

À la croisée d'un double continuum ? Retour sur une expérience de co-crédation entre un compositeur et cinq improvisateurs

At the intersection of a double continuum? Reflecting on an experiment of co-creation between a composer and five improvisors

Clément Canonne

Volume 30, numéro 2, 2020

Le continuum de l'improvisation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1071118ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1071118ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Canonne, C. (2020). À la croisée d'un double continuum ? Retour sur une expérience de co-crédation entre un compositeur et cinq improvisateurs. *Circuit*, 30(2), 11-25. <https://doi.org/10.7202/1071118ar>

Résumé de l'article

L'improvisation musicale est souvent considérée comme se situant à la croisée d'un double continuum mettant en jeu, d'une part, le degré de spontanéité de la création, et, d'autre part, le degré de prédétermination de la performance. Le présent article confronte cette idée d'un « double continuum » de l'improvisation à une étude de cas – l'analyse du processus de création du projet *Sillon*, une expérience « comprovisatoire » ayant associé un compositeur et cinq improvisateurs du collectif Umlaut. Sans nier l'existence de continuités fortes entre improvisation et composition, l'article met en lumière les spécificités et singularités que les musiciens attachent à leurs différentes pratiques, par-delà leur volonté commune de parvenir à produire un objet musical « hybride ».

À la croisée d'un double continuum ? Retour sur une expérience de co-crédation entre un compositeur et cinq improvisateurs

Clément Canonne

Dans un article particulièremant important consacré à la question de l'improvisation, l'ethnomusicologue Bruno Nettl a avancé l'idée d'un continuum entre composition et improvisation :

Would we not do well to think of composition and improvisation as opposite ends of a continuum, with a Schubert and a Beethoven at the extremes, likewise with the improvising Eskimo at one extreme, the Pima at the other, and the Plains Indians somewhere in the middle¹ ?

1. Nettl, 1974, p. 6.

Nettl met ici l'accent sur le fait que les *processus créateurs* varient continûment quant à leur degré de *spontanéité* indépendamment du fait qu'ils s'articulent ou non à une notation musicale (d'où le fait que Beethoven et Schubert puissent occuper des places opposées au sein de ce continuum). Selon Nettl, il n'y a donc pas de différence de nature entre improvisation et composition, simplement des différences de degrés.

Dix ans plus tard, dans un article tout aussi fondateur au sein des études sur l'improvisation, le psychologue Jeff Pressing défend quant à lui l'idée d'un continuum entre performances d'improvisation et performances d'interprétation :

There is a continuum of possibilities between the extreme hypothetical limits of « pure » improvisation and « pure » composition. These limits are never obtained in live performance because no improviser even in « free » improvisation can avoid the

2. Pressing, 1984, p. 346.

*use of previously learned material, and no re-creative performer can avoid small variations specific to each occasion*².

Bien que Pressing parte, comme Nettl, du couple conceptuel improvisation/composition, il met plutôt l'accent ici sur le fait que les *performances musicales* varient continûment quant à leur degré de *prédétermination*. Selon Pressing, donc, il n'y a pas de différence de nature entre improvisation et interprétation, simplement des différences de degrés.

3. Canonne et Guerpin, 2018 et 2019.

4. Cook, 2018, p. 85-96.

Cette double approche présente bien des avantages, en permettant de souligner par exemple la présence de processus compositionnels au sein des pratiques d'improvisation³ ou, inversement, de processus improvisatoires sous-tendant la composition de partitions parfaitement « traditionnelles »⁴. De même, elle permet de rendre compte de la dialectique de la prédétermination et de la spontanéité qui semble devoir caractériser toute performance musicale, qu'il s'agisse d'improvisation ou d'interprétation. Mais en situant ainsi les pratiques d'improvisation à la croisée d'un double continuum, on court aussi le risque de masquer les aspects qui les singularisent. Certes, considérer les variations continues qui s'opèrent selon *une* certaine dimension (le degré de spontanéité de la création ou le degré de dépendance à un matériau préexistant) permet de mettre en évidence les relations de similarité et de proximité entre pratiques musicales traditionnellement tenues pour distinctes, mais cela ne se fait-il pas au détriment de l'examen des éventuelles discontinuités qui pourraient être à l'œuvre sur d'autres dimensions ?

5. www.umlautrecords.com (consulté le 23 novembre 2019).

C'est précisément sur ce « double continuum » de l'improvisation que je me propose de revenir dans cet article, en le confrontant à une étude de cas – l'analyse du processus de création du projet *Sillon*, une expérience « improvisatoire » ayant associé un compositeur et cinq improvisateurs membres du collectif Umlaut⁵ au premier semestre 2016 : le compositeur Karl Naégelen et les improvisateurs Pierre-Antoine Badaroux (saxophone), Sébastien Beliah (contrebasse), Antonin Gerbal (batterie), Ève Risser (piano) et Joris Rühl (clarinette). L'objectif de ce projet était, comme l'annonçaient les notes de programme accompagnant le concert de la création, « de concevoir ensemble une création à l'image du collectif [Umlaut], travaillé par des approches et des pratiques diverses des musiques d'aujourd'hui (qu'elles soient improvisées ou contemporaines)⁶. » Ce projet a débouché sur deux concerts dans des salles largement dédiées aux musiques improvisées, le premier aux Instants Chavirés à Montreuil (mars 2016) et le second à la Dynamo à Pantin (mai 2016). Ces concerts ont été précédés d'une résidence de création de trois jours au Carreau du Temple à Paris (février 2016) et de deux répétitions

6. www.instantschavires.com/umlautsillon (consulté le 23 novembre 2019).

ponctuelles avant chacun des concerts⁷. Ayant documenté en audio et en vidéo l'intégralité de la résidence de création et des répétitions, je me propose dans cet article de retracer de manière détaillée les différents « chemins » empruntés par les acteurs de ce projet pour trouver une manière de *co-composer*⁸ une performance musicale, en insistant particulièrement sur les difficultés rencontrées tout au long du processus. Au final, il s'agira donc de mettre en lumière les spécificités et singularités que les musiciens attachent à leurs différentes pratiques, par-delà leur volonté commune de parvenir à produire un objet musical hybridant composition et improvisation.

Un projet problématique

Bien que tous les musiciens impliqués dans le projet soient unis par de forts liens amicaux et artistiques, la nature problématique du projet s'est imposée aux participants dès le premier jour de résidence, en raison de la concurrence qui peut exister entre l'activité des différents protagonistes.

En effet, les improvisateurs rassemblés dans le projet envisagent eux aussi leur activité comme une forme de composition, ou du moins comme une activité qui présente une forte analogie avec la composition : premièrement parce que tous ont également une activité de compositeur au sens le plus traditionnel du terme, et que le recours à la notation n'est pas vu comme étant nécessairement l'apanage de Karl Naëgelen ; deuxièmement, parce qu'ils considèrent au moins en partie l'improvisation comme une forme de composition en temps réel, comme en témoigne l'autorité que confère le fait d'improviser sur le produit de la performance, l'agentivité qui lui est associée⁹, et la réflexivité que cela présuppose¹⁰ ; et troisièmement, et plus fondamentalement, parce que le travail d'un groupe d'improvisation sur le long terme s'apparente à un travail de composition, les quelques expériences d'improvisation partagées préalablement par les cinq instrumentistes ayant déjà contribué à forger un territoire de jeu commun – une manière de se situer dans le champ des musiques improvisées (« ni drone ni réductionnisme berlinois », comme le dit le batteur Antonin Gerbal) qui contraint en retour à la fois la production individuelle des musiciens (faite de sons tenus, de sons répétés, de *glissandi* plus ou moins continus, ou de pseudo-boucles) et leurs stratégies collectives de développement (la musique évoluant plutôt par interruptions brusques et juxtapositions que par transformations graduelles)¹¹.

La question soulevée par le projet est donc bien celle de la co-composition, mais d'une co-composition qui implique des pratiques, des supports et des temporalités bien distincts. En d'autres termes, il s'agit ici d'imaginer une forme musicale sur laquelle les différents protagonistes partagent un degré d'autorité

7. Les extraits de conversations présentés dans cet article proviennent tous de la résidence de février 2016. Les auteurs des différentes citations sont identifiés par leurs initiales.

8. À cet égard, il est frappant de constater que, dans le programme de salle réalisé pour le concert à la Dynamo, tous les membres du projet sont également crédités à la « composition ».

9. « On peut changer le cours d'une impro... on a la maîtrise de certaines choses » (SB).

10. « C'est intéressant de voir comment les improvisateurs se posent des questions de compositeur, en se disant déjà avant même d'avoir créé une improvisation qui tienne la route, avec un langage de groupe, une sorte de langage partagé, ils se disent déjà : oui, mais la forme, l'anecdotique, l'intéressant, le lieu commun, le stéréotype... ? » (AG).

11. Voir l'Exemple vidéo 1 pour un échantillon de leur musique en improvisation. Tous les extraits vidéos et sonores mentionnés dans cet article sont disponibles au sein des suppléments web du présent numéro de *Circuit*, à l'adresse suivante : <https://revuecircuit.ca/web>.

similaire, et qui puisse rendre compte des diverses manières d'envisager la création musicale impliquées dans le projet. Au fil du travail, les musiciens vont tenter d'aligner leur mode opératoire d'abord sur celui des cinq improvisateurs puis sur celui du compositeur. Chaque fois, des difficultés spécifiques surgissent, que j'examinerai tour à tour.

Le compositeur comme *coach*

La première piste explorée a consisté à intégrer Karl Naëgelen au processus de travail traditionnel des improvisateurs. Celui-ci consiste essentiellement en une alternance de performances et de discussions critiques (éventuellement médiées par l'écoute commentée de l'enregistrement d'une performance passée) qui débouchent parfois sur la formulation de nouvelles propositions de jeu, sous la forme de consignes communes (de jeu, d'écoute, de forme, etc.), voire d'exercices¹². Les cinq improvisateurs ont donc proposé à Karl Naëgelen de prendre en charge les moments de débriefing, en formulant des retours aux musiciens à l'issue de leurs improvisations et en suggérant de nouvelles directions à explorer lors des performances à venir. En d'autres termes, le compositeur est appelé à endosser le rôle de *coach* – pour reprendre le terme utilisé par le clarinettiste Joris Rühl – chargé « d'explicitier ce qu'il y a d'implicite dans le fonctionnement implicite [du groupe] » (AG), ou de les « aider à trouver les moyens d'aller plus loin » (SB), l'idée générale étant ici qu'un tel rôle suffirait à conférer une certaine autorité au compositeur sur les performances du groupe.

L'une de ces discussions « post-performance » entre le compositeur et les improvisateurs a notamment porté sur les potentialités sonores et musicales des stratégies de développement employées par les improvisateurs. Je l'ai évoqué rapidement ci-dessus, les musiciens du quintette recourent très volontiers aux interruptions brusques et aux ruptures de matériau. Leur musique se caractérise par un goût certain pour la discontinuité, et ce, pour deux raisons essentielles. La première, on l'a vu, est stylistique : il s'agit d'éviter ce que certains de ces musiciens considèrent être les nouveaux lieux communs des musiques improvisées d'aujourd'hui, à savoir le drone et le minimalisme. La seconde, plus fondamentale, a trait aux valeurs que ces musiciens associent à l'improvisation : les interruptions soudaines et nombreuses sont vues comme autant de moyens de renforcer l'indétermination et l'imprévisibilité de la performance, et donnent autant d'occasions aux musiciens de manifester leur réactivité, leur sens de l'à-propos, et leur capacité de renouvellement¹³.

Au cours de cette discussion, Karl Naëgelen a mentionné la possible frustration qui peut saisir l'auditeur lorsque celui-ci se trouve aux prises avec

12. Pour plus de détails, voir Canonne, 2018.

13. « Sur les histoires de rupture, et tout ça, ce qui m'intéresse, c'est d'essayer de voir ce qui se passe quand on arrête chez untel ou untel... ce qui m'intéresse, c'est ce que ça provoque chez les gens. Si on garde la même chose, on sait que ce truc-là va continuer à vivre et va se développer lentement, en fait. Tu vois, si on est installé dans un truc, moi ça ne m'est jamais arrivé qu'il se transforme très très vite comme ça... » (PAB) ; « ce que j'aime bien dans ce qu'on fait, en général, c'est les trucs de rupture. Il y a des choses qui se passent rapidement, il y a des renouvellements rapides d'idées que je trouve réussis... C'est sûr que c'est fatigant de sans cesse renouveler les idées. Mais je trouve que c'est ça qui est excitant dans le groupe. » (JR)

une musique où « rien ne tient jamais » ; ainsi, l'exercice qu'il a proposé aux musiciens à l'issue de cette discussion a consisté à leur demander de créer une texture collective, de la stabiliser, de l'entretenir pour un temps avant de la quitter graduellement – les musiciens s'arrêtant de jouer l'un après l'autre – puis de recommencer avec la création d'une nouvelle texture. Deux nouvelles stratégies d'improvisation ont émergé de cette discussion et de l'exercice proposé par le compositeur. Premièrement, les arrêts individuels ont pu désormais être envisagés comme autant de ressources pour modifier la perspective de l'auditeur sur un objet sonore donné, par exemple en faisant passer à l'avant-plan un aspect de la texture qui se trouvait jusque-là masqué par un des musiciens (Exemple vidéo 2). Deuxièmement, en s'autorisant à reprendre la même idée après une première interruption, les musiciens ont pris conscience qu'ils pouvaient à la fois renforcer l'indétermination provoquée par leurs arrêts et introduire des éléments de continuité dans le contexte d'une discontinuité générale, créant ainsi des effets de tuilage (Exemple vidéo 3). De manière générale, cette discussion aboutit à la formulation d'une image censée décrire métaphoriquement les processus à l'œuvre dans la musique du quintette, et sur laquelle tous les protagonistes s'accordent : « c'est comme si on avait des papiers calques de couleur, on en met plusieurs contre la lumière, on en retire un, ça change la couleur, et puis on en remet un autre, ou on remet le même... » (JR).

Cette discussion a donc indéniablement eu un impact sur les improvisateurs, aboutissant à la modification de certains aspects de la musique du groupe. Mais les questions qui se sont alors posées aux protagonistes du projet *Sillon* ont été de savoir 1) si l'impact de ces discussions serait suffisant pour garantir l'autorité de Karl Naëgelen sur la musique produite par le quintette, et 2) si la performance qui en résulterait serait autre chose qu'une improvisation « habituelle » du quintette.

Les échanges qui ont conclu cette première phase du projet ont témoigné de deux difficultés. Premièrement, il apparaît que, selon les musiciens du quintette, l'autorité d'un individu extérieur au groupe sur la musique qu'ils produisent ne semble pouvoir être garantie que si les musiciens font *intentionnellement* référence aux éléments suggérés par cet individu lorsqu'ils jouent¹⁴. Si ces éléments finissent par être « digérés » au point d'être définitivement intégrés au territoire de jeu du groupe – à la composition orale que ces musiciens élaborent collectivement au fil de leurs performances et de leurs séances de travail –, il n'est pas clair que les musiciens se trouvent placés, le jour du concert, dans une posture fondamentalement différente de celle qu'ils adoptent lorsqu'ils improvisent « normalement »¹⁵.

14. Comme le souligne en plaisantant un des musiciens : « L'important, c'est qu'on improvise en pensant à Karl, quoi ! On mettra une grande photo derrière » (PAB).

15. « J'ai peur qu'on finisse par garder tout ça au vestiaire, comme des éléments de *background* pour nous... ce serait peut-être plus clair si on partait d'un truc écrit ? On serait obligés d'y penser quand on joue ! » (ER)

Deuxièmement, les instrumentistes soulignent la fragilité du « modelage » impulsé par le compositeur : « est-ce que la musique qu'on joue sera encore différente dans un mois ? Si dans un mois on rejoue, je pense qu'on va jouer assez peu différemment, que l'on ait fait ou pas les exercices et discuté ou pas avec Karl » (JR). Les musiciens distinguent donc deux types de processus compositionnels : les processus « endogènes » qui résultent en quelque sorte du *casting* d'un groupe d'improvisation (réunir tels et tels musiciens au sein d'un groupe, c'est déjà « composer » un certain résultat musical) ; et les processus « exogènes », plus fragiles, qui orientent ou contraignent d'une certaine manière le territoire de jeu émergeant plus ou moins spontanément du regroupement de ces musiciens (avec leurs esthétiques, leurs personnalités, leurs instruments, etc.). Ici, le risque pointé est que les éléments introduits par le compositeur – qui ont certes un impact sur les performances des membres qui suivent immédiatement l'introduction de ces éléments – ne résistent pas aux logiques musicales à l'œuvre dans la vie interne de l'ensemble, et qui résultent du croisement de la personnalité des musiciens impliqués, des instruments qu'ils jouent, des références qu'ils partagent ou non, et des négociations implicites ou explicites qu'engage le fait de créer de la musique ensemble.

Dans tous les cas, la simple intégration de Karl Naëgelen aux débriefings du quintette ne semble pas suffisante pour satisfaire aux objectifs de co-créativité et d'hybridité affichés par le projet *Sillon*.

Les improvisateurs comme co-compositeurs

La deuxième piste explorée a donc consisté à intégrer les cinq improvisateurs au mode de fonctionnement « traditionnel » de Karl Naëgelen. Celui-ci est en effet arrivé le dernier jour de la résidence avec une partition largement indéterminée (Figure 1), l'idée étant que cette partition puisse servir de support à un travail de composition collectif. L'introduction de cette partition dans le projet soulève évidemment une nouvelle question : comment garantir l'autorité des cinq improvisateurs sur le résultat final et ne pas transformer la performance en « un quintette interprétant la dernière composition de Karl Naëgelen », pour reprendre les mots de la pianiste Ève Risser ?

Premièrement, il faut souligner que la partition apportée par Karl Naëgelen est étroitement liée aux improvisations réalisées par le quintette lors des deux premiers jours de la résidence et aux discussions qui les ont suivies. La Figure 2 donne ainsi à voir certaines des notes prises par le compositeur à l'occasion d'une des improvisations du quintette : il y distingue notamment les notions de « cycles » – constitués soit de « répétition pure », soit de

FIGURE 1 Partition de Karl Naëgelen composée dans la nuit du 19 février 2016 au 20 février 2016, dans le cadre du projet *Sillon*.

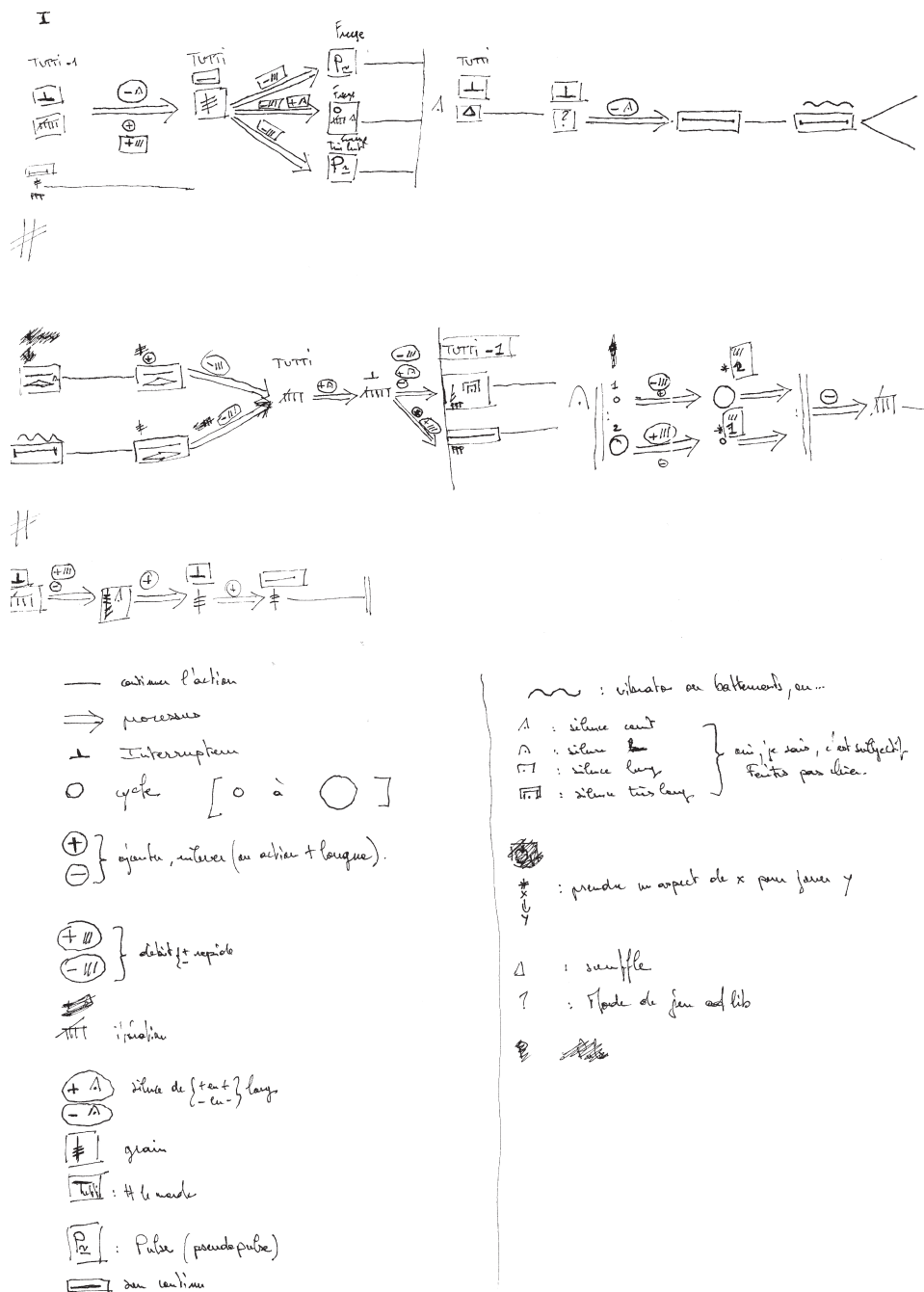
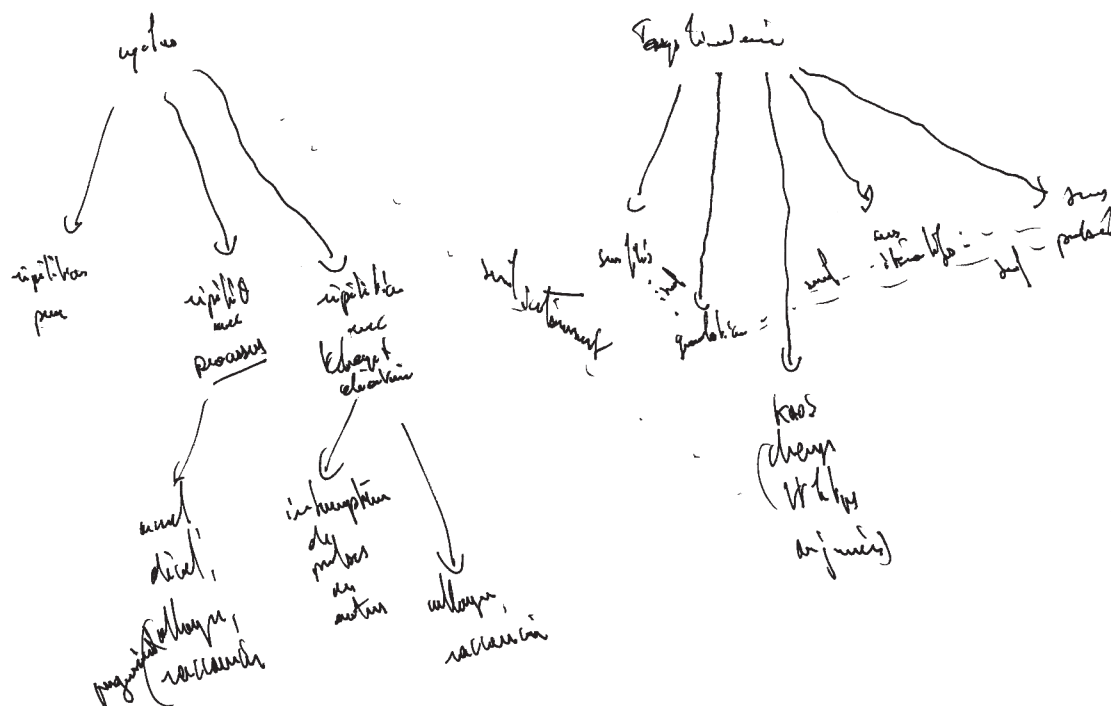


FIGURE 2 Notes prises par Karl Naëgelen à l'écoute d'une improvisation réalisée par les musiciens du quintette Umlaut, le 19 février 2016.



« répétitions avec processus » (par exemple des cycles qui s'allongent ou qui raccourcissent), soit de « répétitions avec changements aléatoires » – et de « temps linéaire » – constitué par exemple de « sons pulsés », de « sons filés », de « granulations » ou de « sons itératifs ». Ce schéma a clairement servi de support aux commentaires qu'il a ensuite partagés avec eux :

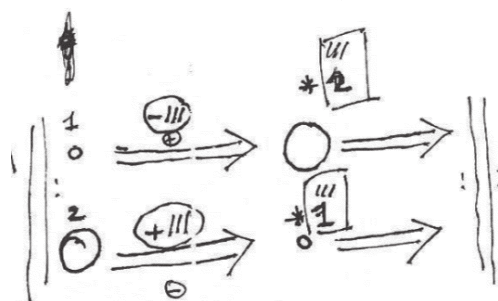
En vous écoutant, je comprends, pour moi, ce que j'ai envie d'écrire, et c'est super intéressant. Entre les temps cycliques où vraiment tu entends un truc qui se répète... à l'intérieur de ça, tu as des trucs qui sont cycliques, mais qui sont processuels... le truc se répète, mais on entend que cette répétition, soit elle va vers un agrandissement, soit vers un rétrécissement. Ça, c'est les trucs cycliques, mais tu as aussi des temps purement lisses, linéaires, et tout ça se superpose, et ce qui est beau dans votre formation, c'est qu'on l'entend d'une manière assez limpide, parce que les timbres ne sont pas trop fondus, parce que vous jouez de ça individuellement, et du coup c'est hyper excitant (KN).

Il est frappant de constater que la partition proposée ensuite aux musiciens reprend exactement ces catégories, qu'il s'agisse des matériaux prescrits ou des

processus à réaliser, mais organisées dans une forme temporelle. À cet égard, la partition de Karl Naëgelen peut être vue comme une tentative de formalisation de certains des processus qu'il pense avoir perçus dans la musique du quintette. Cela dit, il est important de faire remarquer que la partition n'est pas pour autant une sorte de transcription des improvisations du quintette. En particulier, la partition reflète clairement les intérêts du compositeur pour les processus et les transformations graduelles là où, on l'a vu, les musiciens du quintette tendent à préférer la discontinuité et les ruptures franches. Par ailleurs, la partition propose une organisation des processus plus monophoniques – les musiciens étant la plupart du temps appelés à réaliser le même processus, de façon à en garantir la lisibilité – là où les improvisations du quintette sont davantage polyphoniques, superposant volontiers différents processus individuels au même moment. La partition de Karl Naëgelen est donc déjà en elle-même une tentative pour faire se rencontrer l'esthétique du quintette et ses propres recherches compositionnelles.

Deuxièmement, le compositeur recourt ici à une notation très indéterminée, ce qui ouvre la voie à un possible travail de détermination collectif. Et de fait, les musiciens ont pour ainsi dire « comblé les trous » de la partition, en venant préciser, au fil de la répétition (essentiellement par essais et erreurs), les modes de réalisation individuels et collectifs des différents éléments et processus prescrits par la partition, que ce soit simplement en mémorisant les choix discutés collectivement ou en annotant leur propre exemplaire de la partition. Dans tous les cas, ce processus de détermination est le résultat de négociations constantes entre l'intention originelle du compositeur, les contraintes cognitives et instrumentales des improvisateurs, et les jugements esthétiques individuels des différents protagonistes. Mais pourquoi les musiciens se sont-ils engagés dans un tel processus de détermination plutôt que de choisir de laisser la partition « ouverte » ?

FIGURE 3 Extrait de la partition de Karl Naëgelen.



D'abord, les musiciens se sont très vite rendu compte qu'ils ne pourraient pas jouer la partition « telle quelle » sans préciser un certain nombre de choses, ne serait-ce qu'en raison de la complexité de certains passages, qui nécessitent d'avoir une idée précise des gestes instrumentaux qui seront impliqués et de la manière de passer de l'un à l'autre, ou de l'homogénéité requise, qui nécessite que les instrumentistes se mettent minimalement d'accord sur certains modes de jeu. Le passage que l'on trouve à la Figure 3 a ainsi donné lieu à un processus de détermination collective particulièrement clair. Dans ce passage, les musiciens d'une partie du groupe sont censés proposer une boucle qui s'allonge (c'est-à-dire qui contient de plus en plus d'éléments) et ralentit progressivement avant d'entamer le processus inverse, tandis que les musiciens de l'autre partie du groupe doivent au contraire jouer une boucle qui raccourcit et accélère progressivement, avant d'entamer le processus inverse. Le déchiffrement de ce passage a été particulièrement laborieux (Exemple vidéo 4) ; les instrumentistes ont ensuite essayé d'utiliser des matériaux sonores qui leur semblaient plus intéressants, mais se sont trouvés incapables de mémoriser une boucle à partir de tels matériaux (Exemple vidéo 5) ; ils ont alors demandé au compositeur ce qu'il avait précisément en tête pour ce passage (« ce que j'imaginais, c'était d'avoir des sons un peu proches pour qu'on ait un peu plus l'idée de miroitement et d'avoir un débit qui soit moins varié »), ce qui les a conduits à réessayer, mais en restreignant considérablement l'ambitus afin que les sons des différents instrumentistes fusionnent mieux les uns avec les autres (Exemple vidéo 6) ; enfin, ils se sont rendu compte que l'on pouvait efficacement donner l'impression d'une boucle qui raccourcit en réduisant progressivement l'ambitus de jeu, et réciproquement d'une boucle qui s'allonge en augmentant progressivement ce même ambitus (Exemple vidéo 7). Ils sont ainsi parvenus à une version qui n'a plus vraiment changé dans toutes les performances ultérieures (Exemple vidéo 8).

Ensuite, et plus fondamentalement, les musiciens ont été particulièrement réticents à l'idée de retarder l'essentiel des choix d'interprétation et de réalisation instrumentale jusqu'au moment de la performance elle-même, de façon à se rapprocher autant que faire se peut de la situation d'improvisation :

À la limite, je préfère m'écrire des instructions plus précises, voire hyper précises, sur certains modes de jeu, certaines durées, etc. Parce que là, je me retrouvais pris entre deux feux, entre l'envie que ça sonne un peu comme ça sonnait quand on improvisait spontanément des trucs – et que du coup, il y a des imperfections, mais il y a aussi tout ce que j'aime bien, c'est-à-dire qu'il n'y a que ton écoute qui est le guide, et du coup ça ne repose que sur le fait que tu vas essayer de jouer le bon son au bon moment – et le fait qu'il faille en même temps se projeter dans un truc

qu'il faudra que je fasse plus tard, du coup je suis moins attentif à ce qui se passe autour de moi et à des choix éventuels que je pourrais faire ou ne pas faire. (SB)

Autrement dit, les musiciens voient une contradiction entre la complexité des actions qu'il y a à réaliser – à la fois sur le plan individuel et sur le plan collectif – et l'injonction à laisser les choses « ouvertes » jusqu'au moment de la performance. Le choix du « bon son au bon moment » étant de toute façon fortement contraint par ce qui est censé suivre dans la partition¹⁶ et par le fait que les autres sont censés faire quelque chose de similaire¹⁷ (ou être, en tout cas, soumis à un processus similaire), il n'y a pas vraiment de sens à le laisser en suspens jusqu'au moment de la performance.

Quoi qu'il en soit, nous avons ici indubitablement affaire à un processus de composition collectif : à partir du canevas proposé par Karl Naëgelen, les improvisateurs (toujours en interaction avec le compositeur) prennent en charge la suite du processus de détermination, en fixant progressivement le matériau instrumental et les modes de réalisation des différentes transformations et interpolations prescrites par la partition. À cet égard, la distribution de l'autorité – qui peut souvent être problématique dans ce type de projet « provisoire¹⁸ » – ne fait ici aucun doute, d'autant plus que le canevas initial est lui-même inspiré de la musique du quintette et des échanges ayant eu lieu entre Karl Naëgelen et les cinq improvisateurs. Et pourtant, ce n'est pas non plus la solution que les membres du projet *Sillon* ont retenue pour leur performance. La raison en est fort simple : l'interprétation de cette partition aurait rendu la contribution des musiciens *en tant qu'improvisateurs* purement implicite. Au final, les instrumentistes auraient été présents dans la restitution finale du projet en tant qu'interprètes et non en tant qu'improvisateurs. L'objectif initialement recherché n'aurait donc été que partiellement satisfait, puisque l'hybridation entre le travail de composition et le travail d'improvisation n'aurait pas été donnée à entendre au sein de la performance elle-même. Le fait que les musiciens aient renoncé à cette solution est très révélateur de la centralité qu'accordent ces improvisateurs à la question du temps réel : si toute improvisation contient assurément une part de détermination qui se joue en amont de la performance, elle se doit également de fortement dépendre des décisions prises par les musiciens durant cette dernière. Autrement dit, la créativité de l'improvisateur ne s'épuise pas dans des processus de détermination préalables ou sous-jacents. C'est même dans cette capacité à agir en temps réel sur le déploiement de la musique que les instrumentistes voient la différence centrale entre leur pratique et la pratique de Karl Naëgelen¹⁹. C'est là que se donne à lire l'agentivité de l'improvisateur, et c'est à cette agentivité que les improvisateurs n'entendent pas renoncer.

16. « En fait, ce qui est hyper difficile pour moi, c'est vraiment les moments de transition. Pour bien le faire, il faudrait que je trouve les bons modes de jeu parce que des fois tu es sur un truc et tu sais que tu dois aller à autre chose, mais en fait ça ne va pas du tout, ce n'est pas possible avec le son que tu as choisi. » (SB)

17. « Moi je pensais faire comme toi, décider d'un mode de jeu une fois pour toutes et puis on l'a refait, et les autres ont changé, et du coup ça ne marche plus. C'est comme si on devait décider tous ensemble de ce qu'on allait faire à chaque fois. » (ER)

18. À ce sujet, voir Clarke, Doffman et Lim, 2013.

19. « Et moi si tout à coup je joue un roulement très fort pour vous couvrir, bon bah voilà, je vous couvre... Karl, il ne peut pas agir sur la matière sonore... » (AG)

Vers l'élaboration d'une performance hybride

La troisième piste explorée au sein de ce projet a donc été l'élaboration d'une performance hybride, associant la partition de Karl Naëgelen aux improvisations du quintette. La manière dont les musiciens ont construit cette production hybride illustre très clairement où passent, pour eux du moins, la ligne de démarcation entre improvisation et interprétation. Encore une fois, le problème n'est pas tant que la performance s'articule à des éléments déterminés en amont. La réflexion des protagonistes s'est plutôt focalisée sur la *manière* dont ces éléments devaient s'articuler pour donner lieu à un résultat véritablement hybride.

La première étape a été de décomposer la partition de Karl Naëgelen en un certain nombre de fragments et de sélectionner les fragments qui seraient intégrés à la performance finale. En d'autres termes, la composition de Karl Naëgelen a été envisagée comme un réservoir de « thèmes » (pour reprendre l'expression employée par la pianiste) auxquels adosser la performance, à la manière de ce qui se passe régulièrement dans le cas du jazz. La construction d'un canevas global pour la performance a ensuite obéi à deux principes :

1. Sélectionner les fragments de la pièce qui sonnaient le plus différemment possible des situations habituellement explorées par les improvisateurs dans leurs improvisations. Ainsi, les musiciens ont finalement écarté l'un des « thèmes » qu'ils avaient initialement retenu pour commencer leur performance, au motif que « ça [faisait] un peu début d'impro raté, de commencer comme ça » (PAB). Au contraire, ils n'ont finalement conservé que les fragments qui, soit en raison de la simultanéité des événements prescrits, soit en raison de la complexité particulière des processus à réaliser (par exemple la superposition de boucles soumises à des transformations contraires), ne risquaient guère d'être perçus comme des moments d'improvisation collective.
2. Utiliser les différents « thèmes » comme points de départ à l'improvisation, mais jamais comme points d'arrivée. Il semble donc que l'improvisation – dans l'esprit de ces musiciens, du moins – s'accommode tout à fait de contraintes rétrospectives, mais beaucoup plus difficilement de contraintes téléologiques²⁰. La performance comportant plusieurs de ces « thèmes », les musiciens ont donc choisi de séparer la fin d'un « moment improvisé » et l'exécution d'un nouveau thème par un bref silence – marquant ainsi le début d'une nouvelle séquence, ou d'un nouveau « mouvement » – afin qu'ils ne se sentent pas dans la position de devoir improviser une sorte de transition entre deux parties préala-

20. Sur cet aspect, voir Brown, 2000.

blement composées. Ce principe est d'ailleurs tout à fait partagé par Karl Naëgelen : « Je ne veux surtout pas instrumentaliser l'improvisation. Quand on dit : "tu passes de là à là par l'impro", on dit "improviser, mais quand même, essaye de me faire une belle transition..." ». Du coup, ça met l'improvisateur dans une position de semi-improvisation. Et puis ce n'est pas la même énergie finalement, ça peut vite avoir l'air guindé²¹. »

21. Entretien avec Karl Naëgelen, 14 septembre 2012.

La conjonction de ces deux principes est censée aboutir, selon les protagonistes du projet, à la présentation d'une performance sur laquelle le compositeur et les cinq improvisateurs partagent un degré d'autorité similaire, et qui donne à entendre (au moins par moments) des situations hybrides – des situations qui sont à la fois de toute évidence improvisées et qui, en même temps, portent indéniablement la marque de la partition du compositeur, les musiciens étant sous l'influence d'un « passé musical » qui leur est partiellement extérieur. Deux exemples de tels « points de jonction » entre « thèmes » du compositeur et improvisations du quintette permettent d'illustrer ce point : l'Exemple sonore 1 fait entendre la fin du premier « thème », caractérisé par un matériau musical extrêmement raréfié, une situation très peu commune pour le quintette, et cette raréfaction provoquée par la partition du compositeur va ensuite fortement contraindre le début de l'improvisation qui lui succède ; symétriquement, l'Exemple sonore 2 présente la manière dont le « thème » de la Figure 3 informe l'improvisation qui suit, en poussant les improvisateurs à maintenir un niveau d'activité et de continuité relativement inhabituel dans leur musique. Au final, ces différents « points de jonction » peuvent se lire comme un affaiblissement progressif de la force contraignante des « thèmes » de Karl Naëgelen sur le processus improvisatoire, et symétriquement, comme l'affirmation progressive de l'agentivité des improvisateurs sur le déploiement temporel de la performance.

*

L'étude de cas présentée ci-dessus ne prétend nullement nier les nombreuses continuités pouvant exister entre improvisation et composition : en ce sens, c'est bien parce que le travail des improvisateurs est sous-tendu par différents processus compositionnels que les musiciens imaginent pouvoir intégrer Karl Naëgelen, en tant que compositeur, à ce travail collectif. Réciproquement, c'est bien parce que le travail de composition de Karl Naëgelen se caractérise par une grande flexibilité et spontanéité qu'un tel projet peut avoir du sens pour lui. Mais elle souligne également les différentes ruptures qui peuvent

22. « Ce que je ne trouve pas simple, c'est de faire dans la demi-mesure pour moi, c'est-à-dire de vous écrire quelque chose qui soit tellement ouvert que je ne sais plus ce que j'écris vraiment. À ce compte-là, je trouve que c'est plus simple de vous donner des consignes. » (KN)

23. « C'est hyper différent si tu te dis oralement : on essaye de faire ci ou ça et... en fait tu te guides à l'oreille, ou si tu sais que tu dois suivre un déroulé et que tu projettes sans cesse ce qui va suivre. » (SB)

24. « Pour moi c'est très contraignant de devoir faire quelque chose qui est écrit sur du papier. Alors que dès que c'est dit oralement, il y a un tout petit peu plus de liberté, parce qu'on en maîtrise moins... on peut moins vérifier, c'est plus flou et je peux plus facilement projeter ce que je fantasmais. » (ER)

exister entre ces pratiques telles qu'elles sont expérimentées concrètement par les protagonistes.

Du côté de Karl Naëgelen, composer semble impliquer de manière primordiale l'organisation d'événements au sein d'un cadre temporel – et le meilleur moyen de parvenir à ce résultat reste l'écriture d'une partition, fût-elle largement indéterminée en ce qui concerne le matériau instrumental. Pour lui, il y a donc une différence fondamentale entre le fait de donner des consignes orales aux musiciens – et donc de provoquer des situations de jeu pour « voir ce qui se passe » – et le fait de composer une partition – ce qui suppose, d'une part, un accès épistémique, même minimal, au résultat sonore²², et, d'autre part, une temporalisation, même minimale, des éléments prescrits. Il ne s'agit là, bien évidemment, que de l'une des nombreuses manières d'envisager le travail de composition : il suffit de penser à l'exercice de la composition comme expérimentation ou comme curation pour se convaincre de la multiplicité des formes que peut revêtir l'activité dite de « composition ». Mais si la ligne de démarcation avec l'improvisation n'est pas nécessairement la même dans tous les cas, il reste fort probable qu'une telle ligne existe, à un endroit ou à un autre de la pratique.

Du côté du quintette, les choses sont sans doute plus claires (et peut-être plus facilement généralisables). La question n'est pas tant celle de la prédétermination que celle de la manière dont les éléments prédéterminés sont censés s'articuler à la performance. Les réactions suscitées par l'introduction de la partition de Karl Naëgelen dans le projet sont à cet égard particulièrement éclairantes. La partition est en effet initialement présentée comme un support « qui permet juste d'être un peu plus complexe » (KN). Mais pour les musiciens, le passage par l'écrit a deux conséquences qui éloignent définitivement l'interprétation de cette pièce (fût-elle indéterminée) de l'expérience qu'ils peuvent avoir lorsqu'ils improvisent ensemble : d'une part, en fixant un cadre temporel, elle impose une orientation téléologique du processus de jeu²³ ; d'autre part, elle implique un horizon normatif commun là où, au moins pour eux, les consignes orales échangées en amont d'une performance sont toujours implicitement comprises comme étant simplement régulatrices, et donc comme laissant place aux négociations interpersonnelles²⁴. Et il est en effet frappant de constater que la partition et les consignes orales du compositeur ont eu des effets très différents sur les musiciens, malgré un contenu proche par certains aspects (notamment dans les modes de jeu et les types de transformation demandés). Les instructions orales, en suggérant tel ou tel contexte musical, ont poussé les improvisateurs à adopter une posture exploratoire, en expérimentant des manières alternatives d'interagir

avec ce contexte. Le script écrit, au contraire, en suggérant une organisation temporelle des événements musicaux, les a poussés à adopter une posture optimisatrice, en fixant progressivement la réalisation instrumentale et une certaine façon d'enchaîner les différents événements.

Il ne s'agit bien sûr en aucun cas ici de chercher à universaliser les expériences singulières des protagonistes du projet *Sillon*, et encore moins de revenir à une opposition simpliste entre improvisation et composition. Cette étude de cas aura cependant au moins permis de réfléchir à la façon dont les musiciens structurent et hiérarchisent les valeurs qui sous-tendent leurs pratiques. La confrontation entre des manières différentes d'envisager la création musicale (ne serait-ce qu'en raison de leurs inscriptions au sein de réseaux et d'institutions qui, s'ils ne sont évidemment pas étanches, n'en restent pas moins distincts) révèle en effet les aspects que ces musiciens considèrent comme particulièrement centraux dans leurs pratiques. Les improvisateurs comme les compositeurs doivent nécessairement faire face à la question de la prédétermination – et donc à la gestion des éléments qui vont, bon gré ou mal gré, informer la performance à venir. Mais les réponses qu'ils apportent à cette question ne sont pas nécessairement les mêmes, et c'est sans doute là que se donnent à lire le plus clairement les singularités qui caractérisent leurs pratiques.

BIBLIOGRAPHIE

- BROWN, Lee B. (2000), « "Feeling My Way": Jazz Improvisation and Its Vicissitudes. A Plea for Imperfection », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n° 2, p. 113-123.
- CANONNE, Clément et GUERPIN, Martin (2018), « Pour une génétique de l'improvisation musicale – première partie: éléments théoriques », *Genesis*, vol. 47, p. 155-167.
- CANONNE, Clément et GUERPIN, Martin (2019), « Pour une génétique de l'improvisation musicale – seconde partie: éléments méthodologiques et typologie de cas d'étude », *Genesis*, vol. 48, p. 169-182.
- CLARKE, Eric, DOFFMAN, Mark et LIM, Liza (2013), « Distributed creativity and ecological dynamics: A case study of Liza Lim's *Tongue of the Invisible* », *Music and Letters*, vol. 94, n° 4, p. 628-663.
- COOK, Nicholas (2018), *Music as Creative Practice*, Oxford, Oxford University Press.
- NETTL, Bruno (1974), « Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach », *The Musical Quarterly*, vol. 60, n° 1, p. 1-19.
- PRESSING, Jeff (1984), « Cognitive Processes in Improvisation », in W. Ray Crozier et Anthony J. Chapman (dir.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, Elsevier, p. 345-363.

ADRESSES URL

- CANONNE, Clément (2018), « Rehearsing Free Improvisation? An Ethnographic Study of Free Improvisers at Work », *Music Theory Online*, vol. 24, n° 4, <http://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.canonne.html> (consulté le 2 avril 2020).
- s.a. (2016), note de programme du concert *Sillon*, 29 mars, www.instantschavires.com/umlaut-sillon (consulté le 23 novembre 2019).