il s'agira d'approcher et de comparer ces trois processus en actions qui sont passés au crible de notre protocole. Nous proposons à présent une représentation schématique des différents comportements **collectifs** observables à partir du travail d'analyse que nous avons effectué en amont.

L'extrait n°1, *Retrouvailles* par le Comité Zaoum peut être représenté par cinq phases, étroitement liées, que nous détaillons ci-après :

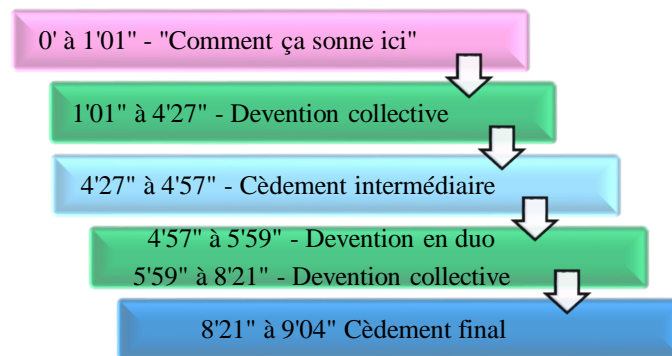


Illustration n° 49 — *Retrouvailles* par le Comité Zaoum et à partir des phases de Savouret (2010)

La phase du « Comment ça sonne ici » (*cf.* 1.2.3) au sein de laquelle les instrumentistes découvrent la résonance de la salle, son architecture et le contexte avec lesquels ils vont devoir *jouer* (avec le bruit des passages incessants des employés de l'Opéra). Cette première phase d'une durée de 1'01'' est finalement relativement courte mais s'enchaîne avec une première

phase de « Devention collective¹⁷³ » où les instrumentistes explorent la matière sonore collectivement en poursuivant une forme de « Comment ça sonne ici » par la superposition des matériaux sonores. Entre 4'27'' et 4'57'', nous pouvons observer une phase de « Cèdement » que nous requalifions « d'intermédiaire » puisqu'elle permet de s'échapper de la phase du « Comment ça sonne ici ». Les musiciens entrent alors dans le travail « réel » de la matière sonore, en ayant intégré la résonance de la salle. Débute une première phase de « Devention » d'abord en duo (entre 4'57'' et 5'59'') puis, tous ensemble (entre 5'59'' et 8'21''). L'improvisation se termine naturellement et progressivement par une phase de « Cèdement », où chacun des musiciens se retire du jeu collectif : Géraldine (flûte) tout d'abord, Raphaël (hautbois) ensuite, puis Benjamin (clarinette) et Jean-Luc (trompette) qui s'arrêtent en même temps pour suivre « le renoncement » du reste du groupe.

L'extrait n°2, *Découverte* par l'AIMIL se compose de trois phases :

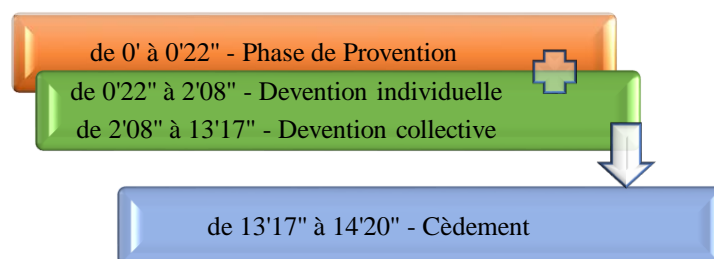


Illustration n° 50 —*Découverte* par l'AIMIL et à partir des phases de Savouret (2010)

Une première phase de « Provention » d'une durée de 22 secondes au sein de laquelle les musiciens tentent de se situer dans l'espace, dans le silence, avec hésitation débute la session. Les musiciens de l'AIMIL étant débutants, ils expérimentent d'abord une forme de « Devention individuelle » où chacun propose des idées sans que le groupe établisse de *consensus* à propos des matériaux à exploiter collectivement. Ce n'est qu'à partir de 2'08'' que la phase de « Devention collective » débute dans une forme particulière puisque que nous avons pu observer de nombreuses oscillations entre « aller » et « venir », « con-venir », « contre-venir » ou « sub-venir ». Enfin, la phase de « Cèdement » est relativement longue, presque une minute, conséquence d'une difficulté évidente de Patricia (accordéoniste) à quitter la boucle mélodico-

¹⁷³ La « Devention collective » est ici « [...] phase du “devenir” sonore concret [du] Moment », dans une logique participative « au flux temporel » collective (Savouret, 2010, p. 86).

rythmique incessante qu'elle maintient tout au long de l'improvisation et que le reste du groupe ne parvient pas à contourner. Toutefois, l'attitude hésitante des musiciens, nous incite à considérer cette improvisation comme une longue « Provention » en tant que « prise de conscience, [...] de sa présence (“je-ici-maintenant“ [et nous-ici-maintenant]) en tant qu'être[s] de mémoire chargé[s] plus ou moins consciemment d'envies et d'énergies diverses » (Savouret, 2010, p. 86). Rappelons, en effet, que les musiciens qui composent l'AIMIL pratiquent d'ordinaire une musique écrite, qu'ils lisent ou déchiffrent lorsqu'ils jouent en groupe mais n'ont jamais pratiqué l'improvisation collective non-idiomatique, sans direction, sans support et n'ont pour la plupart jamais expérimenté la pratique instrumentale sans pupitre (leur champ de vision étant alors totalement ouvert *sur* les autres et *sur* leur propre corps). Cette rencontre avec la pratique improvisée ne peut donc pas être totalement conscientisée par ces improvisateurs en *herbe*, vierges de toute expérience de la pratique de « l'écoute réduite » (Chion, 1983, p. 33), de l'écoute du sonore et des lieux, de *soi* et des *autres*. Ces musiciens ne sont légitimement pas encore capables de co-créeer un instant improvisé puisqu'ils découvrent les spécificités de la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique à l'occasion de cet atelier. En ce sens, nous considérons cette toute première improvisation comme une session de « Provention » clôturée par la phase de « Cèdement » décrite précédemment.

L'extrait n°3, *Bonjour !* par l'ensemble Grand8 se compose de quatre phases :

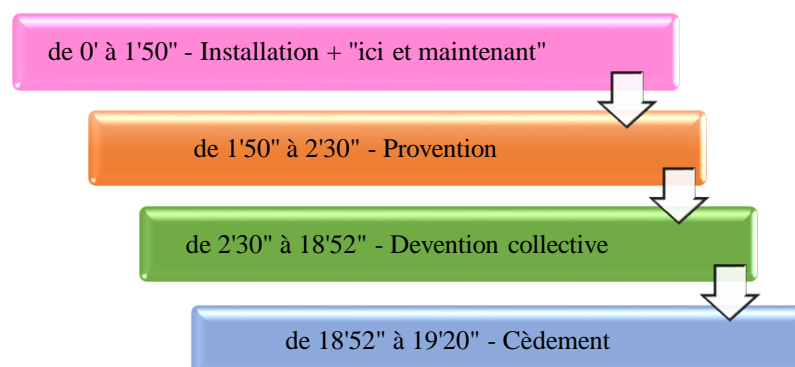


Illustration n° 51 — *Bonjour !* par Grand8 et à partir des phases de Savouret (2010)

En tout premier lieu (et comme nous l'avons déjà détaillé précédemment) les improvisateurs prennent leurs marques en installant leur matériel, en montant les instruments (c'est la séquence dite « d'installation » [Savouret, 2010, p. 11]). En se retrouvant, ils apprécient l'humeur de

chacun et prennent conscience du cadre spatio-temporel au sein duquel ils vont devoir co-créer un instant improvisé (c'est la séquence dite du « ici et maintenant » ou « le préalable » [Savouret, 2010, p. 12]). Ce premier temps de rencontre est suivi par une longue phase de « Provention », un silence total de 40 secondes pour « faire le vide » d'après l'expression des improvisateurs eux-mêmes. Contrairement aux deux autres extraits, les musiciens débutent le travail de la matière sonore franchement, entièrement, presque radicalement et construisent le discours collectivement dès les premières secondes de la phase de « Devention » qui s'étend **entre 2'30'' et 18'58''**, couvrant presque l'intégralité de la session. Indiquons, ici, que nous ne réfutons pas le fait que certains musiciens aient décidé de quitter le flux sonore (voire même la scène comme c'est le cas pour François, le saxophoniste) durant toute la durée de l'improvisation mais nous avons indéniablement assisté à une improvisation conscientisée. En effet, les improvisateurs de Grand8 par leur pratique *quasi* quotidienne de l'improvisation collective non-idiomatique abordent le « Moment » (Savouret, 2010, p. 86) improvisé dans une forme de continuité temporelle, au sein de laquelle chacun est libre d'aller et venir, entrer et sortir de certaines phases de développement de la matière sonore sans avoir ainsi « l'obligation » de participer à chaque instant de l'improvisation. L'écoute qu'ils pratiquent est profonde, large, consciente que le « Moment » résonne dans un espace-temps spécifique. Nous n'avons perçu cette forme d'écoute individuelle, collective et « réduite » aussi intensément que dans le cas des sessions d'improvisation de Grand8 (au sein de notre corpus). La capacité d'écoute est présente dans chacune des situations que nous avons analysées mais de manière différente : influencée par les musiques écrites pour le Comité Zaoum et par la découverte de la pratique pour l'AIMIL. L'ensemble Grand8 clôture sa session d'improvisation par une phase de « C  dement » de 27 secondes qui précède d  j à la session à venir (toujours dans la logique d'un flux temporel en d  veloppement¹⁷⁴).

Nous constatons ici que « les trois phases d'improvisation » telles que définies par Savouret dans l'ordre précis de « Provention – Devention - C  dement » n'existent pas de façon aussi linéaire dans les extraits que nous avons analysés, extraits qui correspondent à trois niveaux d'expérience de la pratique improvisée. En effet, le « bâtissage » (Savouret, 2010, p. 84) sur lequel se fonde le développement du Moment improvisé vécu par les musiciens n'est pas le même pour les trois groupes. Il n'existe pas de phase de « Provention » (en orange sur les schémas) pour le Comité Zaoum alors qu'elle existe presque en continu pour la session de

¹⁷⁴ Rappelons qu'il s'agit d'un extrait d'une session d'improvisation beaucoup plus longue mais au sein de laquelle s'inscrivent plusieurs « temps » d'improvisation clairement définis.

l'AIMIL et, de manière assumée, très consciente et clairement définie pour Grand8. La phase de « Devention » (en vert sur les schémas) s'observe en plusieurs temps pour le Comité Zaoum et pour l'AIMIL. Elle est, en revanche, constante pour Grand8. Cette phase de « Devention » est par ailleurs explorée collectivement (**entre 1'01'' et 4'27''**), puis en duo (**entre 4'57'' et 5'59''**) et de nouveau collectivement (**entre 5'59'' et 8'21''**) pour le Comité Zaoum ; elle est observée de manière individuelle (**entre 0'22 et 2'08''**) puis collectivement (**entre 2'08'' et 13'17''**) pour l'AIMIL, alors qu'elle est constamment collective pour l'ensemble Grand8.

La phase de « Cèdement » (en bleu sur les schémas) est également très marquée pour le Comité Zaoum et l'AIMIL mais plus progressive (et presque déjà en avance sur la session qui s'enchaîne) dans le cas de Grand8 pour qui la pratique improvisée s'inscrit dans une Grande forme, par un travail d'exploration sonore conçu sur un temps long.

Les phases de « Cèdement » sont remarquables pour les trois groupes de notre corpus avec une durée inférieure à une minute pour tous. Nous remarquons l'existence d'une forme de « Cèdement » dit *intermédiaire* pour le Comité Zaoum (**entre 4'27'' et 4'57''**) qui permet de clore la séquence du « comment ça sonne ici » ; ce cas de figure n'a été observé que dans cet exemple précis.

Par la réalisation de notre analyse linéaire, nous avons tenté de repérer certaines phases telles que définies par Savouret et qui permettent de prendre en compte le processus improvisé collectif non-idiomatique en action. C'est bien ici l'instant improvisé en tant que processus en actions que nous venions observer et analyser de manière linéaire. Cette perspective analytique nous permet de mettre une nouvelle fois en évidence le fait qu'il existe une forme d'organisation linéaire ou « phasique », sans qu'elle ne soit pour autant préconçue ou qu'elle s'articule de façon homogène au sein du déroulement de chaque improvisation. En effet, les phases telles que définies par Savouret sont (le plus souvent) remarquables pour chacun des extraits analysés mais demeurent spécifiques à chaque situation. Ainsi, nous avons pu approcher la singularité de chacun de ces groupes d'improvisateurs, singularité qui résulterait possiblement de l'actualisation d'un schème incarné (traversé également par la culture de l'improvisateur) que chaque situation improvisée réinterpréterait dans l'instant unique de la rencontre et de l'écoute du sonore. Nous nous aventurons là dans les territoires des sciences cognitives ou de la narratologie croisés avec la musicologie telle qu'ils sont, par exemple, pensés et développés par des chercheurs comme Christian Hauer (2016) ou Philippe Lalitte (2019). Même si ce n'était pas l'objectif de notre analyse, nous nous permettons tout de même d'évoquer cette ouverture possible vers d'autres types de recherches.

Quoiqu'il en soit, la perspective analytique que nous avons abordée permet de mettre en évidence des « niveaux » de pratiques des musiques improvisées collectives non-idiomatiques, tout en offrant à l'analyste une vue d'ensemble de l'acte improvisé. L'enchaînement singulier des différentes phases pourrait par ailleurs devenir un marqueur pour déterminer le niveau d'avancement de la pratique en fonction des groupes étudiés ou observés.

À l'écoute de l'interdisciplinarité

Nous sommes consciente de la part subjective que nous mettons en œuvre à travers les représentations métaphoriques des différentes sections de la macro et de la microforme. Nos métaphores sonores sont consécutives à l'exploration de nos propres *qualia*¹⁷⁵. Notre protocole d'analyse ayant été réalisé de manière processuelle, en tâtonnant, en ajustant les étapes à nos besoins, à la situation qui se présentait devant nous et aux musiciens que nous observions, il ne nous apparaît pas à l'heure actuelle judicieux de supprimer une ou plusieurs étapes de celui-ci ou de les intervertir, même si la question s'est posée à nous de façon incessante. Notre problématique était bien de tenter d'analyser le processus de création d'une improvisation sans le généraliser et le cristalliser, encore moins le juger mais d'observer son flux et de donner à voir la représentation d'une improvisation dans toute sa complexité. Les étapes du protocole que nous avons présentées se nourrissent les unes des autres, dans une démarche évolutive et procédurale que nous pourrions donc appliquer à d'autres groupes d'improvisateurs et d'autres sessions d'improvisation. Elles devront être ajustées à la situation spécifique de jeu et aux instrumentistes qui participent à l'acte improvisé, ainsi qu'aux *oreilles* de l'analyste. Il ne s'agit pas ici de produire une méthode rigide mais bien de faire appel à une part de subjectivité et d'adaptation progressive en fonction des groupes et des lieux, ce qui ne peut être accessible qu'en travaillant sur le terrain, en *live*. En ce sens, notre analyse repose sur une pratique concrète et risquée de l'interdisciplinarité. Pour Dominique Vinck, l'interdisciplinarité :

[...] suppose un dialogue, un échange ou une confrontation entre plusieurs disciplines. Ici, il n'est plus question d'une simple juxtaposition, mais d'une interaction et d'une interpénétration. Les disciplines n'en ressortent pas indemnes, même si les changements ne sont parfois que périphériques. (Vinck, 2004, p. 61)

Nous souhaitons également pouvoir nous appuyer sur des représentations graphiques capables de confirmer ce que notre oreille avait cru percevoir, tout en montrant comment les

¹⁷⁵ « Les *qualia* caractérisent les qualités propres à une chose établie à partir de son vécu sensible par un individu et «les *qualia* sont des propriétés “irrévocables” [et] non facultatives, de l'expérience sensorielle” (Delacour, 2001, p. 104). » (Brétéché, 2019, p. 2)

improvisateurs se sont adaptés à ce que leur oreille a perçu en temps réel. Nous avons ainsi fait usage de la représentation de la forme d'onde des différents extraits pour vérifier et confirmer les premiers ressentis de notre écoute et de notre vécu *in situ*, que nous avons ensuite confrontés à nos ressentis *a posteriori*.

Lorsque nous avons débuté notre réflexion sur la manière de représenter au mieux la matière sonore en mouvement, nous avons rapidement pris conscience que nous voulions expérimenter nous-même cette phase de représentation, sans pour autant en avoir les compétences. Il s'agissait aussi de mettre à l'épreuve nos compétences musicologiques et musicales éduquées de façon traditionnelle, peu habituées aux interactions Arts/Sciences. Il était donc question de trouver des solutions adaptées à notre problématique de recherche : analyser une pratique du sonore et de l'instant en produisant – entre autres – une représentation graphique de cette matière sonore en mouvement. Au cours du cheminement qu'a été l'élaboration de ce protocole d'analyse, nous avons longuement discuté avec Antoine Bourachot¹⁷⁶ qui nous a aidé à concevoir notre projet : donner à voir la matière sonore, la segmenter et la représenter. Par son expertise, il nous a permis d'accéder à un grand nombre de logiciels de traitement de données qu'il a été en mesure de coder pour répondre à nos exigences. À la suite de nombreuses manipulations, nous avons finalement choisi d'utiliser *Matlab*®. C'est donc bien la rencontre entre la musicologue et l'ingénieur en acoustique qui a permis d'aboutir à ces formes de représentations graphiques. Pourtant, d'autres logiciels de traitement du son existent et certains, comme *iAnalyse*, ont été pensés en accord avec de nombreuses problématiques musicologiques. En d'autres termes, nous aurions très bien pu utiliser le logiciel *iAnalyse* à la place de *Matlab*® pour effectuer toutes les représentations graphiques. Nous avons, cependant, souhaité faire face humainement et scientifiquement à la situation en manipulant les logiciels de traitement du signal par nous-même. Il était fondamental pour nous de mesurer les opérations à l'origine de telles représentations graphiques et de mener notre cheminement réflexif mais aussi technique et pratique en assumant ses tâtonnements et fragilités.

À maintes reprises, nous nous sommes demandée si cette logique avait une place dans un travail doctoral. En effet, nous sommes également consciente que le format de cette thèse de Doctorat n'est pas tout à fait celui qui est habituellement attendu dans le champ de la recherche

¹⁷⁶ Nous rappelons ici qu'Antoine Bourachot est docteur en « Sciences pour l'ingénieur : Mécanique, Physique, Micro et Nanoelectronique » spécialité « Sciences pour l'ingénieur : spécialité acoustique » et membre du laboratoire PRISM.

fondamentale. Dans notre cas, celui de la recherche musicologique. Comment consigner les expérimentations que nous avons effectuées sur différents logiciels, les manipulations, annotations et écoutes multiples ? Comment théoriser les échecs et les pistes abandonnées ? Comment rendre compte des échanges constants que nous avons eus avec Antoine Bourachot ? Notre thèse de Doctorat se situe, comme la pratique que nous avons tenté d'analyser, dans un lieu intermédiaire : entre recherche fondamentale et appliquée, entre recherche et création, entre musicologie et analyse des pratiques.

Vivre l'interdisciplinarité est risqué car elle nous déplace hors de nos zones de confort et produit des « objets » hybrides. Nous avons pourtant décidé de la pratiquer et de la vivre. En effet, nous souhaitons donner à notre protocole d'analyse une dimension expérimentale (que nous avons évoquée tout au long des chapitres 4 et 5), incluant diverses étapes et zones test. Parmi ces zones test, une dernière reste à introduire. En ce qui nous concerne, elle représente une ultime étape de vérification. Pour mettre en perspective nos résultats de façon à valider ou à infirmer notre protocole d'analyse, nous avons fait appel au logiciel iAnalyse 5 pour annoter les vidéos et proposer une lecture simultanée des vidéos, de notre analyse et de la représentation graphique du signal sonore. Dans la perspective d'obtenir une « vue animée pour visualiser les paramètres audio [et vidéo] d'une manière dynamique » (site de [iAnalyse](#)), nous avons donc ajouté la forme d'onde sous la vidéo des musiciens en situation de jeu tout en plaçant des curseurs indiquant les indices temporels précis des changements de sections et sous-sections définis dans notre protocole d'analyse, ainsi que le code couleur correspondant. Nous avons ainsi obtenu la superposition des calques que nous avons réalisés et affinés tout au long de notre analyse. Par rapport à notre protocole, le traitement de la vidéo avec iAnalyse 5 permet de mettre en évidence tous les éléments de l'analyse structurelle sur une même fenêtre, et en mouvement, par la représentation dynamique qui montre le déroulement de l'improvisation dans le temps de son énonciation. Nous pouvons ainsi observer *a posteriori* (1) la réalité de ce qui se joue grâce à la vidéo, (2) la forme d'onde en simultané, et (3) le découpage de la macro et de la microforme. Cette représentation dynamique de l'acte improvisé, alors analysée dans la réalité de l'instant (ici enregistré), est complémentaire à notre travail d'analyse car elle permet de rendre compte de la globalité de l'acte improvisé en rendant accessibles les données structurelles, contextuelles et sonores de la session analysée.

En effet, si toutes les pratiques musicales sont nécessairement liées au travail de l'oreille et induisent donc une écoute attentive et mutuelle, l'improvisation collective non-idiomatique semble pratiquer une écoute à l'« aveugle », où l'entièreté du corps en action est sollicitée sans

que celui-ci ne soit uniquement guidé par l'œil, ce qui justifie aussi cette représentation animée effectuée à partir de la vidéo enregistrée *in situ*. Il est ainsi plus aisé d'observer l'attitude des musiciens en situation de jeu tout en observant de façon synchrone notre travail d'analyse. À titre d'exemple, les improvisateurs du **Comité Zaoum** n'ont mis en place que peu (voire pas) d'interactions visuelles pendant le jeu car ils façonnent leurs timbres et leurs intentions musicales de manière *aurale*. C'est également le cas pour l'ensemble **Grand8**. Dans une autre mesure, toutefois, cette absence d'interactions visuelles est aussi liée aux déplacements de certains musiciens. En effet, les membres du groupe doivent s'adapter à l'impossibilité de pouvoir interagir visuellement entre eux : certains se déplacent sur scène, parfois même dans les gradins. Dans la session *Bonjour !*, François (le saxophoniste baryton) joue depuis les gradins presque la moitié du temps de l'improvisation, dos aux instrumentistes sur scène, ce qui n'a pourtant pas perturbé le discours. L'analyse de l'attitude des musiciens nous a donc permis de mieux comprendre le geste instrumental de certains instrumentistes, comme à la toute fin de la session du **Comité Zaoum** lorsque Raphaël (hautboïste) semble ne pas percevoir que les musiciens du groupe vont clore l'improvisation. Cette information peut sembler insignifiante mais elle met en réalité à jour la fragilité de la communication à laquelle font souvent face les praticiens des musiques improvisées. Enfin, dans le cas de **l'AIMIL** c'est bien en observant la vidéo que nous sommes parvenue à déterminer les phases d'indécisions de Myriam, Solal et Lara (violons), Patricia (accordéon) et Pierre-Olivier (guitare électroacoustique) (**de 0'38'' à 0'48''**), ou encore la manière dont se termine la session, en s'étiolant à **partir de 13'17''** (sous-section *k. Appauvrissement*) suite au renoncement de la plupart des musiciens qui ont alors le regard dans le vide, prenant ainsi une position de repos en attendant la fin de l'improvisation. Tous ces exemples ne peuvent-être appréhendés par l'unique travail d'écoute de l'extrait sonore et c'est en ce sens que nous pensons judicieux de pouvoir donner accès à une forme de représentation dynamique, qui ancre davantage notre travail d'analyse dans la réalité de l'événement passé étudié, et que nous considérons comme une perspective d'analyse complémentaire au protocole que nous avons précisément décrit et appliqué à chacun des extraits. En ce sens, et par cette complémentarité, nous espérons avoir validé nos hypothèses de recherche qui, si elles ont pris d'autres chemins ou même vécues d'autres errances, ont tenté de saisir cet objet éphémère si complexe qui est celui des musicologues et des musiciens : objet-musique ; objet-son.



Exemple vidéo n° 5 — Analyse de Retrouvailles par le Comité Zaoum avec iAnalyse 5 (à gauche)

Exemple vidéo n°6 — Analyse de Découverte par l'AIMIL avec iAnalyse 5 (au centre)

Exemple vidéo n°7 — Analyse de Bonjour ! par l'ensemble Grand8 avec iAnalyse 5 (à droite)

Entre expliquer et comprendre

Notre étude s'inscrit finalement dans une démarche proche de l'anthropologie interprétative : « entre philosophie analytique et herméneutique » (Costey, 2003). Nous avons ainsi tenté d'*expliquer* le comportement observable des improvisateurs en situation de jeu ; puis, nous avons cherché à *comprendre* le jeu musicien improvisé par « [l'enrichissement] d'éléments contextuels » (*Ibid.*). Ainsi, les fondements de notre démarche scientifique reposent sur une forme de dialectique, évoquant l'adage de Paul Ricœur « expliquer plus pour comprendre mieux » (1986), une démarche structuraliste, entre *explication* et *compréhension* (Follon, 1977). C'est par l'exécution d'une démarche anthropologique que nous sommes parvenue à mettre en évidence une forme de « hiérarchi[sation] stratifiée de structures signifiantes » (Geertz, 1998, p. 78 dans Costey, 2003, p. 1) révélant ainsi l'ossature de l'acte improvisé. Nous souhaitons ainsi *signifier* et *comprendre* la « médiation symbolique » (*ibid.*, p. 1) des improvisateurs par l'usage de métaphorisations sonores, puis par la mise en application d'une démarche « descriptive dense » au sens de Geertz (1998 dans Costey, 2003, p. 1) :

[...] pour souligner le caractère [...] non seulement de l'expression des désirs individuels, mais de la codification de l'action sociale dans laquelle l'action individuelle prend place. Ces symboles sont des entités culturelles et non pas seulement psychologiques. En outre, ces symboles entrent dans des systèmes articulés et structurés en vertu desquels les symboles pris isolément s'intersignent – qu'ils s'agissent de signaux de circulation, de règles de politesse, ou de systèmes institutionnels plus complexes et plus stables. Geertz parle en ce sens de “systèmes de symboles en interaction” de “modèles de signification synergiques”. (Costey, 2003, p. 1)

Ne négligeons pas que pour comprendre, il est nécessaire d'interpréter les symboles, et en ce sens, notre démarche « se rapproche de “l'interprétation profonde” de Ricœur, [1986, p. 235] où se joue la “plurivocité spécifique” [*Ibid.*, p. 2013] des actions humaines, dont le principe réside dans le conflit des interprétations. » (Costey, 2003, p. 2). L'interprétation des symboles

hiérarchisés au sein de l'acte improvisé ont ainsi été interprétés de plusieurs manières dans le développement de notre protocole d'analyse.

-En premier lieu, en métaphorisant le son, élément constitutif de l'improvisation qui « renvoie à [des] information[s] enrichie[s] d'éléments contextuels » (*Ibid.*, p. 1).

-En second lieu et parce que l'acte improvisé s'inscrit dans le son, il est également nécessaire de prendre en compte le contexte dans lequel s'inscrit le son, dans une démarche anthropologique que nous avons menée auprès d'improvisateurs en situation de jeu, sur le terrain.

-Dans un troisième temps, il a été ensuite question de décrire cette matière sonore métaphorisée et contextualisée grâce à une description précise des événements marquants inscrits dans l'acte improvisé. La métaphorisation nous ayant préalablement permis de révéler une forme de narration contextuelle (par le son inscrit dans la pratique, elle-même inscrite au cœur de l'instant), nous devons relever « le défi de la description dense [...] celui de la narration qui doit intégrer la diversité des niveaux de signification. » (*Ibid.*, p. 1). Ainsi, notre étape d'analyse descriptive constitue à la fois la narration des événements sonores marquants de l'improvisation mais aussi la narration des événements contextuels de la pratique (les attitudes des musiciens, interactions corporelles ou éléments environnementaux qui influent sur la pratique comme la réverbération du lieu que nous avons évoquée).

-Enfin, dans une ultime étape d'analyse, nous avons tenté de donner à voir la « hiérarchie des structures signifiantes » (Geertz, 1998, p. 78) des différentes improvisations analysées en faisant usage (1) d'une représentation graphique fixe (avec *Sonic Visualiser*® et *Matlab*®), puis (2) d'une représentation dynamique exécutée avec *iAnalyse 5*, comme une procédure de vérification de nos interprétations premières.

Pour conclure, notre protocole d'analyse et la mise en application dynamique que nous avons réalisée avec l'aide de *iAnalyse 5* ont permis d'analyser le geste musical et musicien en prenant en compte toute la complexité d'un instant improvisé collectif non-idiomatique. En décrivant les actions créatives des musiciens (et artistes) membres des groupes étudiés, ainsi que leur attitudes et comportements *in situ*, nous pensons être parvenue à proposer quelques pistes et possibles outils pour mieux expliquer et mieux comprendre cette pratique du *vivre ensemble*, du sonore et de l'instant.

Les manques de notre travail de recherche sont nombreux ; ils sont aussi – en ce qui nous concerne – des perspectives. Nous souhaitons les évoquer, comme de possibles ouvertures vers de futurs prolongements.

- 1) Il est envisageable de poursuivre le travail de terrain initié ici pour réaliser une étude comparative entre plusieurs moments improvisés d'un même groupe, afin d'observer quelles sont les différences significatives dans l'exploration des matériaux sonores ou au contraire, les similitudes, voire en dresser une liste précise.
- 2) Observer si l'ajout d'autres musiciens ou d'autres artistes au sein d'un groupe déjà formé tel que l'expérience Grand8 a de réels impacts sur le jeu musicien et s'il le renouvelle vraiment. C'est dans la perspective de cette étude que la liste des matériaux sonores exploités en fonction des groupes étudiés pourrait être valorisée.
- 3) Il serait également pertinent de pouvoir comparer les différents matériaux sonores exploités par les différents groupes d'improvisateurs : ceux qu'ils ont en commun ou, au contraire, ceux qui leur sont propres.
- 4) D'un point de vue purement acoustique, nous souhaiterions également pouvoir observer les changements de jeux des musiciens en fonction des lieux et des contraintes acoustiques liées à l'architecture de ces derniers (réverbération du son ou disposition de l'espace de jeu par exemple). Dans une perspective comparative, il serait ici question de mener une étude impliquant plusieurs groupes, expérimentant les mêmes lieux pour observer les changements de comportements par rapport à leurs attitudes dans une salle dans laquelle ils ont l'habitude de jouer ensemble ou, au contraire, dans une salle qu'ils découvrent (rapports entre les musiciens, matériaux architecturaux exploités en relation avec les matériaux sonores produits).
- 5) Il serait également opportun de conduire des entretiens avec les membres des différents groupes avec lesquels nous avons travaillé afin de les confronter à la réalité musicienne qui fut la leur lors des enregistrements réalisés, et ainsi de comparer notre travail de métaphorisation et de dénomination avec leurs propres ressentis de cette situation vécue

ensemble¹⁷⁷. Cette dernière perspective de recherche pourrait s'inscrire dans une démarche d'auto-confrontation : les instrumentistes seraient alors amenés à visionner la vidéo, à partir de laquelle il serait intéressant de conduire des entretiens de façon à leur permettre de conscientiser leurs jeux musiciens, l'évolution de la forme improvisée ou leurs rapports aux autres membres. Par ailleurs il serait également pertinent de les confronter à notre propre interprétation des événements, à l'ossature que nous avons représentée, de les mettre en présence de notre écoute et d'entendre leurs remarques par rapport à notre interprétation de l'acte improvisé dans son ensemble.

Nous le comprenons ici, les possibles études à mener avec des improvisateurs en situation de jeu collectif non-idiomatique sont nombreuses et ouvrent des perspectives intéressantes pour comprendre ce qui *se joue* entre les musiciens et/ou entre les musiciens et les lieux pendant la pratique musicale, entre l'analyste et les musiciens qui pratiquent l'improvisation collective, entre l'analyste et la pratique musicale et musicienne qui se joue devant lui. Ce n'est ici qu'un aperçu des aspects que nous souhaiterions approfondir. Ces démarches dépassent largement le cadre que nous nous étions fixé.

¹⁷⁷ Nous avons prévu de réaliser des entretiens avec les improvisateurs que nous avons enregistrés mais la crise sanitaire ne nous a pas permis de mener ce projet à terme.

Conclusion

L'analyse de la pratique de l'improvisation collective non-idiomatique est au cœur de notre recherche. À la suite des avancées de la musicologie contemporaine ou musicologie systématique telle que la définissait Guido Adler en 1885 (Traube, 2014), cette analyse a tenté de *vivre* la pratique de l'interdisciplinarité en la confrontant à cet objet musicologique encore peu étudié analytiquement. L'improvisation collective non-idiomatique pourrait incarner la musique elle-même par son caractère éphémère, insaisissable (Sève, 2002)¹⁷⁸ et difficilement intelligible en dehors de celles et ceux qui la pratiquent, qui la vivent *de l'intérieur*. Nous pourrions en ce sens paraphraser cette célèbre citation de Saint-Augustin dans *Les Confessions* à propos du temps : « Qu'est-ce que [l'improvisation] ? Si personne ne me le demande, je le sais bien ; mais si on me le demande, et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore¹⁷⁹. » Un constat finalement difficile à accepter après ces longues heures passées à observer sur le terrain cette pratique, à l'écouter, la (re)sentir, la minuter, la métaphoriser, la segmenter et la formaliser. Pourtant, n'est-ce pas le principe fondamental de la recherche de ne rien cloisonner définitivement, de laisser la porte ouverte aux discussions, aux débats et aux expérimentations ? Il a été finalement question ici de repousser les limites de ce que nous pensions être parvenue à appréhender. En considérant l'improvisation collective non-idiomatique comme une pratique de l'écoute et de l'instant et en faisant l'hypothèse que c'est à partir de ces caractéristiques spécifiques qu'elle pourrait-être analysée, nous nous sommes confrontée à toute sa complexité.

Nous avons imaginé un protocole d'analyse à l'image des improvisateurs qui expérimentent cette musique. Empreint d'hybridité, situé à la frontière entre plusieurs cultures et territoires, il nous a conduite à écouter, métaphoriser et représenter cette matière sonore *en mouvement* qui constitue fondamentalement cette pratique. C'est en nous confrontant aux limites de la verbalisation et des manipulations techniques que nous souhaitons aller à l'encontre des

¹⁷⁸ Le philosophe Bernard Sève note, à ce sujet, que la musique met souvent mal à l'aise le philosophe (entendons le théoricien) car c'est « “un art louche et vague, un objet sans matière ni signification”. La musique “est fuyante, insaisissable, sa rigueur n'est pas formalisable, sa force est incompréhensible. ” » (2002, p. 56)

¹⁷⁹ Saint-Augustin, *Les Confessions* [écrites entre 397 et 401 ap. J.-C.], Paris, Gallimard, 1993, p. 422.

résistances du musical. En effet, et comme nous l'avons déjà souligné au début de cette conclusion, nous nous sommes confrontée au caractère éphémère de la musique ainsi qu'à sa pratique inscrite dans l'immédiateté et l'immatérialité du temps et du son.

Assurément, avec le recul qui est désormais le nôtre aujourd'hui face à notre objet d'étude, se risquer à mettre l'improvisation musicale en mots n'était peut-être pas la meilleure des solutions, pas plus qu'entreprendre sa représentation ou sa formalisation. Notre défi fut finalement d'allier l'ouïe, la vue et la parole dans une démarche processuelle, nous poussant perpétuellement dans nos retranchements et nous exposant aux doutes. Être en mesure de verbaliser ce que la plupart des musiciens ne parviennent pas toujours à exprimer en mots ; prendre le risque de révéler l'intimité de notre propre écoute sensible tout en souhaitant confirmer, à l'aide d'instruments de mesure, la validité scientifique de ces impressions nous ont placée dans une démarche inconfortable. Comme le souligne Caroline Traube dans son article « Quelle place pour la science au sein de la musicologie aujourd'hui ? » (2014), nous avons tenté de rapprocher ce qui était, il n'y a pas si longtemps dans les faits, dissocié :

[...] la trace abstraite (la partition) et la trace concrète (sa matérialisation sonore), la première se trouvant sous la loupe des analystes et des historiens du côté de la *music theory* et des sciences humaines, et la seconde sous celle des acousticiens, du côté des sciences de la nature. (Traube, 2014, p. 42-43).

Notre protocole se situe entre expérimentation, analyse et interprétation. Il tente de faire dialoguer l'analyse musicale, les pratiques improvisées élaborées à partir des traces enregistrées et l'étude acoustique, sans exclure la question de l'interprétation qui suggère une rencontre entre l'analyste et son objet d'étude. En effet, notre fil conducteur est bien l'écoute de ces pratiques improvisées qui se vit de l'intérieur, comme une expérience, une rencontre profonde de *soi et des autres*. Notre corps rai[ré]sonnant (avec) ceux des autres.

Les principaux résultats que nous avons obtenus permettent-ils de valider notre hypothèse de recherche ? Nous avons construit un protocole analytique à partir de notre écoute de plusieurs enregistrements (audio et vidéo) d'instantanés improvisés que nous avons captés. En ce sens, notre protocole est empreint de notre expérience de praticienne que nous avons d'une certaine façon *contournée* en allant à la rencontre de musiciens improvisateurs inconnus. La pertinence de nos résultats repose donc sur le fait que notre travail d'écoute fait suite à l'analyse d'extraits issus d'une collecte de données que nous avons menée *in situ*. Il nous faut à présent nous confronter à la réalité de notre quête. Sommes-nous finalement parvenue à analyser cette pratique de

l'écoute et de l'instant par la captation de cette expérience vécue recueillie sur le vif ? Notre hypothèse a-t-elle été validée ?

La mise en application de notre protocole (Cf., 5.4) semble le montrer par le fait que nous sommes parvenue à décrire précisément la réalité musicale et musicienne des différentes situations de jeu, tout en parvenant à nous adapter aux spécificités propres de chaque groupe d'improvisateurs. Les différentes étapes de vérification des phases d'analyse « subjective » par le recours au traitement informatique des données analysées tendent également à le montrer. Nous avons voulu *comprendre* la pratique improvisée dans son ensemble et *saisir* son « trajet » (Savouret, 2010, p. 2). Nous souhaitons également proposer une mise en application dynamique de notre protocole d'analyse avec l'utilisation de iAnalyse 5, prenant ainsi en compte le geste musicien dans tout sa complexité et sa localité. En effet, en mettant en avant des éléments auditivement reconnaissables (métaphorisation), tout en faisant état des comportements et attitudes des musiciens en situation de jeu et des événements musicaux significativement marquants dans l'évolution du travail de la matière sonore dans le temps, nous avons finalement tenté de recontextualiser ces médiations, avec l'appui de la vidéo (analyse descriptive puis, observation dynamique avec iAnalyse 5). C'est ainsi que nous avons été en mesure de *comprendre* les subtilités du jeu musicien après avoir *expliqué* le comportement des instrumentistes en situation de jeu improvisé (Geertz, 1998 dans Costey, 2003, p. 1).

Toutefois, nous sommes pleinement consciente des limites de notre proposition qui repose sur le paradoxe même de ce qu'est une forme musicale. Dans notre cas, une forme en mouvement constant, à la fois fixe et aléatoire. Dans son ouvrage maintenant ancien, *Manuel d'analyse musicale. Les formes classiques simples et complexes* (1996), la musicologue Ivanka Stoianova montre que la forme musicale repose sur deux aspects « l'aspect processuel et l'aspect architectonique » (*Ibid.*, p. 9) :

L'adjectif « processuel », qui renvoie à la forme musicale en tant que processus d'engendrement de différences sonores dans le temps, est lié à l'**énonciation** musicale. L'adjectif « architectonique », qui renvoie à la spécificité de la forme musicale en tant qu'architecture stable est lié à l'**énoncé** musical comme fait accompli, œuvre saisie sans sa totalité hors temps. Il s'agit de deux aspects fondamentaux – opposés et complémentaires – de toute forme musicale :

- l'aspect cinétique [...], lié au mouvement, à la transformation, au processus ;
- l'aspect statique [...], lié à l'immobilité, à la stabilité, à l'architectonique. (*Ibid.*)

Notre recherche a tenté de considérer l'improvisation collective non-idiomatique à la fois comme un processus mais aussi comme une structure d'actions musicales, en nous intéressant à son énonciation (environnement et lieux, paroles et gestes des improvisateurs, phases

d'installation, etc.) mais aussi à son énoncé (représentation et formalisation). Cette orientation pourrait dénaturer ce que représente pour certains musiciens ou pour le public l'improvisation non-idiomatique¹⁸⁰. Comme d'autres musicologues (Saladin, 2002, 2014 ; Canonne, 2010 ; Canonne et Barbier, 2012 ; Desjardins, 2014), nous considérons que l'analyse (qui fixe la forme en la représentant et en la structurant) permet aux pratiques musicales d'entrer dans l'Histoire¹⁸¹.

Par notre travail de collecte et de captation de données, nous participons également à une démarche de mise en archive de ces pratiques improvisées, à l'origine, non fixées. Depuis le dernier quart du XX^e siècle, la question de l'archive agite notre rapport à l'Histoire. Entre devoir de mémoire et droit à l'oubli, les traces de notre passé nous interrogent sur la dimension pérenne de certaines pratiques vivantes, comme les pratiques improvisées. En ce qui nous concerne, si la mise en archive n'est pas la réalité de la pratique, elle est une capture du temps, à réactiver sans cesse pour qu'elle reste *vivante*¹⁸². La pratique improvisée non-idiomatique fait partie intégrante de l'Histoire des musiques ; notre quête a été d'aller à sa rencontre et de saisir toute la complexité d'une démarche archivistique de pratiques musicales *vivantes*, éphémères, instantanées, non reproductibles. En ce sens, pour Bertrand Müller :

Archiver des documents est une opération complexe, qui consiste à transposer des documents d'un espace de production vers un espace de conservation. Cette transposition n'est pas une opération neutre pour le document lui-même puisqu'elle en transforme le statut, conditionne des usages nouveaux, en modifie finalement la nature "épistémique". Cette transformation peut se résumer à un parcours qui fait passer le document "vivant" à un document "historique". (Müller, 2008, p. 36-37)

Dans notre cas, l'enregistrement est envisagé comme une étape de fixation de la matière sonore et du contexte dans lequel la pratique sonore s'inscrit. Nous sommes alors amenée à réutiliser cette matière de différentes manières : **(1)** pour étudier *a posteriori* les enregistrements et être en mesure de les analyser et **(2)** pour permettre une forme d'archivage de cette expérience musicale et la rendre accessible malgré le fait que notre document soit « [passé de] document

¹⁸⁰ Pour Derek Bailey, dans la préface à l'édition française de son ouvrage *L'improvisation, sa nature et sa pratique* (1999) : « Personnellement, je n'ai jamais éprouvé le moindre intérêt pour les disques. [...] Outre qu'ils entretiennent l'illusion d'une certaine « grandeur », les enregistrements induisent nécessairement une notion temporelle que je juge totalement futile et qui m'est tout à fait étrangère. Le disque idéal pour un improvisateur serait un disque qu'on ne puisse pas copier, ni jouer/écouter plus d'une fois. L'écoute de certains de mes anciens disques récemment réédités m'a sans doute incité à élaborer cette théorie de l'enregistrement unique. » (1999, p. X)

¹⁸¹ Pour Saladin (2002, p. 12) : « L'enregistrement ne nuit en rien à l'improvisation, il la projette, en partie, en dehors de ce qu'elle est initialement : l'improvisation enregistrée n'existant plus seulement en tant qu'événement éphémère lié à une réalité passée mais également comme spectre immuable lié à une fiction présente. »

¹⁸² Au sein du laboratoire PRISM, nous faisons également partie d'un séminaire interdisciplinaire « Archives vivantes », réunissant des chercheurs de PRISM et de la MMSH [Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme/Aix-Marseille Université].

“vivant” à un document “historique” » (Müller, *Ibid.*). Il n’est donc pas seulement ici question de *faire trace* d’une pratique musicale pour alimenter les banques de données historiographiques au sujet de la pratique de l’improvisation collective non-idiomatique mais davantage de *laisser trace* de la complexité du jeu musicien que suggère une telle pratique, dans une démarche presque archéologique. Il est alors finalement question de redéfinir notre démarche d’archivage par rapport au processus complexe qu’elle suggère et en lien avec les travaux de Müller (2008) à ce sujet :

Le document ne se définit plus simplement comme le rapport d’un fonds et d’une forme, mais d’un fonds et d’une structure (langage informatique), à la fois comme forme (ensemble de données organisées selon une structure stable), comme signe (un texte analysable), comme medium enfin (la trace de relations sociales reconstruite par les dispositifs informatiques). L’intérêt de cette définition est de resituer le document dans le processus complexe de sa production et de ses usages. La lecture d’un document n’est plus garantie par la matérialité d’un support mais par une chaîne matérielle et logicielle associant le support, le logiciel de codage et les outils de lecture et de restitution. Cette redéfinition nous rappelle que pendant longtemps le document a été construit comme un objet et, sous sa forme la plus banale, comme un objet papier, où étaient “entrelacés outils, savoirs et statuts¹⁸³.” (Müller, 2008, p. 38)

Nous avons donc jugé important de donner à voir notre cheminement tout au long de l’élaboration de notre protocole expérimental, de le vérifier, de le rendre dynamique, presque *vivant*, avec l’utilisation de iAnalyse 5. Ainsi, par ce dernier traitement analytique et comme le présente Müller, le spectateur accède **(1)** à la structure (l’improvisation dans son ensemble), **(2)** à la forme (soit l’ensemble des données que nous avons analysées pour dégager une structure signifiante), **(3)** aux signes (les interactions entre les musiciens, leurs comportements au sein d’un contexte spécifique filmé, que nous avons *expliqué* et vécu *in situ*) et **(4)** au medium (dans notre cas la vidéo que nous avons annotée avec iAnalyse 5 comme « la trace de relation sociales reconstruites par les dispositifs informatiques » [Müller, 2008, p. 38]). Les instants des pratiques improvisées collectives non-idiomatiques et les processus complexes qu’ils suggèrent doivent finalement être pris en compte pour permettre à ces musiques de devenir des archives, traces de l’éphémère mais également traces de contextes et de situations.

Par notre démarche d’archivage, nous proposons ainsi de considérer la pratique improvisée collective non-idiomatique comme une *archive vivante* à inscrire, coûte que coûte, dans l’Histoire des musiques.

¹⁸³ Référence de Müller en note de bas de page de son article : Pédaque (Roger T.), *La redocumentarisation du monde*, Toulouse, Cépuadès-Éditions, 2007, p. 30.

Références bibliographiques

- ABOUCAYA, Jacques et PEYREBELLE, Jean-Pierre. (2001). *Du be-bop au free Jazz*. Formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis et O.Coleman, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- ALPERSON, Philippe. (1984). « On Musical Improvisation ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(1), pp. 17-29, disponible [en ligne](#). [Consulté le 10 juin 2021].
- BAILEY, Derek. ([1980] 1999). *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*. Paris, Outre Mesure.
- BARTHES, Roland. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 22 mai 2021].
- BHAGWATI, Sandeep. (2013). « Comprovisation – Concepts and Techniques », Signale Graz. 0111. Université für Musik kune darstellende Kunst Graz, disponible [en ligne](#). [Consulté le 18 août 2021].
- . (2021). « Comprovisation et perspective notationnelle ». [Conférence]. *Les Jeudis de PRISM*. Marseille. Laboratoire PRISM.
- BECKER, Howard. (2000). « *The etiquette of improvisation* ». Disponible [en ligne](#). [Consulté le 02-07-2021].
- BERTINETTO, Alessandro & RUTA, Marcello. (2021). *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. New-York, Routledge Handbook.
- BOSSEUR, Jean-Yves. (2016). « Improvisation, de l'apprentissage à la pratique ». Dans CASTANET, P.A. & OTTO, P. (Éds.), *L'improvisation musicale collective* (pp. 89-95). Paris, L'Harmattan,
- BRÉTÉCHÉ, Sylvain. (2013a). « L'incarnation musicale comme principe expérientiel ». [Conférence]. *XIth International Congress on Musical Signification (ICMS): Music, Semiotics and intermediality*. Louvain (France). Disponible [en ligne](#). [Consulté le 13 septembre 2021].
- . (2013b). « L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale ». Dans ESCLAPEZ, C. (dir.), *Ontologies de la création en musique. Volume II : des Instants en Musique* (pp. 81-104), Paris, L'Harmattan.
- . (2014). « Du corps en-Lieu. Phénoménologie et "expérience musicale Sourde" ». Dans ESCLAPEZ, C. (dir.), *Ontologies de la création en musique, volume III : des Lieux en Musique* (pp. 21-48), Paris, L'Harmattan.
- . (2015). *L'incarnation musicale : l'expérience musicale sourde*. [Thèse de doctorat, AMU]. [Theses.fr](#)
- . (2019a) « Où sonne le monde, résonne la musique. *Qualia* sonores de l'expérience sensible ». In BELL, J. (ed.), BRETECHE, S., MARCEL, B. et MEBARKI, T. (dirs.), « Musique(s) : pratiques sonores inter-artistiques ». Séminaire du CLeMM 2019, *l'Éducation Musicale*, Lettre d'information n° 125. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 02 septembre 2021].
- . (2019b). « L'écoute incorporée, ou l'émergence du sensible : De la corpauralité à l'écoute musicale sourde ». Dans HAUTOBOIS, X. LALIBERTE, M. STRANSKY, L. &

- STRANSKY, V. (dirs.). *L'émergence en musique - Dialogue des sciences* (pp. 191-206). Éditions Delatour. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 12 septembre 21].
- CANONNE, Clément. (2010a). *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyse, expérimentations*. [Thèse de doctorat en musicologie. Université Jean Monnet-Saint-Étienne. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 10-03-21].
- . (2010b). « Enseigner l'improvisation ? Entretien avec Alain Savouret ». *Tracés*, n°18, pp. 237-249.
- . (2012). « Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination », *Revue de musicologie*, 98 (2), pp. 107-148. [Disponible en ligne](#). [Consulté le 25 mai 2021].
- . (2014). « Sur l'Ontologie de l'Improvisation ». *Ontologie Musicale : Perspectives et Débats*, 2. Disponible en [ligne](#). [Consulté de 25 mai 2021].
- . (2015). « Matthieu Saladin, Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique ». *Volume !*, 11(2), pp. 175-178. Disponibles en [ligne](#). [Consulté de 25 mai 2021]
- . (2016). « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 47(1), pp. 17-43. Disponible en [ligne](#). [Consulté de 25 mai 2021].
- CANONNE, Clément. & GARNIER, Nicolas. (2012). « Cognition and Segmentation In Collective Free Improvisation: An Exploratory Study » [Conférence]. *International Conference on Music Perception and Cognition*, Thessaloniki, Greece. Disponible [en ligne](#). [Consulté de 25 mai 2021].
- CARDEW, Cornelius. (1971). *Treatise Handbook*. Peters (partition graphique de 193 pages).
- . (2006). *A Reader – A Collection of Cornelius Cardew's Published Writings* (éd. E. Prévost), Essex, Copula. Informations complémentaires disponibles [en ligne](#). [Consulté de 25 juillet 2021].
- CHION, Michel. (1983). *Guides des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Institut National de l'Audiovisuel & Buchet/Chastel.
- CHEMILLIER, Marc. & NIKA, Jérôme. (2015). « “Étrangement musical” : les jugements de goût de Bernard Lubat à propos du logiciel Improtek », *Cahiers d'ethnomusicologie* (28), pp. 61-80. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 21 mai 2021].
- CICCONE, Albert. (2012). « La pratique de l'observation ». *Érès. Contraste* (1), n°36, pp. 55-77.
- COOK, Nicholas. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.
- COTTRELL, Stephen. (2010). « The rise of phonomusicology ». Dans BAYLAY, A. (Dir.); *Recorded Music* (pp. 15-36), New York, Cambridge University Press.
- COSTEY, Paul. (2009). « Description et interpretation chez Clifford Geertz. La thick description chez Clifford Geertz ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 12 septembre 2021]

- COUPRIE, Pierre. (2001). « Le vocabulaire de l'objet sonore ». Dans DALET, S. & VEITL, A. (dirs.), *Du sonore au musical. Cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)* (pp. 203-225). L'Harmattan, Univers musical. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 12 septembre 2021]
- . (2016). « Le développement d'un outil d'aide à l'analyse musicale : bilan et perspectives musicologiques ». Dans N. MARTY (éd.), *Musiques électroacoustiques. Analyses – Écoutes* (pp. 157-169). Paris, Delatour.
- . (2018). « Approches audionumériques pour l'analyse musicale ». *Musicologies nouvelles* (vol. 5), Éditions Musicales Lugdivine 2018, Musicologies nouvelles, pp. 120-132.
- . (2019). « iAnalyse 5 : le développement d'un logiciel pour la musicologie numérique » [Conférence]. Journée d'informatique musicale, Bayonne, Université de Bordeaux/CNRS, disponible en [ligne](#). [Consulté le 12 septembre 2020].
- . (2020). « Quelques propos sur les outils et les méthodes audionumériques en musicologie. L'interdisciplinarité comme rupture épistémologique », *Revue musicale OICRM. Musicologie numérique, vers de nouvelles frontières disciplinaires*. Vol. 6 (2), pp. 25-44. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 12 septembre 2020].
- CUGNY, Laurent. (2004). « L'idée de forme dans le jazz ». *Cahiers de musiques traditionnelles*, (17), pp. 143-160. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 18 août 2021].
- . (2009). *Analyser le jazz*. Outre Mesure.
- DALHAUS, Carl. ([1979] 2010). « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ». *Tracés. Revue de Sciences humaine*, 18. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 18 août 2021].
- DE RAYMOND, Jean-François. (1980). *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*. Paris, VRIN.
- DESJARDINS, Martin. (2017). « Le geste sonore comme objet d'analyse pour observer les pratiques musicales distinctives d'improvisateur jazz ». *Intersections Canadian Journal of Music*, 37(Issue 2), pp. 43-58. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 10 juillet 2021].
- DES PERIERS, Bonaventure. (1558). *Nouvelles créations*, éd. P. Jourda, nouvelle XIV, p. 402.
- DIAS FERNANDES, João. (2019). *L'improvisation musicale électroacoustique : enjeux et problématiques du développement des technologies numériques*. [Thèse de doctorat Musique, musicologie et arts de la scène, Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis]. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 02 juillet 2020].
- DUBÉ, Gabrielle. (2016). « L'autoéthnographie, une méthode de recherche inclusive ». *Revue transdisciplinaire d'étude des pratiques psychosociales* (9), p. 3. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 03 juin 2021].
- DUHA, Isabelle. (2000). *L'harmonie en toute liberté, de la mémoire à l'improvisation*. Volume 1. Paris, Gérard Billaudot.
- FOLLON, Jacques. (1977). « "Expliquer et comprendre" : une conférence de P. Ricoeur » (Louvain-la-Neuve, 24 septembre 1976). Dans *Revue théologique de Louvain*, 8^{ème} année, fasc. 1, pp. 105-109. Disponibles en [ligne](#). [Consulté le 09 septembre 2021].
- GALLET, B. & DECELIERE, R. (2016). L'improvisation est un but / l'improvisation est un milieu : deux ateliers. Dans : Serge Margel éd., *Pratiques de l'improvisation : Journées d'études à la Manufacture des 5 et 6 juin 2015* (pp. 79-96). Bangkok, Thailand: BSN Press. Disponibles en [ligne](#). [Consulté le 7 août 2021].

- GONIN, Philippe. (2019) « “Interstellar Overdrive” de Pink Floyd et le processus de création à travers le prisme de l'improvisation collective : du chaos à l'ordre ? ». *Musimédiane : revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale*, Société Française d'Analyse Musicale. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 06 mai 2021].
- HAUER Christian (2016). Éléments d'une sémiotique de la narrativité musicale. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 36 (3), 75–97. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 28 août 2021].
- KELLER, François, Antoine, Édouard. ([1839] 2018). *Méthode d'improvisation musicale : Théorie et pratique : Fondée sur les propriétés du pupitre improvisateur. Brevet d'invention*. Schlesinger, Disponible [en ligne](#). [Consulté le 18 août 2021].
- KNAPP, Alain. (2019). *L'improvisation ne s'improvise pas*. Paris, Actes Sud, Broché.
- KËNIG, Nicolas. (2016). *Étude de la tradition jazzistique comme musicalisation du monde : le jazz comme anthropologie appliquée en musique*, Sociologie, Université de Strasbourg, p. 267. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 02 mars 2021].
- KRISTEVA, Julia. (1985). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXème siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Éditions du seuil, p. 15.
- LALITTE, Philippe. (2019). *Musique et cognition. Perspectives pour l'analyse et la performance musicale*. Lalitte, P. (dir.), Actes des Journées d'Analyse Musicales 2016, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- . (2014a) « Outils informatiques et méthodes pour l'analyse des musiques actuelles ». Dans GONIN, P. (dir.), *Focus sur le rock en France. Analyser les musiques actuelles* (pp. 191- 213). Le Vallier, Delatour.
- . (2014b) « Le temps de l'expérimentation et l'expérience du temps dans les premiers albums solos de Richard Pinhas ». Dans GONIN, P. (dir.), *L'analyse des musiques actuelles* (pp. 155-170), Le Vallier, Delatour.
- LÉANDRE, Joëlle. (2008). *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*. Paris, Éditions MF.
- LEVAILLANT, Denis. ([1981] 1996). *L'improvisation musicale*, Paris, Actes Sud.
- LÉVY, Benjamin. BLOCH, Georges. & ASSAYAG, Gérard. (May 2012). « OMaxist Dialectics. New Interfaces for Musical Expression », *Ann Arbird, United States*, pp. 137-140. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 21 mai 2021].
- LEWIS, George & E. PIEKUT, Benjamin. (2016a). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Volume 1. Oxford, Oxford University Press.
- . (2016b). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Volume 2. Oxford, Oxford University Press.
- MÜLLER, Bertrand. (2008). « Archives, documents, données : problèmes et définitions ». *La Gazette des archives*, n°212. Richesse et diversité : à la découverte des archives des sciences humaines et sociales, pp. 35-44. Disponible en [en ligne](#). [Consulté le 10 septembre 2021].
- NUUN, Tom. ([1998] 2004). « Wisdom of the Impulse. On the Nature of Musical Free Improvisation ». Pdf edition (2004). Disponible [en ligne](#). [Consulté le 07 mai 2021].
- NYMAN, Michael. ([1999] 2005). *Experimental music. Cage et au-delà*. Paris, Editions Allia. Traduction française de GENTILI, N. d'après NYMAN, Michael. (1999). *Experimental Music*, Michael Nyman & Cambridge University Press.

- PÉTARD, Antoine. (2010). *L'improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale*. Musiques et Champs social. Paris, L'Harmattan.
- PRESSING, Jeff. (1984). « Cognitive Processes in Improvisation » (pp. 345-363). Dans CROZIER, W. R. et CHAPMAN, A (éd.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam, Elsevier.
- . (1987). « The Micro- and Macrostructural Design of Improvised Music » (pp. 133-172), *Music Perception*, Vol. 5.
- . (1988). « Improvisation: methods and models ». Dans SLOBODA, J., (éd.), *Generative processes in music* (pp. 129-178). Oxford, Clarendon.
- REED, David. (2012). *Improvise for real: The Complete Method for all Instruments*. David Reed Music.
- REED-DANAHAY, Deborah. (1997). *Auto/ethnography. Rewriting the self and the social*. Oxford, Berg.
- REY, Michel. (2019). « L'atelier d'invention musicale, une expérience musicale du sonore et de l'écoute de l'autre ». [Conférence]. BRETECHE, S., MARCEL, B. et MEBARKI, T. (dirs.), « Musique(s) : pratiques sonores inter-artistiques ». Séminaire du CLeMM 2019,
- RICŒUR, Paul. (1977). « Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire ». *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 75(25), pp. 126-147. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 06 septembre 2021].
- RIVEST, Johanne. (2001). « Le hasard et la technologie chez John Cage : subsistance de la modernité », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadienne*, 21(2). Disponible en [ligne](#). [Consulté le 25 mai 2021].
- ROADS, Curtis. (2016). *L'audionumérique. Musique et informatique*. (3^{ème} édition), REYDELLET (de) Jean (trad.), Paris, Dunod.
- ROUSSELOT, Matthias. (2012). *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*. Paris, L'Harmattan.
- ROY, Stéphane. (2003). *L'analyse des musique électroacoustiques : Modèles et propositions*. Paris, L'Harmattan.
- RSEWSKI, Frederic. (1999). « Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation ». *Current musicology*, 67(377). Disponible en [ligne](#). [Consulté le 03 juin 2021].
- RUWET, Nicolas. (1966). « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 20, n° ¼, Société Belge de Musicologie, pp. 65-90. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 10 septembre 2021].
- SAINT-AUGUSTIN. (1993). *Les Confessions* [écrites entre 397 et 401 ap. J.-C.], Paris, Gallimard, p. 422.
- SALADIN, Matthieu. (2002). « Processus de création dans l'improvisation », *Volume !*, 1(1). Disponible en [ligne](#). [Consulté le 10 mars 2021].
- . (2014). *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*. Dijon, Les Presses du Réel.
- . (2016). « Le non idiomatique ou la promesse à jamais reconduite de l'improvisation libre ». CARLES, P. & PIERREPONT. A (ed.), *Polyfree. Ma jazzosphère et ailleurs (1970-2015)*. Paris, Outre Mesure.

- SANSOM, Matthew J. S. (1997). *Musical Meaning : A Qualitative Investigation of Free Music*. [Thèse de l'Université de Sheffield]. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 02 mai 2021].
- SAVOURET, Alain. (2010). *Introduction à un solfège de l'audible. L'improvisation libre comme outil pratique*. Lyon, Symétrie.
- SCHAEFFER, Pierre. ([1966] 1977). *Traité des objets musicaux : essai interdisciplinaire*. Paris, Édition du Seuil.
- . (1967) *Solfège de l'objet sonore*. [Disque vinyle]. ORTF.
- SCHAEFFER, Pierre et REIBEL, Guy. (1998). *Solfège de l'objet sonore*. Paris, INA-GRM.
- SÈVE, Bernard. (2002). *L'altération musicale*. Paris, Seuil.
- SIRON, Jacques. ([1992] 2015). *La partition intérieur, jazz, musiques improvisées*. Paris, Outre Mesure.
- . (1993). « Enchevêtrement de voies Au carrefour de la polyphonie et des musiques improvisées contemporaines. ». *Cahier d'ethnomusicologie* (6), pp. 119-138. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 10 mars 2021].
- SOLOMOS, Makis. (2008). « Bruits “entonnés” et sons “convenables” : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits ». Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 03 juillet 2021].
- . (2013). *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- . (2019). « L'écoute musicale comme construction du commun ». Dans VELASCO-PUFLEAU, L. (éd.), *Engagements sonores : éthique et politique*, revue *Circuit*, vol. 28(3), pp. 53-64. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 02 juillet 2021].
- SPAMPINATO, Francesco. (2008). *Les métamorphoses du son : matérialité imaginative de l'écoute musicale*. Paris, L'Harmattan.
- . (2011). *Debussy, poète des eaux, Métaphorisation et corporéité de l'expérience musicale*. Paris, L'Harmattan.
- . (2015). *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*. Paris, L'Harmattan.
- STOĀANOVA, Ivanka. (1996). *Manuel d'analyse musicale. Les formes classiques simples et complexes*. Musique Ouverte. Paris, Minerve.
- STÉFANI, Gino. (1998). *Musico : dall'esperienza alla teoria*, Milan, Ricordi.
- STÉFANI, Gino & GUERRA LISI, Stefania, *Dizionario di musica nella Globalità dei Linguaggi*. Lucques, LIM, p. 127.
- STÉVANCE, Sophie. (2011). « La “beauté libre” de la musique actuelle au Québec ». Dans DESROCHES, M., PICHETTES, M., DAUPHIN, C., & SMITH, G.E (Eds.). *Territoires musicaux mis en scène*. Presses de l'Université de Montréal, pp. 399-411. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 02 mai 2021].
- . (2012a). « Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en contact-improvisation ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), pp. 117-125. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 02 mai 2021].
- . (2012b). *Musique actuelle*. Montréal. PUM. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 02 mai 2021].

- . (2018). « La musique actuelle au Québec : enjeux et perspectives méthodologiques d'une analyse génétique ». *Intersections*, 38(1-2), pp. 9-30. Disponible en [ligne](#). [Consulté le 02 mai 2021].
- STÉVANCE, Sophie., & LACASSE, Serge. (2013). *Les enjeux de la recherche-crédation en musique*. Les Presses de l'Université Laval.
- TRAUBE, Caroline. (2014). « Quelle place pour la science au sein de la musicologie aujourd'hui ? ». *Circuit*, 24 (2), pp. 41–49. Disponible [en ligne](#). [Consulté le 05 septembre 2021].
- TODOROV, Tzvetan. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Suivi des *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.
- VECCHIONE, Bernard. (2008). « Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L'idée de raison musicale trope dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif ». Dans DALMONTE, R. & SPAMPINATO, F. (Eds.). *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*. Libreria Musicale Italiana.
- VINCK, Dominique. (2004). *Pratiques de l'interdisciplinarité. Mutations des sciences de l'industrie et de l'enseignement*. Paris. PUG.
- WATSON, Ben. (2004). *And the story of free improvisation*. London. Verso.
- WILLENER, Alfred. (2008). *Le désir d'improvisation musicale*. Logiques sociales – Musique et champ social. Paris, l'Harmattan.

Tables

Table des illustrations

Illustration n°1	27
Exemple d'architecture d'une improvisation par Bhagwati (2021)	
Illustration n°2	28
Exemple de notations improvisées par Bhagwati (2021)	
Illustration n°3	42
Trois racines latines de l'improvisation (Rousselot, 2012, p. 34)	
Illustration n°4	59
Partition de lecture (Page 1) de « JZ/YR Part 1 » d'après Canonne	
Illustration n°5	60
Légende de la partition de lecture de « JZ/YR part 1 (extrait de "Compagny 91, Vol. 3") »	
Illustration n°6	63
Exemple de segmentation d'après les improvisateurs. (Canonne et Garnier, 2012, p. 198)	
Illustration n°7	68
Extrait de l'analyse détaillée de <i>Unmapped</i> — Improvisation (Dias Fernandes, 2019, p. 482)	
Illustration n°8	69
Extrait de l'analyse détaillée de <i>Reload d'Electrologues</i> (Dias Fernandes, 2019, p. 487)	
Illustration n°9	75
Typologie de l'objet sonore d'après Couprie, 2001, p. 3	
Illustration n°10	77
Tableau des classes de masse (Roy, 2003, p. 55)	
Illustration n°11	77
Genres d'attaques par Pierre Schaeffer (1977, p. 533)	
Illustration n°12	78
Types et genre de grains de Schaeffer (1966, p. 552)	
Illustration n°13	79
Typo-morphologie des allures de Schaeffer (1966, p. 558)	
Illustration n°14	83
Les traits musicaux de <i>Jeux de vagues</i> (Spampinato, 2011, p. 185)	
Illustration n°15	87
Principe de réalisation d'une matrice de similarité à partir d'une liste de valeurs d'après (Couprie, 2018, p. 12)	
Illustration n°16	88
Autres exemples de matrices de similarité des 7 variations <i>Sur le Thème de Bene Gesserit</i> d'après Lalitte (2014, p. 166-67)	
Illustration n°17	89
Matrice de similarité de <i>Heroes</i> calculées à partir du spectre et du chromagramme de D. Bowie et B. Eno (Lalitte, 2014, p. 207).	
Illustration n°18	90
<i>Heros</i> , courbe de nouveauté calculée à partir du spectre (Lalitte, 2014, p. 207)	
Illustration n°19	90
<i>Heroes</i> , courbe de nouveauté calculée à partir du chromagramme (Lalitte, 2014, p. 207)	
Illustration n°20	91
Exemple de courbe de nouveauté d'après Gonin (2020)	
Illustration n°21	91
<i>Intersellar Overdrive</i> , 1966, comparaison et mise en parallèle de la waveform <i>Butterfly</i> + courbe de nouveauté d'après Gonin (2020).	
Illustration n°22	94
Sonagramme (haut) et matrice de similarité (centre) calculés sur <i>Le fil de la vie</i> de Pierre Henry et segmentation formelle (bas) interprétée à partir de la matrice d'après Couprie, 2019, p. 12).	
Illustration n°23	99
<i>Interstellar Overdrive</i> (1966) la waveform <i>Butterfly</i> d'après Philippe Gonin (2019)	
Illustration n°24	109
Le Comité Zaoum, dans le grand foyer de l'Opéra de Marseille	

Illustration n°25	113
L'AIMIL sur la scène du Vélo Théâtre	
Illustration n°26	115
L'ensemble Grand8 lors de la résidence	
Illustrations n°27	117
Vue d'ensemble du Grand Foyer	
Vue des deux tiers du plafond peint et les deux miroirs	
Illustration n°28	118
Quelques vues du Vélo Théâtre de Apt	
Illustration n°29	120
Vue de la salle PIC depuis les gradins	
Illustration n°30	120
Vue d'ensemble du dispositif scénique de la résidence de Grand8 au PIC	
Illustration n°31	131
Disposition des musiciens du Comité Zaoum sur scène	
Illustration n°32	137
Segmentation temporelle de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Illustration n°33	139
Mise en application du séquençage définitif de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Illustration n°34	148
Forme d'onde de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Illustration n°35	149
Forme d'onde et enveloppe temporelle de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Illustration n°36	151
Couplage de FO, de ET et des MT de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Illustration n°37	153
Disposition des musiciens de l'AIMIL sur scène	
Illustration n°38	159
Segmentation temporelle de <i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Illustration n°39	161
Mise en application du séquençage définitif de <i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Illustration n°40	171
Forme d'onde de <i>Découverte</i> par l'AIMIL avec Matlab®	
Illustration n°41	172
Forme d'onde et enveloppe temporelle de <i>Découverte</i> par l'AIMIL avec Matlab®	
Illustration n°42	173
Couplage de la FO, de l'ET et des MT de <i>Découverte</i> par l'AIMIL avec Matlab®	
Illustration n° 43	175
Disposition des musiciens de Grand8 sur scène	
Illustration n°44	180
Forme d'onde de <i>Bonjour !</i> de Grand8	
Illustration °45	182
Mise en application du séquençage définitif de <i>Bonjour !</i> de Grand8	
Illustration n°46	196
Forme d'onde de <i>Bonjour !</i> de Grand8 avec Matlab®	
Illustration n°47	197
Forme d'onde et enveloppe temporelle de <i>Bonjour !</i> de Grand8 avec Matlab®	
Illustration n°48	198
Couplage de la FO, l'ET et les MT de <i>Bonjour !</i> de Grand8	
Illustration n° 49	211
Phases linéaires de <i>Retrouvailles</i> par le comité Zaoum et à partir des phases de Savouret (2010)	
Illustration n° 50	212
Phases linéaires de <i>Découverte</i> par l'AIMIL et à partir des phases de Savouret (2010)	
Illustration n° 51	213
Phases linéaires de <i>Bonjour !</i> par Grand8 et à partir des phases de Savouret (2010)	

Table des tableaux

Tableau n°1	24
Les éléments indépendants et contingents d'après Bhagwati (2013a)	
Tableau n°2	25
Tableau récapitulatif des trois grands modèles d'architectures d'après Bhagwati (2013a)	
Tableau n°3	26
Définitions des polyphonies exégétiques et relationnelles d'après Bhagwati (2013a)	
Tableau n°4	36
Présentation du corpus d'œuvre du protocole d'analyse de Desjardins	
Tableau n°5	49
Les faces processus et temporalités de l'improvisation collective non-idiomatique	
Tableau n°6	51
Les faces, processus, phases et temporalités de l'improvisation collective non-idiomatique	
Tableau n°7	64
Les quatre types de séquences par Canonne et Garnier (2012, p. 199)	
Tableau n°8	66
Les différentes transitions, accompagnées des 3 catégories principales d'articulations dans l'improvisation collective libre d'après Canonne et Barbier (2012, p. 201-02)	
Tableau n°9	68
Les stratégies de Canonne et Garnier (2012, p. 206).	
Tableau n°10	95
Processus de synthétisation analytique d'une improvisation collective non-idiomatique	
Tableau n°11	117
Les lieux d'enregistrements	
Tableau n°12	125
Récapitulatif des informations essentielles concernant les extraits choisis	
Tableau n°13	129
Types de fichiers utilisés à chaque étape du protocole	
Tableau n°14	132
Segmentation auditive de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Tableau n°15	133
Dénomination et métaphorisation de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Tableau n°16	135
Caractéristiques de la macro et microforme de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Tableau n°17	136
Segmentation temporelle <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Tableau n°18	138
Synthèse du séquençage définitif de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Tableau n°19	154
Segmentation auditive de <i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Tableau n°20	155
Dénomination et métaphorisation de <i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Tableau n°21	157
Caractéristiques de la macro et microforme de <i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Tableau n°22	158
Segmentation temporelle de <i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Tableau n°23	160
Synthèse du séquençage définitif de <i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Tableau n°24	175
Segmentation auditive de <i>Bonjour !</i> par Grand8	
Tableau n°25	176
Dénomination et métaphorisation de <i>Bonjour !</i> par Grand8	
Tableau n°26	179
Caractéristiques de la macro et microforme de <i>Bonjour !</i> par Grand8	
Tableau n°27	180
Segmentation temporelle de <i>Bonjour !</i> par Grand8	
Tableau n°28	181
Synthèse du séquençage définitif de <i>Bonjour !</i> par Grand8	

Table des figures

Figure n°1	32
Zone d'échanges à partir de Stévanca (2012a)	
Figure n°2	43
Carte mentale des différentes étymologies du terme d'improvisation d'après Rousselot (2000), Alperson (1984) et Canonne (2012)	
Figure n°3	208
Représentation graphique de c. Phase ornithologique par le Comité Zaoum	
Figure n°4	209
Représentation graphique de la sous-section g. L'opposition par l'AIMIL.	
Figure n°5	210
Représentation graphique de la sous-section d. Suspen(s)du par l'ensemble Grand8	

Table des exemples sonores

Exemple audio n°1	130
<i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Exemple audio n°2	152
<i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Exemple audio n°3	174
<i>Bonjour !</i> par l'Ensemble Grand8	

Table des exemples vidéo

Exemple vidéo n°1	130
Contexte de <i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Exemple vidéo n°2	130
<i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum	
Exemple vidéo n°3	152
<i>Découverte</i> par l'AIMIL	
Exemple vidéo n°4	174
<i>Bonjour !</i> par l'Ensemble Grand8	
Exemple vidéo n°5	200
<i>Retrouvailles</i> par le Comité Zaoum avec iAnalyse 5	
Exemple vidéo n°6	200
<i>Découverte</i> par l'AIMIL avec iAnalyse 5	
Exemple vidéo n°7	200
<i>Bonjour !</i> par l'ensemble Grand8 avec iAnalyse 5	

Annexes

Annexe n° 1 : Tableau de bord des sessions d'improvisation enregistrées

Atelier d'Invention Musicale et d'Improvisation Libre

Journée 1 : Samedi 09 février 2019 - 33 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
Improvisation 1 .MOV	10'25''	Vidéo	MOV	862,2 Mo	
Improvisation 2 .MOV	14'20''			1,2 Go	
Improvisation-2-.mp3	14'20''	Audio	mp3	13,8 Mo	
Retours Impro 2 .MOV	19'27''	Vidéo	MOV	1,62 Go	Retranscrit
Impro 3.mp4	05'02''		mp4	462 Mo	
Impro 3 et 4 .MOV	18'20''		MOV	2,5 Go	
Impro 4 sax soliste.mp4	01'31''		mp4	138,8 Mo	
Impro 5 – Piano soliste.mp4	03'34''			328,2 Mo	
Retours impro 4 et 5.mp4	18'20''		1,69 Go	Retranscrit	
Impro 6.mp4	05'23''		495,5 Mo		

Journée 2 : Dimanche 10 février 2019 - 73 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques	
Exercice 1 .MOV	02'37''	Vidéo	MOV	218 Mo		
Commentaires ex 1 .MOV	07'41''			639,1 Mo		Retranscrit
Ex 2 Essai 1 .MOV	0'43''			59,6 Mo		
Exercice 2.MOV	20'49''			1,78 Go		
Exercice 3.MOV	13'30''			1,16 Go		
Impro 6 et 7. MOV	29'59''			2,59 Go		
Impro 8 et 9 avec assistance .MOV	28'01''			2,41 Go		
Impro 9 feedback .MOV	29'59''			2,56 Go		
Impro 9 suite .MOV	19'32''			1,67 Go		
Formation des groupes .MOV	01'31''			269 Mo		Noir et blanc
Opposition groupe 1 MOV	07'47''			1,27 Go		Noir et blanc

Comité ZAOUM :

Répétition du 07 décembre 2019 :

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
07 - 12 - 19 1 ^{ère} Partie	12'05''	Vidéo	MOV	4,28 Go	Canon
07 - 12 - 19 2 ^{ème} Partie	07'10''			2,59 Go	
07-12-19 1	10'00''	Vidéo	MOV	953,6 Mo	GoPro
07-12-19 2	10'00''			952,5 Mo	
07-12-19 3	10'00''			952,5 Mo	
07-12-19 4	07'31''			715,6 Mo	
Répétition du 07 décembre 2019 complète	35'56''	Audio	WAV	380,4 Mo	H1n

Concert du 08 décembre 2019 - 28 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
08-12-19-1	10'00''	Vidéo	MOV	953,6 Mo	GoPro
08-12-19-2	10'00''			952,5 Mo	
08-12-19-3	10'00''			952,6 Mo	
08-12-19-4	10'00''			952,4 Mo	
08-12-19-5	05'47''			550,5 Mo	
Concert complet	45'46''	Audio	WAV	484,4 Mo	H1n
Interview.m4a Raphaël Saint-Rémy	09'42''	Audio	m4a	4,7 Mo	Iphone

GRAND 8 :

Répétition du 05 décembre 2019 :

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
DSCF0001.AVI	29'00''	Vidéo	AVI	4,19 Go	Caméra (son sourd)
DSCF0002.AVI	29'00''			4,12 Go	Caméra (son inexploitable)
DSCF0003.AVI	22'32''			3,08 Go	Caméra (son sourd)
Impro 1.MOV	12'25''	Vidéo	MOV	4,28 Go	Canon (flou)
Grand8 a .WAV	42'45''	Audio	WAV	452,5 Mo	H1n
Grand8 b .WAV	6'21''			67,3 Mo	
Grand8 c .WAV	18'05''			191,4 Mo	
Grand8 d.WAV	16'51''			178,4 Mo	
Grand8 e.WAV	21'48''			230,9 Mo	

Concert du 06 décembre 2019 :

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
Concert 1	0'56''	Vidéo	MOV	335,6 Mo	Accueil
Concert 2	11'52''			4,28 Go	Impro 1 et 2 à trois guitares
Concert 3	07'01''			2,48 Go	Avec chanteuses
Concert 4	01'35''			555,3 Mo	Discussion chanteuse avec membre public
FHD0002.MOV	10'00''	Vidéo	MOV	953,6 Mo	GoPro
FHB0003.MOV	10'00''			953 Mo	
FHD0004.MOV	10'00''			952,1 Mo	
FHD0005.MOV	1'17''			122,3 Mo	
FHD0006.MOV	10'00''			953,6 Mo	
FHD0007.MOV	10'00''			951,8 Mo	
FHD0008.MOV	10'00''			951,8 Mo	
FHD0009.MOV	10'00''			953 Mo	
FHD00010.MOV	6'49''			649,2 Mo	
1 ^{ère} partie.WAV	38'53''			Audio	
2 ^{ème} partie.WAV	51'45''			547,7 Mo	

Répétition du 09 janvier 2020 au GMEM :

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
09-01-20-1	1'35''	Vidéo CANON	MOV	544,7 Mo	
09-01-20-2	12'33''			4,28 Go	
09-01-20-3	12'38''			4,28 Go	
09-01-20-4	12'37''			4,28 Go	
09-01-20-5	6'19''			2,15 Go	+ photos dispositions
Z09-01-20-1	51'45''	Audio	WAV	547,7 Go	+ dialogues
Z09-01-20-2	35'03''			371,4 Mo	
Z09-01-20-3	23''			243,5 Mo	
Z09-01-20-4	55'15''			584,8 Mo	

Répétition du 03 décembre 2020 GMEM :

Première répétition physique et au complet depuis le confinement total.

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
C03-12-20-1	03'21''	Vidéo CANON	MOV	1,18 Go	
C03-12-20-2	12'31''			4,28 Go	
C03-12-20-3	12'20''			4,28 Go	
C03-12-20-4	12'55''			1,13 Go	
C03-12-20-5	13'38''			1,13 Go	Discussion autour sonorité. Écoute « laisser passer l'espace »
ZOOM03-12-20-1	6'54''	Audio	WAV	79,5 Mo	Derrière la porte (acousmatique)
ZOOM03-12-2	35'50''			412,9Mo	Début à l'improviste

Journée 1 : jeudi 06 février 2020 - 56 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
Caméra 06-02-20-1 Session 3	04'39''	Vidéo	AVI	793,3 Mo	
Caméra 06-02-20-2 Session 3	21'33''			3,96 Go	
Caméra 06-02-20-3 Session 3	24'36''			4,24 Go	
C06-02-20-1	0'47''	Vidéo	MOV	275,9 Mo	Session 1 Matin
C06-02-20-2	11'54''			4,28 Go	
C06-02-20-3	11'59''			4,28 Go	
C06-02-20-4	11'57''			4,28 Go	
C06-02-20-5	06'40''			2,38 Go	Session 2 Matin
C06-02-20-6	12'06''			4,28 Go	
C06-02-20-7	08'32''			2,99 Go	Session 3 Juste le début
C06-02-20-8	12'05''			4,28Go	
C06-02-20-9	0'33''			189 Mo	
GP06-02-20-1	10'	Vidéo	MOV	879,3 Mo	
GP06-02-20-2	10'			879,3 Mo	
GP06-02-20-3	10'			878,2 Mo	
GP06-02-20-4	7'56'			694,4 Mo	
ZOOM06-02-20-1	54'45''	Audio	WAV	579,8 Mo	Session 1
ZOOM06-02-20-2	20'15''			214,6 Mo	Session 2
ZOOM06-02-20-3	59'13''			626,8 Mo	Session 3 + discussion au début
ZOOM06-02-20-4	44'26''			470,3 Mo	Session 4
ZOOM06-02-20-5	13'36''			143,9 Mo	Discussion de fin

Journée 2 : vendredi 07 février 2020 :

SESSION 1 (50'37'') - 14 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
C07-02-20-1 (début)	10'20''	Vidéo	MOV	3,64 Go	FIN
C07-02-20-2	12'05''			4,28 Go	
C07-02-20-3	01'12''			427,4 Mo	
GP07-02-20-1	10'	Vidéo	MOV	877,8 Mo	Discussions
GP07-02-20-2	4'			409,3 Mo	Discussion hors cadre
Session 1 -10h30 - ZOOM	50'37''	Audio	WAV	535,8 Mo	
Matin 10h30	52'13''	Audio	WAV	553,1 Mo	Fait par Grand 8

SESSION 2 (28') - 8 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille
C07-02-20-4	10'48''	Vidéo	MOV	4,28 Go
C07-02-20-5	12'02''			4,28 Go
C07-02-20-6	03'44''			1,31 Go
GP07-02-20-3	10'	Vidéo	MOV	879,2 Mo
GP07-02-20-4	10'			878,4 Mo
GP07-02-20-5	08'38''			757,8 Mo
Session 2 11h30 ZOOM	29'36''	Audio	WAV	312,2 Mo
Matin 11h30	30'15''	Audio	WAV	320,7 Mo

SESSION 3 (1h10 ou 72'18'') - 7 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
C07-02-20-7	12'05''	Vidéo	MOV	4,28 Go	38'16'' sans arrêts. Tout le début de la session seulement. (Pb batterie)
C07-02-20-8	12'10''			4,28 Go	
C07-02-20-9	12'13''			4,28 Go	
C07-02-20-10	04'04''			1,5 Go	
GP07-02-20-6	10'	Vidéo	MOV	879,3 Mo	Début à 13'53'' de l'impro Soit les 49'09 manquantes du Canon
GP07-02-20-7	10'			879,1 Mo	
GP07-02-20-8	10'			878,5 Mo	
GP07-02-20-9	10'			878,3 Mo	
GP07-02-20-10	09'09''			803,2 Mo	
Session 3 - ZOOM	45'27''	Audio	WAV	481,1 Mo	Pas la session entière
Pic après-midi	72'18''	Audio	WAV	765,2 Mo	

Journée 3 : dimanche 09 février 2020 :**SESSION 1 (Matin) - « Le bonjour » (environ 27') - 17 photos**

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
C09-02-20-1	12'02''	Vidéo	MOV	4,28 Go	
C09-02-20-2	12'01''			4,28 Go	
C09-02-20-3	03'04''			1,08 Go	
ZOOM09-02-20-1	1'21''	Audio	WAV	15,5 Mo	
ZOOM09-02-20-2	22'28''			258,9 Mo	

SESSION 2 – Concert de sortie de résidence (environ 58') - 15 photos

Nom du fichier	Durée	Type d'enregistrement	Fichier	Taille	Remarques
C09-02-20-4	12'05''	Vidéo	MOV	4,28 Go	Pas tout le concert faute de mémoire
C09-02-20-5	12''			4,28 Go	
C09-02-20-6	11'58''			4,28 Go	
C09-02-20-7	07'32''			2,67 Go	
GP-09-02-20-1	10'	Vidéo	MOV	879,3 Mo	
GP-09-02-20-2	04'14''			371,4 Mo	
ZOOM09-02-20-3	58'32''	Audio	WAV	674,6 Mo	Concert entier
ZOOM09-02-20-4	2'07''			24,4 Mo	Applaudissements et remerciements

Annexe n° 2 : Traduction française de « Comprovisation – Concepts and techniques » de Sandeep Bhagwati

Comprovisation - Concepts et technique de Sandeep Bhagwati

Traduction par Baptistine MARCEL¹⁸⁴

Relecture et ajustement de la traduction par Maëlle MARCEL

Les partitions musicales sont des dispositifs d'informations permettant au compositeur de fixer certains paramètres d'une performance. En pratique, les partitions définissent ce qui est considéré comme indépendant du contexte par le compositeur ou par une certaine tradition culturelle. Aucune partition ne pourra donc jamais déterminer totalement l'ensemble des aspects d'une représentation musicale : certains éléments de la création musicale seront toujours contingents – et donc improvisés. En fait, il n'y a pas de frontière claire entre la musique improvisée et la musique composée, d'où mon choix du terme « comprovisation » pour désigner la musique basée sur une partition comportant des éléments d'improvisation. J'utilise ce terme pour toute musique qui s'appuie non seulement sur le moment contingent de la performance mais aussi sur des systèmes de règles ou des partitions indépendants du contexte.

Dans mes récentes partitions de comprovisation pour grands ensembles (Inside a Native Land [Berlin 2005], Vineland Stelae [Los Angeles 2007],

Racines Éphémères [Vienne 2008], Transcience [Nürnberg 2009/Malmö 2011] et jaali [Stuttgart 2011], j'ai exploré l'association d'éléments improvisés, comprovisés et composés d'une œuvre, non seulement dans la segmentation structurelle mais aussi dans les couches de sous-ensembles et ce que j'appelle les « traditions encapsulées ».

Ce terme désigne des systèmes de règles cohérents nouvellement inventés (c'est-à-dire composés) pour l'improvisation qui, à la manière d'une tradition, fonctionnent comme des générateurs d'improvisations stylistiquement cohérentes. Les musiciens doivent d'abord apprendre ces traditions encapsulées (de la même façon qu'ils apprendraient n'importe quel langage d'improvisation tel que, par exemple : le Be-Bop) avant d'aborder la partition elle-même.

La superposition de ces traditions encapsulées permet aux compositeurs et aux interprètes des niveaux semblables de méta-contrôle de la matière musicale alors ouverts à l'analyse de la critique des répétitions, tout en laissant une liberté considérable au musicien soliste...

¹⁸⁴ Nous tenons à préciser que nous avons respecté l'exacte mise en page des différents paragraphes, conformément à l'article à la version de janvier 2012, parue en [ligne](#).

I. Improvisation et partition

De même qu'aucun mariage ne peut être réduit à l'exécution d'un contrat écrit, aucune musique n'est jamais complètement fixée – et il n'existe pas d'improvisation libre, de la même manière qu'il n'existe pas d'amour entièrement libre. La musique, en particulier la musique improvisée, est un art polythétique par excellence, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être comprise dans une vue d'ensemble pratique ou conceptuelle – elle doit être exécutée en tant qu'événement, un moment à la fois.

Par conséquent, même la musique la plus fixée sur bande acousmatique a dépendu des aléas du financement, de l'espace de représentation, du développement technologique – et des éléments contingents de chaque représentation unique. C'est pourquoi le « diffuseur sonore » a progressivement été admis comme un type particulier d'interprète musical – et des programmes pédagogiques visant à enseigner, à réfléchir et à examiner de manière critique la diffusion sonore sont actuellement en voie de développement.

À l'extrême opposée, ce n'est pas un hasard si l'idéologie de l'improvisation libre apparaît au même moment de l'Histoire que l'idéologie de l'amour libre. Mais, alors que cette dernière a été rapidement déconstruite et exposée comme une stratégie naïve et souvent oppressive dans la guerre des sexes, les incantations encourageant une musique véritablement libre, non entravée par

des règles, célébrant la beauté incommensurable du moment présent, hantent encore les brochures de programmes et les textes désolés de ses partisans.

Mais tout musicien praticien sait que la technique de fabrication de la musique est inscrite dans le corps de celui-ci au travers des itérations incessantes de la pratique et de la performance quotidienne, que le corps du musicien constitue la somme et de phénotexte de la trajectoire musicale de ce dernier. De la même manière, les affiliations esthétiques que nous formons, à la fois en tant que musiciens et êtres pensants et sensibles, sont les composants et le génotexte de toutes nos improvisations.

« all'improvisio », la description d'une musique comme étant imprévue ne fait donc en réalité que masquer le fait curieux que c'est le vaste cadre des contraintes physiques et des décisions esthétiques, des attentes culturelles et des règles sociales d'interaction qui a permis à cette musique d'exister et de devenir invisible, imprévisible. Lorsque nous improvisons, nous ne faisons pas de la musique sans règles – lorsque nous improvisons, nous faisons de la musique selon des règles qui nous sont imperceptibles : des règles que nous avons apprises... et oubliées - ou que nous ne voulons pas voir... La véritable improvisation, selon cette prémisse, ne se produit qu'en marge, dans un *no man's land* où des règles en contradiction et des liens de fidélité à plusieurs niveaux, créent un espace ouvert incertain et de la contingence.

II. Perspective de notation :

Il est juste de dire que chaque spectacle se compose de deux types d'éléments : ceux qui restent plus ou moins les mêmes d'un spectacle à l'autre, et ceux qui sont spécifiques au contexte de ce spectacle en particulier.

Les premiers – appelons les « indépendants du contexte » ou « répétables » – sont ceux auxquels les gens font généralement référence lorsqu'ils parlent d'une « œuvre artistique » ou d'une « composition ». Le second type d'élément – appelés ici « contingents » - possède également une longue liste de noms, tels que « procédure aléatoire », « jouer à l'oreille », « inspiration », « arrangement », « improvisation », ou « interprétation » et bien d'autres encore.

Les notations et les partitions font partie des dispositifs conceptuels les plus importants utilisés pour distinguer certains des éléments contingents et indépendants du contexte d'une performance. Par exemple, alors que les traditions musicales considéraient qu'il était important de noter les hauteurs et leurs durées associées, les traditions de musique d'art chinois (ou sinologique), elles, estimaient les hauteurs et leur technique de jeu associée comme la paire idéale de paramètres notés, laissant largement ainsi la signification esthétique ainsi que la pratique de la durée à la transmission orale et au "toucher" du musicien individuel - similaire à la vision que la musique traditionnelle

avait de l'articulation jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle.

D'autre part, de nombreuses traditions associent étroitement certains paramètres d'exécution à des combinaisons fixes, incitant alors à développer des "objets" notatifs bivalents - ou multivalents : dans cette optique, chaque "note" de base traditionnelle occidentale consiste en une combinaison unique et graphiquement unifiée de deux séries de symboles de niveaux différents qui, prises ensemble, représentent à la fois la hauteur et la durée d'un événement musical.

Le choix des paramètres qui doivent être composés en un "objet" est un choix esthétique dépendant de la lisibilité et de la capacité de l'objet notationnel choisi à être mémorisé. Chaque objet notationnel permet de noter plus facilement certains aspects de la musique, tandis que d'autres aspects sont très difficiles à noter de manière adéquate.

Si une notation, par exemple, signifie à la fois une localisation temporelle à l'intérieur d'un cycle rythmique ainsi que l'endroit ou la façon dont un certain doigt frappe pour produire un certain son (comme c'est le cas dans la notation du tabla nord-indien), cette association spécifique de paramètres ouvre de nombreuses options intéressantes pour obtenir un phrasé et une analyse d'ordre supérieur (par exemple : un heurt rapide pour déterminer quelles combinaisons mélodico-rythmiques sont physiquement possibles et à quelle

vitesse), mais exclut également la notation efficace et évidente d'autres options (rythmes "libres" ou non mesurés, ou jouer du tabla avec des baguettes, etc.) - et sert donc à limiter ou même à interdire leur utilisation esthétique dans la tradition donnée. Ce parti pris a été appelé à juste titre la "perspective d'une notation" (Gottschewski 2005).

III. Composition – Comprovisation – Improvisation

Jamais aucune partition ne pourra donc totalement déterminer tous les aspects d'une exécution musicale. Les créateurs et les compositeurs de musique doivent établir ou adhérer à des conventions de notation qui leur permettent de contrôler certains paramètres de la création musicale - mais, dans ce processus, la perspective même de notation à laquelle ils adhèrent a des effets secondaires : elle crée un espace libre, un royaume musical qui échappe à leur contrôle. Certains éléments de la création musicale seront toujours contingents - et donc improvisés. Mais le contraire est également vrai - en créant de la musique sous l'impulsion du moment, les improvisateurs établissent également toutes sortes de partitions éphémères- et le mot "partition" inclut explicitement ici toutes sortes de systèmes de règles, de réflexes incarnés et de représentations intérieures qui incitent un interprète à jouer la note suivante...

En fait, il n'y a pas de frontière claire entre la musique improvisée et la musique composée - d'où ma préférence pour un autre terme : *comprovisation*.

Les termes "Improvisation" et "Composition" peuvent être utiles en tant que constructions mentales, mais ils peuvent obscurcir et confondre les réalités de la création musicale, principalement parce qu'ils suggèrent qu'il s'agit en quelque sorte d'entités dualistes, voire antagonistes, alors qu'en réalité elles constituent des points le long d'un *continuum*, un *yin/yang* de la création musicale.

L'utilisation du terme "comprovisation" peut nous faire prendre conscience de la nature contingente de ce *continuum* : le fait que le terme soit si ouvertement hybride conduit immédiatement à la question suivante : qu'est-ce qui est composé et qu'est-ce qui est improvisé dans une performance donnée ? Et cette incertitude peut nous inciter à écouter - et à regarder - de manière plus analytique l'individualisme de la performance.

IV. Architextures de la comprovisation

Les partitions de comprovisation abondent dans le jazz et dans la musique contemporaine depuis les années 1940. Trois principaux modèles dramaturgico-architectonico-texturaux (fusionnés sous le nom "[d'] architexture") semblent dominer de

manière écrasante la pratique traditionnelle de la comprovisation - ainsi que de vastes territoires de la pratique contemporaine - (de la comprovisation) :

1) Les variations dramaturgiques "linéaires" sur une formule mélodico-harmonique stable ou sur un cycle rythmique - tous les développements dramaturgiques sont soit de nature transitoire, pour être résolus dans des moments cadentiels récurrents - soit placés dans un cadre "non surprenant", par exemple une structure *accelerando* monotone stricte, comme dans le cas de la musique d'art nord-indienne.

2) Des formes "libres" de croissance et/ou de décroissance organiques : des débuts isolés, une lente convergence vers la cohérence, une croissance exponentielle de la densité aboutissant à une situation de "tout-son" où les contributions individuelles se dissolvent dans le son global. Comme les musiciens ne peuvent pas s'entendre, ils se retirent : la texture et la densité s'allègent à nouveau. À ce moment-là, les autres reprennent - et il s'ensuit une poussée vers le sommet (*climax*) suivant - etc.

3) Des improvisations ritualisées avec des marqueurs de section composés, ou des compositions avec des improvisations intégrées - dans les deux cas, certains blocs de temps sont réservés à l'improvisation [que ce soit avec un *groove* élaboré ou un bourdon comme dans le jazz et de nombreuses improvisations modales, ou sans une telle ligne de vie pour consacrée par

l'auditeur, comme dans les partitions de Lutoslawski]. Ces "absences" du compositeur, semblant alors être cadencées sont comme un carnaval où le rôle du compositeur est inversé avec ceux des interprètes.

Boulez et Stockhausen, dans leurs pièces pour piano, ont introduit un autre modèle de comprovisation avec des blocs : des brassages structurels créant un ordre improvisé de séquences précomposées et aucune improvisation au niveau du note à note. John Cage, Earle Brown et d'autres représentent un autre extrême : dans leurs partitions basées principalement sur des stimuli visuels, tout, y compris les instructions précises et l'insistance documentée du compositeur à ne jouer que ce qui est visible, semble servir principalement d'excuse sociale et esthétique pour l'improvisation, une invitation pour les lecteurs de partitions bien entraînés à s'écarter du chemin de l'écrit.

Pour moi, toutes ces approches étaient insatisfaisantes. Ayant eu une relation fusionnelle avec la musique d'art indienne, où la comprovisation est une danse élaborée et multicouche de séquences composées, d'improvisation modale basée sur des règles et d'improvisation rythmique cyclique, j'ai commencé à chercher des moyens de laisser de grands ensembles improviser collectivement tout en conservant une sorte de composition, une forme structurelle, le genre de dramaturgie complexe et richement polyphonique à laquelle nous sommes habitués dans les partitions notées linéairement.

V. Polyphonie exégétique et relationnelle

Dans "Amadeus" (le film), Peter Shaffer fait dire à Mozart : "Dans une pièce de théâtre, si plusieurs personnes parlent en même temps, ce n'est que du bruit. Personne ne peut comprendre un mot. Mais avec la musique, vous pouvez avoir vingt personnes qui parlent toutes en même temps, et ce n'est pas du bruit - c'est une harmonie parfaite. N'est-ce pas merveilleux ?" Un éloge de la polyphonie dans un film ! Mais Mozart, à l'exception de certaines de ses dernières œuvres, n'est pas considéré comme un compositeur particulièrement polyphonique. De quoi parle-t-il exactement ?

Il existe deux types fondamentaux de polyphonie : l'un concerne le déroulement et les réflexions sur un noyau d'idées central : ce type pourrait être appelé polyphonie exégétique. On la trouve dans les bicinia, les canons, les ricercars, les *cantus firmus* et les variations de choral ou les fugues. Dans toutes ces formes, de nouvelles réalités musicales sont déployées à partir d'une source ou reflétées dans une seule source plutôt que composées à partir de sources différentes.

L'autre type de polyphonie consiste à créer des relations mutuellement éclairantes entre des idées qui étaient auparavant sans rapport. Il s'agit d'un type de polyphonie beaucoup plus rare - on l'entend principalement dans les motets isorythmiques, dans les doubles et triples fugues, dans certaines sections de développement ou des

sonates classiques. On pourrait l'appeler la polyphonie relationnelle.

Il est intéressant de noter que lorsque Mozart utilisait la polyphonie, il avait tendance à l'utiliser dans ce mode relationnel : dans le dernier mouvement de son ultime symphonie, quatre thèmes différents se bousculent et, par leur relation constamment changeante les uns avec les autres, créent une sorte d'harmonie structurale très différente de celle fournie par l'exégèse.

Pour moi, la différence importante entre ces deux approches de la polyphonie réside dans la façon dont elles conçoivent leurs éléments : dans la polyphonie exégétique, tous les éléments de la texture musicale sont dérivés, s'éloignant les uns des autres dans une sorte d'évolution. Ils dépeignent métaphoriquement l'histoire de l'ego à la rencontre du monde. Dans la polyphonie relationnelle, les éléments de la musique sont des entités indépendantes qui convergent dans une sorte de consilience esthétique. Leur récit métaphorique est celui de nombreux individus qui s'unissent pour former un tout plus grand.

Pour que cela se produise, chaque couche formant une polyphonie doit non seulement avoir une trajectoire différente, mais aussi des origines différentes - elles ne doivent pas entrer dans le moment de la création musicale comme un blastomère embryonnaire (alias "thème"), mais comme un organisme pleinement formé. Ces

organismes musicaux pleinement formés communiquent alors entre eux pour créer une polyphonie relationnelle de polylogues musicaux.

VI. Traditions encapsulées.

L'idée de polyphonie relationnelle est au cœur de mon approche récente de la comprovisation - comment imaginer une musique pour 5 à 40 musiciens improvisateurs, voire plus, qui satisfasse le goût raffiné pour la différenciation dramaturgique et texturale que la plupart des auditeurs de musique d'art occidental ont acquis en écoutant de la musique écrite ?

Selon moi, chaque style d'improvisation est traditionnel par nature, puisqu'il dépend de la transmission et de la conventionnalité de structures de connaissances complexes, transmises oralement et par écrit : Chaque style d'improvisation crée un riche nuage de déterminants et de contraintes qui doivent être mis en œuvre par de nombreux créateurs différents. Une tradition d'improvisation est donc un organisme, composé en lui-même de nombreux sous-organismes - jusqu'aux cellules rythmiques, gestuelles et texturales essentielles.

Et tous ces éléments d'un style, quelle que soit leur place dans la hiérarchie d'un style, sont des entités musicales complètes en elles-mêmes - non pas des thèmes impliquant une évolution pour devenir de la musique, mais des entités qui, par des liens simples -

séquence, dialogue, juxtaposition et superposition - peuvent générer une performance convaincante d'un style d'improvisation. J'appelle ces entités des "traditions encapsulées".

Les traditions encapsulées sont des entités musicales qui peuvent créer un courant musical dans l'architecture d'une polyphonie relationnelle. Je les appelle "encapsulées" car elles sont largement indépendantes les unes des autres.

VII. Partition de comprovisation pour grands ensembles.

Depuis 1996, j'ai conçu un certain nombre de partitions de comprovisation pour de plus grands ensembles, et depuis 2003, elles sont basées sur des traditions encapsulées : Les musiciens ne reçoivent pas de musique explicite, mais plutôt des plans sur la façon d'improviser dans un cadre précis. Les interprètes reçoivent des contraintes et des instructions précises, qu'ils doivent apprendre par cœur et incarner. Ces instructions peuvent être très détaillées, et sont souvent illustrées par un exemple noté de cette tradition inventée. Répéter une telle partition est différent de l'apprentissage d'une partition écrite, mais aussi de celui consistant en l'improvisation d'un nouveau morceau dans son propre style : cette approche s'apparente à l'apprentissage d'un *raag* nord-indien.

La phase suivante consiste alors à créer une partition polyphonique qui permettrait de superposer ces

différentes traditions encapsulées au sein d'une architecture convaincante. Pour cette étape, chacune de mes œuvres adopte une stratégie différente. Deux exemples :

Dans RACINES ÉPHÉMÈRES (2008) pour 8 musiciens errants, chef d'orchestre *obbligato* et live-electronics, l'architecture s'appuie fortement sur le principe de la variation : Dans chacune des 64 variations sur un thème de Claude Vivier, une sélection parmi les 9 traditions encapsulées présentes dans cette œuvre est superposée de manière unique. Chaque variation comprend des instructions précises sur la manière dont les musiciens interagissent avec d'autres lorsqu'ils changent de place et sont reconfigurés tout au long de la pièce. La partition de NEXUS (2010) pour cinq musiciens en mouvement et un réseau sans fil demande que chaque musicien et chaque mode accède à différentes parties d'une même ligne mélodique et à ses inversions rétrogrades. Il existe 5 modes différents : chaque mode "lit" les séquences de hauteurs d'une manière très différente.

L'architecture de NEXUS (2010) est relativement complexe : les musiciens sont dispersés dans un environnement urbain architectonique éloigné les uns des autres. Ils portent de petits haut-parleurs connectés au réseau sans fil. Un serveur central connecte dynamiquement les musiciens entre eux selon différentes combinaisons, de sorte que chaque musicien entend de façon précise et à tout moment un autre

musicien - ils ne sont pas liés entre eux par une communication bidirectionnelle, mais plutôt par une chaîne à sens unique - pas de dialogues, seulement des boucles. Chaque tradition encapsulée "appartient" à un instrument : lorsque les musiciens entendent cet instrument par le biais du haut-parleur, ils changent la façon dont ils improvisent sur la mélodie. Dans un lieu central, il est possible d'entendre toute la texture de l'œuvre, mais qu'en est-il de l'excitation de se promener dans la ville avec le musicien ?

Conclusion

Il n'y a pas de musique sans une certaine forme de partition - pas nécessairement écrite, mais en tant qu'architecture mentale nécessairement présente dans le contexte de la création et de la fabrication de la musique : les partitions, telles que les conçoit Lawrence Halprin, "orchestrent la conception, la participation, les événements et les activités qui délimitent visiblement, génèrent et soutiennent un projet" : cette définition ne fait pas de distinction marquée entre les aspects sonores et méta-soniques de la fabrication de la musique. Si pratiquement aucune partition écrite et jouée ou aucun fichier sonore acousmatique ne fonctionne purement au niveau sonore, les improvisations ne peuvent certainement pas être comprises sans le contexte qui façonne la création musicale - ce que Christopher Small a appelé le "musiquant".

Les traditions, contrairement à la réputation qu'elles ont dans les milieux de la musique nouvelle et de l'improvisation, ne sont pas des façons anciennes et non ordinaires de faire de la musique, elles sont une partie innée (mais le plus souvent non reconnue) de chaque partition : sans tradition, les partitions deviennent des objets illisibles.

En intégrant le concept de tradition musicale dans une partition, en encapsulant des aspects de la tradition

et en les recombinaut, les traditions encapsulées offrent un riche potentiel pour l'analyse des processus de création musicale : elles deviennent des outils pour comprendre comment, tant dans la musique improvisée que dans la musique composée, les traditions de création musicale informent et génèrent de la matière sonore selon des règles contextuelles et comment cette matière générée se rapporte au contexte d'écoute.

Annexe n°3 : Photos des objets joués par le Comité Zaoum



Objets de Raphaël (hautbois) de fabrications artisanales



Objets de Géraldine (flûtiste), plus conventionnels

