

- Annexe B -

Rencontrimprovisation

PaaLabRes, Lyon, 26 avril 2019

Table des matières

B. 1 PaaLabRes, se rencontrer-improviser	2
B. 2 Vendredi 26 avril 2019	2
B. 21) Les circonstances	2
1/ Un passage à Lyon fait l'occasion	2
2/ Faire un compte-rendu	3
B. 22) L'après-midi (jouer, parler)	4
B.22a) L'arrivée et première improvisation	4
3/ Premiers échanges en arrivant	4
4/ L'installation musicale	5
5/ Une première improvisation commence	6
6/ La représenter ?	7
B.22b) Tour de salle, premiers échanges	9
7/ György Kurtag jr	9
8/ Yves Favier	11
9/ À mon tour, résonance des lisières	17
10/ Gilles Laval	18
11/ Une guitare augmentée, jouer avec l'informatique musicale	25
B.22c) Continuer...	28
12/ Parler ou rejouer ?	28
13/ Rejouer, mais avec une consigne ?	28
14/ Consigne(s) façon prisme et vortex (John Zorn)	29
15/ Une deuxième improvisation	30
16/ Une troisième improvisation	31
B. 23) Le soir (manger, échanger)	31
17/ Jean-Charles François	31
18/ L'article d'Emmanuel Hocquard et un cadavre exquis	33
B. 3 Une maison dans la 3^e édition numérique	33
Références	34

Les symboles ► renvoient à des parties dans la thèse elle-même.

B. 1 | PaaLabRes, se rencontrer-improviser

PaaLabRes (Pratiques Artistiques en Actes, LABoratoire de REchercheS sur les pratiques nomades et transversales) existe officiellement depuis 2011, même si les premiers textes sont écrits à l'automne 2010.

La partie (► 5.21) de la thèse décrit plus précisément sa naissance et une rapide histoire.

Nous avons construit l'habitude de rencontres sur base d'improvisation (des rencontrimprovisations), en invitant des personnes de passages à venir nous rencontrer en improvisant, improviser en nous rencontrant. Nous avons établi le protocole suivant : jouer ensemble (improviser) le plus vite possible, puis seulement après, faire un tour de discussion avec l'idée d'une présentation personnelle, du parcours, des questions et préoccupation du moment. L'idée est de commencer la rencontre dans/par/avec le son et pas dans les phrases, même si, avant de jouer, il faut se coordonner, dire bonjour, s'installer, boire un café... mais alors rapidement. Pour que, le plus possible, les sonorités précèdent les phrases et le verbal.

Pour avoir le temps de tout cela, une journée est optimum, une demi-journée est vraiment minimale. Nous connaissons aussi la joie-puissance d'un repas partagé pour continuer les rencontres et discussions. S'il est possible dans les espaces-temps disponibles, nous le prévoyons dès l'invitation. La disponibilité des espaces et temps pour le faire sont importants. Ces considérations conditionnent les endroits de ces rencontres : si possible une cuisine avec de quoi faire réchauffer, ou même cuire et préparer ensemble de quoi manger, pas uniquement une salle où pouvoir faire du bruit, avec une attention particulière au sol si des personnes veulent danser.

Celle du vendredi 26 avril 2019, après-midi puis soirée, est importante dans le cadre de mes recherches sur l'idée, le concept et le concret des « lisières » (► 5.)

B. 2 | Vendredi 26 avril 2019

B. 21) Les circonstances

1/ Un passage à Lyon fait l'occasion

Jean-Charles François est parmi les membres fondatrices de PaaLabRes. Il rencontre plusieurs musicien·nes et danseuses dans le cadre des rencontres du CEPI (Centre européen pour l'improvisation), créé autour de Barre Phillips (1934-2024). Ces rencontres ont lieu fin août au moment où je suis mobilisé par un stage au

Cefedem AuRA¹ dans le cadre de la FDCE². Les contacts sont pris et certain·es passent par Lyon. Par exemple, le vendredi 26 avril 2019 : **György Kurtag jr** (compositeur, improvisateur) rejoint **Yves Favier** (à cette époque, directeur technique à l'ENSATT, École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, et tromboniste improvisateur) à Lyon. PaaLabRes passe l'après-midi et soirée avec eux ; seuls Jean-Charles François, **Gilles Laval** et **moi** sommes disponibles. Nous nous rencontrons dans une salle du Cefedem AuRA.

2/ Faire un compte-rendu

Lors de ce type de rencontres, je place au moins un enregistreur numérique. Beaucoup de musicien·nes aiment réécouter les improvisations, d'autres pas du tout ; il s'agit toujours de procédures en contexte(s) (► 4.23b). Et c'est assez facile de laisser tourner la bande. Mais, pour des rencontrimprovisations, j'utilise le plus souvent possible deux enregistreurs, comme ce jour-là :

- le premier avec un niveau d'entrée automatique que je place dans la pièce à un endroit discret pour vite l'oublier. Le niveau d'entrée automatique est une manière facile pour pouvoir entendre à la fois les coups de caisse claire et autres moments très sonores, et aussi les discussions qui peuvent être très feutrées. Les deux m'intéressent et notamment leurs interactions, il faut donc un outil pour avoir des traces suffisamment utilisables des deux.
- Le deuxième est placé au centre du cercle (forme choisie pour jouer ensemble)³, avec la stéréo la plus ouverte possible et, pour celui-là, un niveau d'entrée permettant d'encaisser les volumes les plus forts. Le rendu fait alors mieux hommage aux variations de dynamiques. Celles-ci sont une des composantes importantes des improvisations que nous développons.

Et de plus, pendant les temps de discussions, je prends beaucoup de notes sur des petits papiers au format A6 qui tiennent facilement sur mes cuisses (mon concept-

1 Cefedem Auvergne Rhône-Alpes, centre de ressources professionnelles et d'enseignement supérieur artistique. L'acronyme vient de l'appellation : Centre de formation des enseignant·es de la musique. Ce Centre dépend du ministère de la Culture. Créé en 1990, il forme au DE (Diplôme d'État, équivalent L3) de « professeur de musique », professeur·e de l'enseignement musical spécialisé. Ce mot « spécialisé » rassemble les écoles de musique de toutes formes dont les conservatoires, mais pas uniquement. Deux programmes diplômants existent : FIN, formation initiale, FDCE (voir note suivante), ainsi qu'un programme de formation continue, à la fois sous forme de stage cours et de formation sur site à la demande/commande d'équipes, d'écoles, de collectivités et/ou de réseaux. (Voir aussi ► 1.22a)

2 FDCE pour Formation diplômante en cours d'emploi : une promotion tous les deux ans, entre 25 et 30 étudiant·es, avec une moyenne d'âge d'un peu moins de 40 ans et toutes en reprise d'étude. Nous fonctionnons avec des stages durant les vacances scolaires et des travaux entre chacun demandant différents suivis.

3 Voir la discussion de la phrase « La musique, c'est le cercle » de Maité Lafaye (professeure de musique et cirque à l'école de Beauvallon, commission pédagogie du Caem, Carrefour d'animation et d'expression musicale, école de musique de Dieulefit dans la Drôme) dans la thèse de Karine HAHN [2023, p436-459].

d'équipement « cargo-A6-3stylos », ►8.32b 4/). J'utilise deux stylos à bille de couleurs différentes : le bleu pour ce qu'il se passe avec l'heure pour me retrouver dans les futurs fichiers audio, et le noir pour ce que cela m'évoque en termes de recherches. À la fin de la journée, je prends quelques notes de type journal-en-liste (pas en phrase complète), souvent sur des formats A5, le A6 devenant alors trop petit. Ensuite, si des éléments m'ont semblé intéressants, le plus vite possible, je photocopie en 200 % les A6 et en 141 % les A5 pour unifier dans un format A4 facilement rangeable et classable, et surtout : je les annote une deuxième fois plus proprement. Le bleu complète le gris de la photocopie, en réécrivant sur, entre et sur les bords du papier ; et le noir entoure, commente et fait des remarques concernant la ou les recherches.

En avril 2019, j'étais en deuxième année de doctorat et la notion de lisières était vraiment au centre de mes attentions. Je l'ai partagée et elle s'est développée tout au long de cette journée. J'ai donc fait cette deuxième annotation, très vite : en fin de soirée et le lendemain matin. (Donc un week-end : de l'avantage d'avoir les clés du lieu et savoir/pouvoir utiliser l'imprimante photocopieuse présente.)

Le récit qui suit a pour source les différents enregistrements sonores, ces feuilles A4 doublement annotées, et mon retour sur cette journée en la (d)écrivant en avril-juillet 2024 (soit cinq ans après).

B. 22) L'après-midi (jouer, parler)

B.22a) L'arrivée et première improvisation

3/ Premiers échanges en arrivant

Ce jour-là, seul Jean-Charles François connaît préalablement György Kurtag et Yves Favier, du fait de ses deux participations aux « rencontres du CEPI » de 2017 et 2018 (Puget-Ville dans le Var). Gilles Laval et moi les rencontrons pour la première fois et je suis la personne qui a les clés du lieu. Les bonjours du début d'après-midi, les cafés-thés et les premiers échanges sont orientés et colorés par cela. Entre autres : le Cefedem est un Centre de formation à l'enseignement que Jean-Charles et d'autres ont créé, Gilles y a enseigné et j'y travaille ; Gilles est professeur dans le département rock de l'ENMDAD de Villeurbanne (École nationale de musique, de danse et d'art dramatique) ; Yves a des responsabilités de transmission (le compagnonnage) à l'ENSATT, György a enseigné et enseigne notamment en animant des ateliers... Ce ne sont pas uniquement l'intérêt et l'envie d'improviser qui font commun : des questions autour de l'enseignement et de l'apprentissage sont partagées. Notamment ce jour-là les questions d'équipe et de coopération dans des grilles qui découpent et avec des secteurs déterminés qui ont tendance à séparer des activités, etc. Mais nous allons vite nous installer pour musiquer avec du son, tout en continuant à parler.

4/ L'installation musicale

Une fois dans la salle où nous musiquerons l'après-midi, l'installation musicale commence. György « joue avec des instruments tactiles. Le son sort des haut-parleurs physiquement, mais au niveau des sensations, l'expression est alors réellement au bout des doigts. »⁴ J'avais préparé les deux enceintes dont il a besoin pour son instrument. Il l'installe rapidement : deux pads de percussion manuelle avec 13 touches répondant au toucher (type Handsonic). Un essai de son droite-gauche ? OK. Yves avec un trombone (et quelques ustensiles) et moi avec une trompette (et d'autres ustensiles) sommes aussi vite installés : une chaise et de quoi poser les sourdines et objets. Quelques souffles témoignent que les tuyauteries sont prêtes. Jean-Charles déballe son ensemble de percussion : un grand tom basse, deux bongos sur pied puis deux tables pour aligner des plus ou moins petites cymbales, des caisses et peaux variées, ainsi que différentes baguettes et autres outils de friction-crissement sortis progressivement d'une (grosse et grande) valise.

Très vite, György et Gilles discutent électroniques, effets sonores et preset (réglages prédéfinis à l'avance) à mesure que ce dernier sort ses différents objets accompagnant le son de sa guitare électrique vers son ampli. Yves, Jean-Charles et moi échangeons sur les habitudes de PaaLabRes pour des rencontres d'improvisation. Les deux discussions se superposent. Le passage par nos expériences avec le lieu Ramdam (recherche-action danse-musique et autres commencée avec la compagnie Maguy Marin, 2016-2018) crée un échange concernant tout le monde à propos de cette compagnie et quelques-unes de nos expériences dansées respectives. Le CEPI réunit musicien·nes et danseuses. Gilles termine ses branchements. Jean-Charles explique un peu la deuxième édition du site sur les partitions graphiques. Il enchaîne avec les ateliers que lui et moi essayons de mener en séminaire universitaire (faire ensemble quelque chose puis en discuter plutôt que des suites de communications), puis avec les performances que nous faisons tous les deux pour présenter le site ; Yves avait parcouru le site et vu une de celles-ci : « PaaLabReS remix » [François&co, 2018]⁵. Jean-Charles évoque le guide touristique que nous sommes en train de finir, il nous manque une voix, celle de Gilles, nous lui rappelons... Jean-Charles frappe le tom basse, il est prêt. Nous commentons en riant avec Gilles de la fin de son installation avec ses (nombreux) câbles, qui n'a toujours pas fait un son. Il allume l'ampli, petit souffle mais rien ne sort. Yves fait quelques sons au trombone dans un coin. En enlevant quelques pédales, du son de guitare sort : c'est celle de réverb'⁶ qui posait

4 <https://scrim.u-bordeaux.fr/scrime/membres-du-scrime/gyorgy-kurtag> (les autres citations sont transcrites des enregistrements de la journée).

5 En ligne : <https://youtu.be/s1tXfvjRnNE>

6 **Réverb'** (abréviation de réverbération, mais ce mot complet est très rarement utilisé) : désigne les multiples rebonds d'un son initial sur les surfaces environnantes, avec plusieurs réflexions qui se superposent et vont décroissantes. Elle peut être mécanique (par exemple dans une cathédrale) et aussi correspondre à un effet électronique (qui imite les multiples réflexions, avec différents paramètres donnant des couleurs spécifiques).

problème. Gilles règle son ampli et quelques potentiomètres de pédales, puis sort quelques objets permettant de faire vibrer les cordes et/ou réagir les micros.

« Jean-Charles : – On joue sans limite de temps ?

Yves : – C'est le propre de la composition instantanée, de ne pas avoir de durée.

Jean-Charles : – Mais si c'est trop court, on pourra recommencer, faire une deuxième session.

György (en regardant l'écran de l'enregistreur) : – Je pense qu'il y a assez de bande, on peut faire 18h52 minutes !

Yves (en rigolant) : – Jusqu'à notre départ, parfait !

Nicolas : – Si jamais on arrive au bout, on le vide et on recommence, on change la pellicule, comme au cinéma. »

Gilles accorde deux cordes, il dit « OK », quelques chaises craquent encore un peu. Et le silence se fait, chacun est attentif et prêt à jouer.

5/ Une première improvisation commence

Environ 6 secondes après...

[00:06] Un frôlement sur du bois (Jean-Charles) est le premier son qui sort, presque immédiatement suivi d'un très petit et court « clam » électronique (György)... On entend un très léger bruit d'interrupteur, puis le son frôlé puis tapé sur le bois (Jean-Charles) commence à discuter avec un son électronique (György) composé comme une grappe montante de plus petits sons.

[00:28] De très légers et doux frottements de métal du tube de la sourdine Harmon (Nicolas) apparaissent. Le volume n'étant pas vraiment pas fort, on entend distinctement deux manipulations de jack, et un pied sur une pédale de guitare (Gilles). Les grappes de son électronique en grappe continuent par intermittence, plus ou moins longues. Des « crik » « clak » et « tak » apparaissent (??), plus sonores ils ressortent, des légers coups sur la peau du tom basse accompagnent. Un autre son amplifié apparaît : un « gruwui-woin-on » court, les hauteurs descendent en même temps que le volume s'affaiblit (ce n'est pas évident tout de suite que cela vient de l'ampli guitare, donc Gilles). Le jeu sur le tom basse remplace les sons de bois (Jean-Charles).

[00:49] Un petit appel de sifflet passe dans une réverb' (György), un accord comme un son de nappes de synthé glisse en modulant haut puis bas (Gilles), pendant que les grappes enchaînent avec un son plus métallique puis façon bulle (György). Une grappe de frappe de tom basse finit (Jean-Charles), les sons résonnent un peu, puis...

[00:57] Les manipulations de tom basse continuent (Jean-Charles), l'idée d'un « takatak » se développe entre sons de percussion et sons électroniques (Jean-Charles, György et Gilles)

[01:24] Un « pfuit » très court (soufflé rapidement et latéralement, en biseau sur une embouchure de cuivre, Yves) fait événement, et des sons répendent...

Je commence ainsi pour deux raisons : déjà, **1**) le tout début demande d'écouter assez fort parce que le volume est vraiment minime par rapport aux moments où trompette, trombone, percussions, guitares et les sons électroniques du pad seront beaucoup plus

forts [par exemple 18:52-19:27] (et « écouter très fort » demande une vigilance)⁷. Mais, surtout, **2)** cela montre la difficulté à décrire en texte et phrases écrites une vie détaillée des sonorités-rythmes. À l'oral et en présence, il est possible de colorer la voix un peu plus que par des mots écrits, mais le résultat sonore reste peu satisfaisant. L'intérêt principal peut être de pouvoir faire exister une temporalité partagée. À l'écrit, le temps qui passe est indiqué, mais sans plus. La personne qui lit décide du passage du temps raconté.

6/ La représenter ?

Il existe alors plusieurs stratégies.

Évidemment, **l'enregistrement audio**. Cette écoute ne reflète pas exactement les conditions de jeu : les sensations d'être au milieu ou dans un cercle avec des musicien·nes présent·es se perdent un peu dans une stéréo (qui reste aujourd'hui encore le mode de diffusion le plus répandu).

Alors : une version après un très léger traitement sonore, en remontant les sons faibles et resserrant un peu la stéréo (notée cpL pour « compression Légère ») :

<https://paalabres.org/ceipltN/190426a-RencImpro-jeu1-cpL.mp3> (93Mo, 38'37)

Et une autre, avec plus de traitement sonore sur les dynamiques ou le volume, de manière à réduire un peu les écarts en baissant le très fort puis remontant le tout, la stéréo restant la même, je n'ai pas senti le besoin de la resserrer encore plus (notée cpM, « compression Médium ») :

<https://paalabres.org/ceipltN/190426a-RencImpro-jeu1-cpM.mp3> (93Mo, 38'37)

Les courbes d'intensité dans le temps sont des représentations graphiques aussi utiles. Elles donnent à voir différemment. Ci-dessous celle de cette improvisation (dans sa version cpL montrant plus les variations de volume) :



26 avril 2019, rencontrimprovisation PaaLabRes, jeu 1 (Audacity) [00:00-38:37]

⁷ Le risque est que ce que nous écoutons devienne autre chose, réglée avec un volume beaucoup plus fort. Et cela peut arriver que ce ne soit pas de notre volonté.

Dans le minutage en haut de l'image, les petits chiffres en gras indiquent 0:00 puis 5:00 puis 10:00, entrecoupés de quatre petits tirets gris à chaque minute.

Le récit-description avec un découpage plus large, de l'ordre de la minute plutôt que le suivi à la seconde comme ci-dessus. L'idée est alors de découper en blocs plus ou moins séparés, parce qu'il peut y avoir des superpositions, des transitions (lisières) peu compatibles avec des cases et boîtes. Ce découpage et la manière de découper sont très singuliers à la personne et les conditions dans lesquelles ce récit s'écrit. Nommer et désigner oriente beaucoup la lecture.

[00:00-02:41] Commencer

- Le son global se met en place à très bas volume sur des sonorités au départ de très petites idées : des suites irrégulières d'impacts très bois puis tom basse et son de cercle qui deviennent aussi frottements, avec des grappes de sons électronique qui s'agitent progressivement
- [01:24-] Une impulsion (un son très court et plus fort que le reste, le « pfuit » soufflé rapidement et latéralement dans une embouchure)⁸ fait événement, dynamise l'ensemble et les sons répondent. Et ce « pfuit » se répète et se développe.
- [01:39-] Le premier son long et très continue apparaît, un grincement aigu, quelques autres sonorités commencent à durer un peu aussi.

[02:41-04:07] Se trouver

- Le trombone joue avec sourdine, il prend un peu la parole jusqu'à 03:12, soutenu par des sons qui continuent et développe les sonorités précédentes, entre suite de petits impacts et des tenues plus longues qui vivent de plus en plus.
- [03:02-] Commencé par le trombone, relayé par la percussion, un crescendo se développe en volume et un peu d'agitation, un son électronique s'envole, le trombone est encore là, et la guitare termine dans l'aigu, le trombone lui répond dans le grave.
- [03:14-] Un impact de percussion survient, suivi de multiples petits coups qui continuent en changeant de sonorités ; le trombone joue plus dans la masse sonore, pendant deux descentes identiques et continues puis une nappe bouge dans le médium. Un son long et aigu réapparaît, de guitare très légèrement saturée dans les mêmes timbres qu'avant, il s'interrompt et réamorçe.
- Etc...

Un tableau temporel avec 5 lignes, une par personne, et le temps en abscisse horizontale (de gauche à droite avec 1 carreau pour tant de secondes) pourrait aussi décrire ce qu'il se passe ? Ou une **partition graphique**⁹ comprise ici comme un relevé : il s'est passé « ça » qui devient représenté par une ou des formes graphiques ?

8 C'est aussi le premier trait vertical très fin dans la représentation en courbes d'intensité dans le temps.

Le tableau temporel et la partition graphique peuvent se compléter, ou pas (le graphisme n'a pas obligation à se lire en fonction du temps). Ou un **texte plus poétique** pourrait donner à lire et imaginer ce qu'il se passe ?

Les propositions et les possibles sont multiples. Je ne suis passé ici que par celles qui me serviront au moment où j'aborderai nos actions autour de l'improvisation (► 9.3).

B.22b) Tour de salle, premiers échanges

Cette première improvisation musicale dure 38:37. Un peu avant, une personne au moins s'est physiquement relâchée (je n'ai pas noté qui), suivie par d'autres, signal d'une fin commune. Nous entendons Gilles dire « alors », actant la fin par les mots. L'enregistrement partagé est coupé à ce moment. Le jour même, après ce « alors », je me suis déplacé pour aller éteindre les enregistreurs, puis les relancer.

S'ensuit alors un tour de paroles au départ de deux propositions. La première est de se présenter au petit comité présent, avec son parcours. Il a été dit « un peu » et « très brièvement ». Collectivement, nous n'avions pas suffisamment de connaissances de tout le monde, donc ces adjectifs n'ont pas été respectés. La deuxième est d'évoquer nos préoccupations d'aujourd'hui. Comprendre dans cet « aujourd'hui » à la fois ce que nous venions de jouer, cette journée de rencontres mais aussi l'époque du moment. Il faut une personne qui commence. Jean-Charles prend souvent les commandes dans ce genre de moment, pour ne pas trop attendre. Il ne se désigne pas lui-même, alors propose à György son voisin de cercle et le plus vieil expérimenté après lui.

7/ György Kurtag jr

György Kurtag commence par dire que, quand il se présente vraiment, il se dit curieux. Et la première fonction dont il parle est « coordinateur Arts-Sciences », dans le studio de recherche à l'université de Bordeaux (au SCRIME, Studio de création et de recherche en informatique et musiques Expérimentales)¹⁰. Elle nomme et décrit ce qui l'intéresse principalement : « relier une qualité de recherche avec une qualité artistique ».

La suite retranscrit et réorganise son intervention. Après un premier exposé, nous lui avons posé plusieurs questions de précisions que je remets dans le flux pour simplifier la lecture.

Un résumé de son parcours :

Je grandis et vis 25 ans à Budapest sous le régime communiste. Je rencontre les musiques de Karlheinz Stockhausen et György Ligeti¹¹, en même temps que celle

9 La deuxième édition numérique sur le site de PaaLabRes a pour sujet les partitions graphiques : <https://www.paalabres.org/2017-carte-paalabres/>

10 <https://scrimme.u-bordeaux.fr/scrimme/membres-du-scrimme/gyorgy-kurtag>

11 György Kurtag jr est le fils de György Kurtag (sénior), compositeur contemporain ami de György Ligeti (les deux sont de la même génération).

des Beatles, Rolling Stones ou Pink Floyd ; et toutes m'influencent autant. Je m'intéresse globalement aux machines et commence avec la guitare électrique, Jimmy Hendrix n'y étant pas pour rien. En 1983 arrive une « révolution », le premier synthétiseur Yamaha DX7 : les synthèses de son commencent à être extrêmement puissantes et les claviers deviennent sensibles. Ils permettent de contrôler le son « au bout des doigts », je passe alors aux claviers puis aux instruments sensibles au toucher. Je passe 6 ans à l'IRCAM [Institut de recherche et coordination acoustique/musique] entre 1980 et 1986, puis émigre à Bordeaux et m'y installe en 1993. Je participe alors à la création du SCRIME, Studio de recherche en informatique musicale. Et j'ai monté un groupe de rock à 50 ans !

Un exemple de recherche :

Dans le centre de recherche dont je parlais, je participe à une recherche ANR sur trois ans, autour des créations dans cinq domaines : écriture de scénarios, design, science de l'ingénieur, art plastique et musique électroacoustique. La méthodologie n'est pas vraiment adéquate du fait d'un mélange entre des personnes travaillant principalement sur commande, en négociant avec un client, et des domaines plus autonomes comme la musique électroacoustique ou l'art plastique, où il n'y a pas souvent de commanditaire. Se place-t-on dans une option de productivisme, au sens où ce sont les œuvres terminées qui comptent, ou bien ce sont les découvertes faites dans le processus ? Mais des choses assez intéressantes sont apparues, par exemple à quel moment on arrête, on fait une pause dans un flux de créativité ? Dans la recherche, une partie consiste à étudier des étudiants en comparant avec des artistes confirmés. Une des grandes différences entre les deux est que les étudiants font des pauses inappropriées qui ne permettent pas d'aller jusqu'au bout des différentes phases et ils se laissent détourner facilement par des idées et des influences. Donc, en tout cas, la recherche a posé de nombreuses questions.

Une première question pédagogique :

« Pourquoi ça prend autant de temps de former un musicien ? ». Je précise : pas un instrumentiste, mais bien un ou une musicienne, c'est-à-dire une personne qui comprend ce qu'elle joue. J'ai ainsi développé un certain nombre d'idées pédagogiques, formalisées mais pas encore écrites. Une thématique est : « la pédagogie des instruments intelligents, du geste instrumental au geste mental, avec une préoccupation d'ergonomie cognitive ». Qu'est-ce qu'il se passe avant, pendant et après qu'on joue ? J'ai développé une méthode pour commencer la musique par les « communications musicales », à Bordeaux à partir de l'année 2000. Il s'agit simplement de travailler les relations entre l'écoute et le geste. Je fonctionnais par des petits dialogues avec des enfants de 4-5 ans, à l'aide d'un instrument de percussions digitales électroniques (Handsonic HPD-15). Le pad [surface ou zone de frappe déclenchant un son] de la percussion réagit à la pression qu'on exerce sur lui, ce mode d'interaction n'est pas visible, mais audible. Et encore une grande surprise : ils arrivent à reproduire exactement la même valeur de pression que moi. Je garde le flux de communication le plus longtemps possible, avec pour seule consigne « fais comme moi ». Je joue des fragments de quelques secondes, et je demande de faire comme un dialogue, à tour de rôle. Dans cette démarche, une des questions posées était : qu'est-ce qu'il faut corriger ? La correction passe par la répétition des propositions. Je suis

ensuite passé à « comment enseigner la composition, à la fois en succession et en superposition de son », toujours avec cet instrument. J'ai suivi les mêmes enfants pendant quatre ans.

Emmanuel Hocquard était mort en janvier et, dans une équipe Cefedem élargie, Jean-Charles et moi avons travaillé sur *Le cours de Pise*, à propos des enseignements d'Emmanuel Hocquard à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux. Pise pour : Procédure, Image, Son, Écriture. Et il parle de György Kurtág [2018, p19], je voudrais en savoir plus :

Oui, pendant deux ans je suis intervenu à l'école de Beaux-Arts, avec lui. On était quatre. Donc un après-midi, tous les jeudis je crois, on était avec quinzaine d'étudiants de Beaux-Arts, et on discutait de leurs productions depuis nos quatre points de vue totalement différents. Et c'était fantastique, extrêmement profitable pour tout le monde, c'est vraiment faire une équipe pédagogique. Et la durée est importante parce qu'on avait un après-midi complet, des séances de trois à quatre heures. Emmanuel travaillait beaucoup sur différentes techniques de cut-up ; j'essayais de parler de gestion du temps, parce qu'ils font beaucoup de vidéos, mais en même temps, ils n'ont pas trop d'habitude de gérer le temps, comme si penser la durée échappait un peu chez les étudiants de Beaux-Arts en général.

En revenant à la curiosité, ce qui m'intéressait consistait à donner un niveau de réflexion que la discipline ne permet pas, parce qu'une pensée disciplinaire referme plein de chemins de possibilités. Pour une vidéo par exemple, les retours étaient toujours « techniques sur », et jamais « esthétique dans » l'intérieur du contenu, et avec ma formation de compositeur je pouvais évoquer cela. J'ai l'impression que les gens qui sont passés par nos échanges ont eu des contacts avec une façon de faire de l'art extrêmement ouverte. Et c'est difficile de se rendre compte de cela dans une œuvre finie.

Jean-Charles le relance sur son « groupe de rock à 50 ans » :

Mon rêve était de faire un concert avec la première partie constituée par le répertoire de Jimmy Hendrix ! Dès mon arrivée à Paris, le même jour, je suis allé voir trois fois de suite un film avec Jimmy Hendrix. Et bien plus tard, à 50 ans, je monte avec deux amis hongrois un groupe de rock expérimental, avec batterie électronique, guitare basse avec beaucoup d'effets, et je suis aux claviers et synthétiseurs : Sc.Art¹² (sciences et art). Nous sortons un disque et faisons beaucoup de concerts. Pratiquement personne ne joue son rôle d'origine au vu de l'instrument dont il joue. L'idée est de surprendre le plus possible avec par exemple une batterie qui fait la mélodie.

8/ Yves Favier

Après 25 min et des remerciements de cette présentation, nous nous tournons vers **Yves Favier**.

Un début dans la famille :

J'aborde la musique d'abord par ma famille, manouche, mélomane. La musique fait partie du mode de vie, il n'y a pas de séparation, elle est partout. On danse beaucoup, on invite beaucoup, on va à toutes les fêtes, on va dans les bals de

12 Voir : <http://scartmusic.com/>

routiers ou du rugby, c'est extrêmement social. Cela fait un gros pâté dans lequel, de toute façon, la vie n'aura de goût que parce que musicale, d'une manière ou d'une autre, chants ouvriers, chants de travail, chants du rugby... Par exemple j'ai fait du rugby où c'était impossible, même en cas de défaite, de ne pas chanter. J'ai aussi souvenir de ma grand-mère qui frappait dans ses mains pour les pâtes. C'est le terreau musical sur lequel je pousse.

Après un grand moment où il ne se passe plus rien, qu'est-ce qui me fait vibrer ? C'est plutôt l'afro-américain, le swing, et puis évidemment après, les grands envolés pop, rock, « Smoke and the water » que nous avons joué tout à l'heure en revival, et le prochain « Dark side of the Moon » qu'on va jouer tout de suite après cette conférence [rires].

Puis le cirque :

Je fais une formation d'électricien, et instantanément l'industrie ne me plaît pas du tout. Alors je me retrouve dans un cirque à m'occuper du groupe électrogène. Et dans le cirque, il y a deux particularités. La première est que tout le monde fait à peu près tout, enfin soi-disant, une fois que tu as fini, tu vas aider les autres. Et la deuxième est le paiement à la recette, donc au nombre de personnes payantes qui viennent. Alors il faut faire des parades, et si tu as un minimum de rythme et de gouaille, tu vas jouer. J'étais aux percus, parce que c'est immédiat. Mais en même temps, attention, pour attirer le public pour qu'il paye, pour que tu sois payé, personne n'a intérêt à faire trop n'importe quoi. Et je trouvais ces parades extrêmement plaisantes. On retrouve le contact direct avec le public, que j'appelle « de plein pied », c'est-à-dire sans *a priori*, ni social, ni culturel, ni historique. Je précise que c'est quand même de la musique *tagada tsoin tsoin*, de propagande au sens de publicité.

Et une rencontre musicale :

Puis il faut faire encore un bond un peu plus tard, où je rencontre Alain Gibert¹³, tromboniste et fondateur de l'ARFI, Association pour la Recherche d'un Folklore Imaginaire. Au fin fond de l'Auvergne il nous apprend un petit morceau qui s'appelle « L'Amie d'Annie »¹⁴. (En chantant :) *L'amie d'Annie n'a pas d'wapiti, pas d'kiwi, / Pas d'lama ni d'ibis, pas d'ara / Ni d'chat, ni d'rat*. À faire en canon, pour s'amuser et retransmettre aux enfants, pour le BAFA et autres animations. Et ça fait « tilt ! » parce que j'ai trouvé ce truc tellement simple, tellement immédiat. Et je me suis engouffré là-dedans alors que d'autres avaient beaucoup plus de difficultés parce qu'ils avaient appris la musique et qu'il fallait compter.

Je lui demande ce qu'il fait, ce qu'il joue : il joue du trombone et j'ai adoré le son de cet instrument. J'ai envie de dire que c'est le trombone qui m'a choisi. Et de nouveau, on se retrouve dans du social et du politique parce que l'ARFI est un mélange, à la fois des créations originales et du jazz traditionnel. J'écoute pour la première fois le Workshop de Lyon, et je me dis mais ça existe des musiques pareilles ? C'est quand même du free et j'aime. Alors je continue à avoir un peu Alain Gibert dans l'œil de mire, et l'ARFI avec la Marmite Infernale, Louis Sclavis et d'autres.

13 (1947-2013), <https://inmemoriamalaingibert.fr/>

14 Chanson de Steve Waring, voir par exemple sa version arrangée par Alain Gibert. En ligne : <https://youtu.be/AC3zj-IYF U>

Puis une deuxième :

Il se passe encore un bond. Au cours des années 1980s je vais à Dijon. Le trombone me plaît, donc je fais en autodidacte, puis quand même, travaillant à Chenôve, je vais au petit conservatoire municipal. Et là : Jacques Veillé, le deuxième tromboniste de l'ARFI ! Hasard complet, parce que j'aurais pu aller travailler à Grès ou à Strasbourg. Jacques m'amène à travailler le trombone d'une manière très éloignée du solfège. Je suis un lecteur exécrable. Mais on fait tout d'oreille, le son et les doubles sons. Il me fait rencontrer Albert Mangelsdorff par les disques, Roswell Rudd, et le coup de grâce total : le Jazz Composer's Orchestra, avec Michael Mantler, Roswell Rudd encore, Pharoah Sanders, Cecil Taylor...

Je m'installe progressivement à Dijon en tant que technicien, assistant-metteur en scène, scénographe. À cette période, on fait un peu tout quand on est dans une compagnie qui monte. Et je continue d'être avec notre ami Jacques Veillé. Il me dit en juin 1988 : « va aux masterclasses de Cluny cet été, et tu vas faire le stage de Barre Phillips ». Je regarde le flyer, il n'y avait que des Didier Levallet, Gunther Schuller, Sylvain Kassap. Je regarde le CV de Barre Phillips, long et avec les décorations d'un maréchal russe. Alors : « non, j'y vais pas, ce n'est pas pour moi ». Jacques Veillé répond « si, vas-y, c'est exactement fait pour toi, et tu t'en vas si ça ne te plaît pas, c'est très simple ». OK, et j'obéis au prof, qui est quand même un ami. Surtout je lui ai fait confiance parce qu'il m'avait amené doucement à des choses que je ne savais même pas que ça allait me plaire en pensant que ce n'était pas accessible pour moi.

Et une troisième :

La rencontre avec Barre Phillips est immédiate. On était tous comme ça, je ne connaissais personne. J'étais avec mon trombone, et il me dit : « -Hello, nice to meet you, my name is *balalalonnngu* avec sa contrebasse. And you ? », « -Ben, mon nom c'est... », « -No no » avec un geste, « -Mon nom c'est *blouboulellup, blabalingu* », etc. Je me dis alors là, ce n'est pas pareil, parce qu'alors, j'ai un nom, je sais comment je m'appelle. Et la relation intense avec Barre Phillips depuis ce mois de juillet 1988 n'a jamais cessé. On s'est toujours retrouvés, soit dans les autres masterclasses, soit on faisait des improvisations.

Dans ce groupe-là de Barre Phillips de cette année, un groupe d'une dizaine d'Italiens était présent, avec Enrico, Stefano, etc. Ils étaient dans le CRAMS (*Centro Ricerca Arte Musicale Spettacolo*, Centre de recherche d'art, de musique et de spectacle), implanté dans une caserne désaffectée de Lecco. Ils donnaient des cours aux enfants prolos du coin en dehors des conservatoires, en même temps qu'ils faisaient des concerts, une fanfare politique, des bandas avec des chants sociaux, etc. Donc une implication sociale et politique, dans un style de musique que, bien plus tard, j'ai pu qualifier de free jazz lié au Black Power. C'est cela que l'on jouait. Et de même, une amitié de plus de 30 ans donc avec des copains italiens, avec lesquels je joue régulièrement, on joue encore, on a joué la semaine dernière avec eux à Bordeaux.

Cela reste un mode de vie où il n'y a pas de séparation. Alors comme György a déjà posé cette question une fois, puisque le mode de vie et la vie sont liés : quels sacrifices musicaux, quels choix musicaux fait-on pour que ce mode-là existe ?

Barre Phillips monte un projet concept : *Fête foreign*, fête en français, *foreign*, étranger en anglais. Il dure sept ans, régulièrement en Italie, en France, avec des présentations publiques entre autres au Festival international Angelica à Bologne, mais aussi à Bordeaux, à Puget-Ville, etc. Et à chaque fois, avec ce concept extrêmement simple : chaque musicien choisit un personnage, par exemple, je suis le loup blanc, Stéphano est la couleur rouge, un autre est le corbeau, etc. Il y a un univers comme dans les fables, et quand on se retrouve, ce sont des petits opéras. À l'intérieur, c'est totalement de l'improvisation libre, mais chacun a quand même une petite signature, je l'ai jouée tout à l'heure : *boiwalap*. Et cela fonde, cela permet, sur des bases extrêmement simples, de composer et d'improviser en permanence. Barre jouait en permanence avec nous. On en a fait un petit disque, *Fête Foreign*, enregistré en public, édité par Bassa Definition avec Enrico¹⁵.

Après, on a continué les fanfares pour déambuler dans les rues, avec des *tagada tsoin tsoin* mais aussi des *prouif* et des *krac*. Qu'est-ce qui se passe autour, entre ? Comment tout cela se goupille ? On pense évidemment à Chris McGregor ou Carla Bley, évidemment, à la Marmite infernale de l'ARFI, des éléments de la culture populaire, Santana qu'on remet en banda, etc. Donc : qu'est-ce qu'on chope à un endroit, qu'est-ce qui existe, qu'on prend et cuisine à notre manière. Sans pour cela que ce soit tout le temps le goulash, il faut faire attention. Le goulash sent le cumin et le paprika quoi que tu mettes dedans.

Pendant, la direction technique et le compagnonnage à l'ENSATT :

Entre-temps, il faut quand même manger. Alors je continue de faire du spectacle, toujours assistant metteur en scène, scénographe, directeur technique, avec la danse aussi, et de la vidéo. Et je prends en responsabilité la direction technique de l'ENSATT, École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre. J'y suis en charge du compagnonnage, c'est-à-dire le « comment un théâtre fonctionne ». On fait 5 créations par an à l'ENSATT, dont la dernière au TNP [Théâtre national populaire, à Villeurbanne] avec le CNSMD [Conservatoire national supérieur de musique et de danse, ici, celui de Lyon], un petit opéra, « Flamigno » de Pergolèse. Et toujours avec des metteurs en scène de qualité et reconnus que l'on met en vraie situation de construction. Le fait de les aimer ou pas n'est pas le sujet.

Et j'ai en charge la transmission des métiers, la pédagogie. Et je me heurte à ce que vous disiez tout à l'heure par rapport à la musique : avec des profs, des grilles, des métiers, et le public... Comment on s'y prend pour servir quoi au public ? Je vois bien que la grille, la sectorisation des métiers fait qu'un scénographe qui a des cours de scénographie, qui a bien appris à peindre et à concevoir, il ne peut pas, ne sait pas mettre en place son art dans la réalité. Il ne suffit pas d'avoir ingurgité un savoir, il faut avoir un savoir incorporé et c'est là où le compagnonnage intervient. Donc je suis le garant du savoir incorporé. Mais, pour lui faire sa place, dans une institution comme l'ENSATT qui est fonction publique d'État, enseignement supérieur et de la recherche, c'est... l'enfer. J'ai piqué une expression à Gilles Deleuze que j'adore : « il faut être comme de l'herbe qui pousse au milieu des pavés ». Les pavés sont les dogmes, utiles parce qu'il faut quand même des grilles horaires et des savoirs, mais ce n'est pas eux qui font la vitalité de la création.

15 Par exemple, « Fête Foreign Lecco extract » : <https://youtu.be/oicH71HFpj4>

Certains profs ont vu ces étudiants qui poussaient au milieu des pavés, c'est-à-dire qu'ils produisaient des petites formes entre les cours, et qu'ils ne pensaient qu'à cela pendant les cours. À un moment donné, il a été question d'endiguer absolument ces fuites, parce que c'était nommé ainsi. Or, nos amis Gilles Deleuze et Félix Guattari disent toujours : les lignes de fuites sont les lignes de création. Les profs voulaient goudronner en disant aux étudiants : « non, c'est impossible, vous n'avez pas le droit de faire ça puisque vous ne pensez qu'à ça ». On était deux à répondre : « mais si, on va même augmenter un tout petit peu l'espace entre les pavés, et on va faire en sorte que les cours s'arrêtent vraiment là ». Et on va donner une petite place institutionnelle, pour que les étudiants de deuxième année puissent expérimenter par eux-mêmes la cooptation et la création. Vous êtes à peu près 80 par promo, qu'est-ce que vous nous proposez comme vivacité ? Au départ, cela s'est appelé les petites formes, maintenant les essais, et c'est en voie d'institutionnalisation. Alors on en est content, parce que le paradigme « pousser entre les pavés » montre que cet endroit de création est important. Par exemple une costumière peut être en situation de metteur en scène, alors que normalement non. Des éléments n'auraient pas dû être là, mais on leur laisse la place pour émerger, prospérer. Beaucoup de compagnies entre les jeunes sont nées à partir de ces temps (Compagnie in vivo, Bam !, etc.). Il s'agit seulement d'une semaine et demie en janvier, et une semaine et demie en mars, pour huit projets ; et on en garde quatre à reprendre en septembre. Ce n'est pas beaucoup sur trois ans, mais la puissance de frappe est assez importante. Je suis le garant que cela reste quand même entre des pavés, face à l'institution qui n'a cesse de fabriquer de nouveaux pavés. Maintenant c'est trop cadré, alors je m'attends à ce que ça repousse ailleurs, on verra comment les jeunes s'en emparent. Mon rôle est de tout faire pour que le compagnonnage ait bien sa place. Donc je suis en relation avec les autres théâtres de façon à ce que les jeunes puissent revenir quand ils veulent à l'ENSATT pour du matériel, des salles et des conseils, boire un coup. Le compagnonnage est sans rupture dans le flux de la vie. J'aimerais que György puisse intervenir dans le département son, j'en ai déjà parlé, on verra bien.

Aujourd'hui à Bordeaux :

Et pour finir le parcours, à Bordeaux, j'ai monté un projet personnel : « Œnopéra, opéra œnologique », en lien avec des vigneron et des vigneronnes, des employé·es agricoles, qui exercent ces métiers, un sommelier professionnel. Avec des musiciens d'une fanfare et Stéphan, on essaie de composer un petit opéra où les personnages sont le cépage Merlot, le Cabernet, le Cabernet Sauvignon, le Chat qui vit dans le Chais, la Lie, la Fermentation malolactique, le Glucose, le Fructose, le Pintose. Et on s'amuse à faire un opéra, pas tout à fait surréaliste parce qu'il y a des explications, même si je n'aime pas le faire. Mais souvent les vigneron me le demandent. Il faut imaginer une ellipse ou un grand cercle, ou au milieu des cuves, et le public se met à côté de nous ou au milieu de nous en pouvant se déplacer. Ce n'est pas un lieu de spectacle, on nomme cela répétition publique, ce n'est pas un concert. Et de temps en temps, ils demandent « alors, c'est quoi le Merlot ? », donc *pa pa pa pa pa*, on leur joue. Mais le but de ces petites ritournelles est de faire de l'improvisation entre. Entre les pavés des ritournelles, il y a des moments totalement improvisés. Donc c'est composé, mais

le public entend des improvisations, le genre de musique que l'on vient de jouer, et ça lui plaît.

La question que je me pose toujours est : cette musique, que je n'aurais jamais dû rencontrer de par mes origines sociales et culturelles, que j'ai rencontrée par une suite de hasards, je ne comprends pas pourquoi elle est qualifiée d'élitiste ? Pourquoi reste-t-elle dans son coin, dans sa tour d'Ivoire ou ses studios d'enregistrement ? Alors que c'est une vraie musique sensible, jouée de plain-pied et accessible de plain-pied par tout le monde. Pas obligatoirement tout le temps, on ne va pas manger des asperges à la crème tous les jours, tout le temps ! Et j'aime aussi le rock, Yvette Horner...

Jean-Charles lui demande de préciser « cette » musique : musique improvisée, libre, contemporaine ? Quand on dit « musique improvisée », on n'a rien dit, ou pas beaucoup.

Dans Œnopéra par exemple, c'est très concret : c'est à la fois de la musique extrêmement composée, simple mais composée, mais elle est faite pour qu'elle s'échappe. Alors elle est contemporaine parce que d'aujourd'hui. Sans essayer de trop faire de musicologie où je ne suis pas compétent, si on qualifie de musique contemporaine uniquement les Luciano Berio, György Ligeti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et compagnie, on est cuit. Nous-mêmes, nous sommes contemporains. La musique improvisée, qu'est-ce que cela peut être ? C'est un sujet, mais beaucoup de gens ne savent même pas qu'elle existe. Il faudrait la qualifier, ou alors elle n'est pas ou trop théorisée et elle reste qualifiée d'élitiste. Alors même que, au contraire, c'est un endroit mouvant, avec de nombreux vecteurs à l'intérieur. J'évoquais le free jazz tout à l'heure, c'est sûr que c'est improvisé, mais avec une radicalité et une vectorialité politique qui fait qu'on l'associe au Black Power par exemple, les deux se frictionnent. Je partage énormément de choses dites ce matin [diffusion de la deuxième édition PaaLabres par des ateliers], il faut pratiquer et considérer aussi les conditions et circonstances de cette pratique. Les deux aspects sont importants, et c'est plus complexe qu'on ne le croit.

György propose d'appeler cette pratique de la « musique de chambre ». Nous rigolons du fait que la pièce où nous sommes n'est pas vraiment pratique pour une chambre. Mais une pratique de musique de chambre (une pratique « chambre » de la musique ? un musiquer de chambre ?) correspond à une rencontre de musicien·nes autour d'un objet qu'elles ont décidé en commun.

Quand on joue, notre type d'écoute ressemble beaucoup à celle d'un quatuor à cordes. Mon grand-père était ingénieur pont et chaussée, et violoniste amateur. Tous les dimanches, ils ont joué des quatuors, plus ou moins bien, plus ou moins mal. Ma mère pianiste a joué le quintet de Schubert avec eux. Ces moments étaient pour faire de la musique ensemble, pas pour interpréter telle et telle œuvre, surtout pas jouer devant le public, mais pour se rencontrer et vivre quelque chose ensemble. Cette fonction existe chez nous [improvisateurices] aussi.

9/ À mon tour, résonance des lisières

La présentation d'Yves a durée 35 min, nous le remercions.

En suivant le tour qui a commencé, c'est à **mon tour** de parler. Je décris brièvement mon parcours musical (► 3.11b, ► 3.12b, ► 3.22-23). Et je termine avec mon M2 puis mon inscription en doctorat, université Paris 8, héritière du Centre universitaire expérimental de Vincennes, aujourd'hui à Saint-Denis.

Je présente ensuite mon impulsion vers les lisières, uniquement l'article d'Emmanuel Hocquard [2000, 2001] (► 5.11). La distinction limite, frontière et lisière ont résonné avec ce qui a déjà été raconté : le professeur qui joue, la costumière qui passe metteuse en scène, l'intrication vie et mode de vie, l'implication politique du free jazz, etc. Je transcris le dialogue qui a suivi :

Nicolas : Et donc, je passe du temps à regarder ces lisières, et notamment les savoirs qui s'y créent, quand plusieurs types d'activités sont mêlées. Par exemple, j'ai participé au projet « 100 guitares sur un bateau ivre » de Gilles, il en parlera sans doute tout à l'heure... Et dans ce projet on peut voir, et on a senti les manières dont les conditions techniques influent sur la création, qui influent sur les conditions techniques et ainsi de suite. Puisque, à un moment on se retrouve régisseur, en fait, ça change la création. Alors on n'est pas régisseur au sens métier du terme comme des personnes à l'ENSATT, il nous manque d'énormes savoir-faire. Mais, en cours de création et de fabrication de la musique, on se dépatouille dans une lisière où des questions de régie deviennent très importantes, et leurs réponses changent la création. Le fait d'habiter cette lisière-là, d'en prendre conscience et d'en être joyeux, c'est important. Comme la costumière qui devient metteuse en scène à un moment, avec l'ensemble de ses savoir-faire qui vont habiter son activité de mise en scène.

Yves : C'est la ligne de fuite. La lisière est la ligne de fuite.

Nicolas : Oui, Gilles Deleuze, Félix Guattari, l'analyse institutionnelle, etc.

Yves : Oui, c'est ça. Le Paris 8 dont tu parles c'est là où était Georges Lapassade ?

Nicolas : Tout à fait, et René Lourau...

Yves : D'accord, j'y suis !

György : Ce que tu viens de dire par rapport aux lisières, c'est exactement ce que je cherche pour le futur du CEPI. C'est : comment dépasser un peu notre pratique ? Vers où chercher pour renouveler cette pratique ?

J'ai remarqué que, à chaque fois, quand les danseurs parlent de l'improvisation, elle n'est pas un sous-produit d'une pratique existante, mais une nouvelle pratique, une nouvelle discipline. Elle a comme une autonomie, que je n'ai jamais vu en musique. Je n'ai jamais accepté cette contradiction de mettre composition et improvisation en opposition. Je pense qu'il y a une autonomie de cette pratique que l'on essaie de faire. J'ai posé cette question : qu'est-ce que l'on sacrifie dans la musique pour pouvoir jouer ensemble quand on ne se connaît pas ? On arrive bien à avoir une chose qui informe une direction commune, et qui a éventuellement un sens. Est-ce que l'on sacrifie, est-ce que c'est choisi ou subi ? La musique que l'on fait ensemble, serait-elle celle qu'on veut vraiment faire, ou c'est simplement une adaptation multiple de chacun pour avoir une cohérence ? Cela me parle beaucoup cette idée de lisière.

Yves : Moi aussi, la musique à la lisière, ça me plaît beaucoup.

György : Mais c'est vraiment la réflexion limite, frontière et lisière, je pense que c'est vraiment une possibilité intéressante. Je m'intéresse beaucoup à ce qu'il se passe, comment on pense pendant que l'on joue ? George Lewis est venu à Bordeaux, il a fait une improvisation commentée : à chaque note, il a dit pourquoi il joue ainsi, comment il pense. Cela a été vraiment le moment clé, pour moi, par rapport à cette pratique. Il y a de nombreuses choses implicites, cachées, qu'on ne dit pas mais qui sont là.

Yves : Là, j'aime vraiment cette histoire de lisières, frontière, limite. Il va falloir nous en donner plus.

György : Oui, une indication de première lecture pour aller fouiller là-dedans ?

Nicolas : Je vous fais passer l'article.

10/ Gilles Laval

Cela a pris 25 min, et c'est au tour de **Gilles Laval**.

Les commencements :

Je suis né au Maroc et j'ai des origines plutôt espagnoles, ça ne se voit pas comme ça [rires], et aussi des origines lyonnaises. Mes parents sont rentrés en 1966, arrivés à Rillieux-la-Pape, une banlieue qui était alors en construction. J'y habite encore aujourd'hui, après un passage par Lyon quand même.

Puisque l'on parlait des entrées en musique, j'ai commencé par le piano. Je ne sais pas pourquoi il y avait un piano chez moi. J'ai pris des cours de piano enfant, avec une prof particulière. Elle était admirable, parce que je lui disais que les partitions ne me plaisaient pas du tout, et elle a compris tout de suite. Alors on improvisait, on s'amusait, et pourtant elle venait de la musique classique. Au bout d'un moment, je trouvais que le piano n'était pas très pratique pour aller jouer avec les copains. Donc j'ai dit « je vais prendre une guitare ». Un prof m'a amené une guitare classique et me faisait jouer Maxime Le Forestier. Je me suis dit que ce n'était pas non plus ça que je voulais faire. Puis j'arrive au lycée, où j'ai rencontré des gens qui jouaient. Je m'y suis mis, en achetant une première guitare électrique et c'était parti. J'ai joué avec des personnes souvent plus âgées que moi, elles m'ont appris parce que je ne connaissais absolument rien de toutes ces musiques-là. Notamment un copain qui est devenu mon meilleur pote, il travaillait à la FNAC. En rentrant par le rock, il a parcouru le rayon jazz, la musique classique, la musique contemporaine. On allait traîner dans les bars, et puis je me suis dit : « c'est pas mal, ça me plaît ». Par rapport à l'environnement dont tu [Yves] parlais, c'était là que je me sentais bien. Bon, le rock ne s'enseignait pas à cette époque-là, même si j'ai fait un stage une fois avec la famille Maimone à l'époque de Spheroe¹⁶. Mais j'étais très rock, je comprenais rien au jazz et je n'étais pas intéressé.

György lui demande quel est ce rock en question ?

J'ai découvert petit à petit, je me souviens de l'*Album blanc* des Beatles de 1968, que j'ai mis sur la platine la première fois, notamment « Revolution 9 ». Je me suis dit « mais qu'est-ce que c'est que ce truc ? ». Après il y a eu beaucoup de funk, et tous les Jimmy Hendrix, tous les Led Zeppelin. Un autre album m'a fait

16 <https://www.gerardmaimone.com/blank-ouy69>

quand même bien basculer : *Remain in Light*, des Talking Heads [1980]. Ce ne sont que des boucles, une musique répétitive et évolutive alors que je n'étais pas là-dedans en écoutant des guitares de hard rock. Je voulais faire des solos de guitare ! Et je me suis inventé un peu une culture, en discutant avec des gens, et petit à petit je me suis intéressé à différentes choses. Je me souviens que je me posais une question à cette époque-là : des copains me disaient souvent « waouh ça c'est terrible », et je me demandais « comment ça se fait qu'ils me disent que c'est terrible, et que moi je n'arrive pas à savoir si c'est bien ou pas ? ». Je me souviens de ce questionnement, parce qu'après il revient aussi dans l'enseignement. Les jeunes te posent la question : qu'est-ce qui fait que c'est bien/pas bien ? Quelle est la bascule qui fait qu'une chose devient intéressante ?

Après ces premières écoutes :

Donc après j'ai monté plusieurs groupes d'adolescents, et j'ai rencontré un batteur qui était bien dans le mouvement hardcore. C'était le nom de l'époque, où on jouait très vite et très fort, avec un engagement politique. J'ai traîné dans tout le milieu associatif de Lyon avec de nombreux concerts, que j'ai faits parfois même à l'école de musique, je prenais les clés, chut !, le week-end et on a fait des concerts de dingues. C'était inimaginable aujourd'hui, quoi. On faisait tout maison : l'organisation, de quoi manger pour tout le monde, les affiches, on allait coller et c'était plein à chaque fois. On a croisé des groupes comme NoMeansNo ou Fugazi. Et j'ai rencontré là tout le milieu alternatif, le Do it yourself, etc. Et j'ai monté un groupe qui s'appelait Parkinson Square, on jouait vite et fort.

Yves se moque gentiment des noms de groupes de rock, Gilles enchaîne sur l'enseignement et la suite de son apprentissage :

J'ai toujours aimé enseigner. Je donnais des cours de guitare dès que j'ai commencé à jouer un petit peu. Après je me suis retrouvé à donner des cours dans une MJC de la banlieue lyonnaise. Et j'ai donné des cours de guitare chez moi, notamment à Virginie Despentès ! Après le bac, je suis passé un petit peu à l'université, un petit peu en musicologie, mais on n'y faisait pas de musique. Je ne savais pas trop quoi faire en musique, et la seule école qui semblait être accessible était celle d'électroacoustique avec Denis Dufour. On est arrivés à sept et il y avait huit places. Donc il nous a tous pris, même si je ne connaissais absolument rien à l'électroacoustique. Et c'était fantastique, on était dans la pratique. Certains étaient sérieux et d'autres moins, mais on a travaillé et on s'est régalé. C'était encore l'époque avec les bandes et les Revox¹⁷.

Donc j'avais ce groupe un peu hardcore, l'électroacoustique et je donnais quelques cours. Et je suis rentré dans cette école de musique de Villeurbanne par hasard, peut-être par le réseau électroacoustique. Et j'apprends qu'il y a des cours de guitare électrique, et je tombe sur Louis Chrétiennot qui en train de monter le département rock. Cette école s'est construite en contre-pied de tout ce qui se faisait dans les conservatoires. Antoine Duhamel l'a créé : il ne voulait plus aller dans une école où des enfants attendent dans les couloirs comme pour un rendez-vous chez le dentiste alors qu'ils vont prendre des cours de musique. Il a essayé de faire tout le contraire : une école basée sur une autre pédagogie, sur le principe de la création, etc. Donc ça m'allait très bien.

17 Marque de magnétophone à bobines qui a fini par désigner ce type de magnétophones.

Professeur à l'ENM(DAD) de Villeurbanne :

Et puis deux ans après, Louis me dit qu'il manque un prof « est-ce que tu veux être prof à l'école de musique ? » Et voilà, j'y suis depuis 30 ans maintenant. Je faisais beaucoup la fête à cette époque, donc j'étais surpris. Mais j'y suis allé et j'ai fait venir des personnes du milieu dans lequel je traînais. On me disait : « attends, on ne peut pas enseigner le rock ! », je répondais : « j'en sais rien, mais on va essayer ». Et finalement, on y est arrivé, beaucoup sont passés, avec des grands ensembles complètement fous, des reprises complètement improbables, etc.

Alors j'ai commencé à développer un peu cette activité pédagogique. Et c'est drôle parce que je me souviens que j'avais une hantise du savoir quand j'étais enfant. Tous ces gens que j'entends et qui ont beaucoup de savoirs me semblent complètement inintéressants. Vu la réalité du monde aujourd'hui, si avoir des connaissances, c'est arriver à mettre en place un monde comme celui-là... ce n'est peut-être pas le meilleur chemin à prendre ! J'ai une envie de ne rien apprendre mais de pratiquer, et en même temps j'enseigne, c'est comme un paradoxe. J'enseigne de ne rien apprendre ! [rires] Avec Louis Chrétiennot, on a fait de manière empirique, on a construit des formations. Par exemple, à l'époque, il n'existait que des Tremplins pour le développement des groupes. Alors, pour contrer cela, on a développé « Les scènes musicales », où j'ai rencontré Giacomo Spica. Le principe était que tout le monde gagnait. On passait voir et discutait avec des groupes qui répétaient sur Villeurbanne, on en sélectionnait une dizaine et pendant un an, ils rencontraient des artistes, comme Maguy Marin, Noël Akchoté ou Krishoo. Tout le monde était invité à chaque session, il n'y avait pas de masterclass spéciale pour les guitaristes par exemple. Tous les instrumentistes peuvent apprendre des choses avec un·e guitariste. On voulait que les gens se mélangent.

Puis ce projet a évolué : des gens intéressants pétillent de partout, alors on a proposé une grande formation avec les personnes qui ont participé à la résidence de Fred Frith et les différents groupes des « Scènes Musicales ». J'ai fait venir René Lussier pendant un an et puis c'est parti en autonomie pour devenir Miss Goulash. Il y a trop rarement de grandes formations dans le rock, comment on fait pour composer et pour travailler quand on est 10, 12 ou 15 ? Des questions de transmission arrivent très vite, des langages, des codes, des traces pour des personnes que l'on connaît moins, pour réussir à travailler alors qu'il n'y a pas tout le monde. On en a beaucoup parlé avec Nicolas.

Naked City, Fred Frith, René Lussier :

Parkinson Square a aussi beaucoup tourné, notamment dans des squats et centres autogérés en Italie. Ces endroits sont vraiment étonnants, très politisés et qui ne lâchent rien. Puis le groupe s'est un peu fatigué.

Un jour, ce pote d'enfance, celui qui m'a fait découvrir beaucoup de musiques, passe à la maison. Il me dit : « ce soir, il y a un concert à Genève, viens voir, Naked City, super avec John Zorn et Fred Frith », et je réponds « d'accord ». Je ne connaissais pas, on arrive à Genève. La scène du concert était sur le lac et les gradins sur la plage. Et c'était Naked City, période *Grand guignol* [1992], un projet assez extrême puisque le morceau le plus long devait faire 1'45 sinon c'était une trentaine de secondes, avec environ 70 morceaux. Ils arrivent sur scène

pour la balance, avec un hurleur et jouent à fond *wrampruprutatchakat buizui*, puis ils s'arrêtent. Un dit : « non mais là, ça fait trois fois que tu te plantes, il faut le refaire », et toi... tu écoutes les balances, et tu te dis « ah bon, une erreur, d'accord, ok je n'y comprends rien ». Il se trouve que ce jour-là, le concert est complètement extraordinaire, avec les gens qui se mettent à poil, qui montent sur scène et sautent dans l'eau, les musiciens sont bouffés par les moustiques et n'arrêtent pas de se taper dessus [rires], des femmes sont arrivées avec les seins à l'air, étonnant pour les musiciens américains. C'était l'époque du LibéLyon, on est monté avec un journaliste qui va interviewer Fred Frith et on l'accompagne. On part dans une barque et traverse le lac, en pleine nuit. Et je me retrouve dans cette interview de Fred Frith que je ne connaissais pas le matin même. Je vois que l'interview ne se passe pas très bien, parce que trop flatteur et Fred Frith commence à l'envoyer un peu balader. Moi, j'étais à côté et je lui dis « j'ai trouvé ça super, je bosse dans une école de musique, est-ce que ça te dirait de venir bosser là-bas ? » Il me répond en français que « pourquoi pas, on en reparle ». Et puis, deux ans après, il était à l'école de musique pour deux ans de résidence. Même dans nos groupes de hardcore, entre les morceaux des disques, on faisait des petits passages où j'enregistrais un cochon égorgé avec des machines à sous, et puis une porte qui grince, et on développait tout ce côté électroacoustique et couleur sonore. J'ai toujours été intéressé par cela et je n'arrêtais pas de faire des prises de sons. Et puis, Fred Frith vient, donc pendant deux ans, il fait une création et on travaille beaucoup sur l'improvisation et les guitares préparées. Je découvre un peu et cela me plaît énormément. J'ai toujours été à cette frontière entre le rock et l'électroacoustique, avec tous les groupes un peu noise. Je me situe plus par là que beaucoup de gens qui sont partis rock et jazz, jazz-rock. Après j'ai invité René Lussier, ce Canadien qui a fait notamment un disque remarquable, *Le Trésor de la langue* [1989], où il interviewe des gens et il rejoue et fait rejouer exactement toutes les hauteurs des intonations. Ce n'est pas le premier, mais il y a tout un questionnement sur la langue française au Québec, il parle aussi forcément des Indiens, etc. Et puis il reprend le discours de De Gaulle en guitare saturée « Vive le Québec *woiun* », et tout est écrit. C'est complètement fou, et magnifique. Et alors je commence à faire des petits duos d'impro avec Noël Akchoté d'abord, puis René Lussier.

Le projet Chef menteur :

Et puis j'ai monté deux projets, donc un s'appelle Chef menteur. On associait des ami·es dans la danse. Je connais Maguy Marin depuis longtemps, on a monté Ramdam ensemble : un lieu d'expérimentation, beaucoup sur la danse. Aujourd'hui, il est un peu plus formalisé en « centre d'art ». Donc, à l'époque, avec le copain de Maguy Marin qui était musicien et un danseur, on avait ce groupe Chef menteur, qui mélangeait le texte, la musique, la danse. On faisait des expérimentations, un peu loufoques. On avait acheté une table qu'on a bricolée pour qu'elle s'ouvre en tendant des cordes de basse, et on a installé des micros dessous, dessus avec des systèmes de caméras retransmises sur un écran géant, c'était assez dingue. Et j'y découpais un poulet sur scène. Un membre du groupe voulait absolument faire une chanson sirupeuse « Je suis ton ami » et on était très moqueur de toute la société. Je ne voulais pas faire de guitare dessus, alors je vidais un poulet pendant [rires]. C'était : « je suis ton ami » et *spaff* je mettais des

grands coups assez éloquentes. Le boucher de Rillieux que je connais bien m'avait expliqué et prêté son outil, sa feuille, en me disant « c'est ma première feuille, attention, c'est sentimental ». Magnifique.

Dans l'école de musique :

La résidence de Fred Frith s'est terminée avec une formation de 17 musiciens, et des écritures pour toute l'école. Deux disques témoignent de cela, *Impur* [Frith, 2006, 2009], et on a fait quelques concerts en France et en Europe avec ce projet, mais pas beaucoup. Déjà se posaient les questions autour du fait qu'une école de musique ne pouvait pas s'occuper de faire tourner un tel projet. Et on est resté en relation avec Fred Frith. Donc j'étais toujours en même temps dans l'institution et dans le tissu associatif.

Dans l'école de musique, le département rock s'est étoffé. On a mis en place le premier diplôme d'études musicales, le DEM, en musique amplifiée. Il y avait déjà le jazz, la chanson, l'électroacoustique, des musiques trad., nous on voulait un DEM « musique rock et musique amplifiée ». On s'est associé avec CRA-P¹⁸ et Giacomo Spica qui sont plutôt dans les cultures urbaines parce qu'il était temps que le hip-hop et l'électro entrent dans l'école de musique. Tout cela vit dans l'école maintenant.

Et puis, un jour, j'ai été contacté par l'équipe du Cefedem pour réfléchir à la mise en place d'un DE en « musiques actuelles amplifiées ». Et j'ai rencontré toute l'équipe pour travailler presque deux ans sur ce projet. Et vous [en regardant Jean-Charles] m'avez proposé de commencer, je ne savais pas faire alors j'ai dit oui. Et j'ai été submergé de discours par le Cefedem, au début, je n'avais vraiment pas le décodeur [rires], il m'a fallu du temps. Des personnes ont plaisir à manier les mots, leurs instruments sont les mots, alors que moi c'est plutôt par la guitare que j'arrive à essayer de dire des choses. Donc, on a mis en place cette formation, superbe mais beaucoup de travail. On a créé un studio ici [la pièce d'à côté] avec les premiers étudiants. Il a fallu convaincre aussi et cela m'a permis de me balader un peu en France, de voir d'autres écoles. J'ai trouvé que l'enseignement musical était lamentable, et je suis toujours de cet avis. De plus, dès qu'on va dans des conservatoires et que l'on parle de « musiques actuelles », déjà c'est du jazz, et pas du rock, et encore moins de l'expérimental. Ceci dit, après, j'ai rencontré des personnes de l'ARFI comme Xavier Garcia ou Lucia Recio qui connaissent Fred Frith, et je me suis régalé par le biais de l'improvisation. Il y a forcément des gens intéressants partout. Petit à petit, on était dans les mêmes concerts, donc des croisements sont arrivés. Mais j'ai toujours revendiqué que je viens du rock, comme Fred Frith. En montant une association dès les années 2000s, j'ai essayé de faire des choses en allant voir la DRAC, par exemple avec La Douzaine, j'ai toujours bien aimé les grandes formations. La Douzaine était un peu rock, mais aussi sur des improvisations et des recherches d'écriture contemporaines. « Est-ce qu'on peut avoir des sous quand on dit qu'on vient du rock ? » Ils et elles, à la DRAC, rigolaient. « Mais attendez, alors, il faut dire que je viens du jazz ou de la musique contemporaine ? ». Ce questionnement est toujours là, de l'institution et du hors cadre que j'aime bien, le milieu alternatif.

18 Initialement, Crossroad artiste production, puis Carrefour des rencontres artistiques pluriculturelles Urbaines de Lyon, aujourd'hui : Centre d'art, Musiques Urbaines / Musiques Electroniques : <https://crap-lyon.fr/>

Jean-Charles intervient en complétant qu'une demande de commande d'État pour leur trio d'improvisation a été refusée.

György Kurtag complète d'une expérience :

À un moment donné, la directrice m'a proposé faire des projets pour le SCRIME. Faire un centre autour de l'électroacoustique était anachronique, alors je me suis dit, pourquoi pas faire un projet autour de toutes les musiques qui sont « écrites à l'oreille » ? Les musiques improvisées, le rock, etc. Et en 2013, je suis allé voir le responsable des Musiques actuelles au ministère de la Culture. J'ai posé la question d'une orientation pour faire un centre de recherche sur le rock. Est-ce qu'il y avait déjà un précédent en France ? Serait-ce intéressant de créer une chose comme ça ? Et finalement... c'est tombé à l'eau.

La musique que j'écoute et que j'aime, c'est celle des années 1960s 1970s, aussi bien la musique contemporaine que le rock. Quand je regarde toutes les musiques qui m'ont influencé ? En contemporain, elles ont été écrites entre 1961 et 1964 : *Les 100 métronomes* de György Ligeti, *Mixtur* de Karlheinz Stockhausen, *In C* de Terry Riley en 1964. Et en rock, elles sont sorties entre 1965 et 1975, c'est tous les *Revolver*, *Sergent Pepper*, *l'Album blanc*, et après le premier disque des Police, tous les grands Pink Floyd, *Dark Side of the Moon* jusqu'à *The Wall*, Jimmy Hendrix, surtout ses albums studio. Ce sont toutes ces musiques qui m'ont formé.

Puis **Gilles Laval** continue :

Après La Douzaine, Nicolas m'a tendu un piège [rires] avec (à la guitare sans amplification et en chantant : le début de la « Fureur des 7 trompettes » du *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen), cela sonnait bien à la guitare. On se voyait de temps en temps, et puis à un moment ; ils¹⁹ m'ont dit « pourquoi on ne le ferait pas ensemble ? ». On a expérimenté un peu à 4, et c'est devenu un gros projet avec toute l'école de musique de Villeurbanne sur les manières d'écrire d'Olivier Messiaen, dans l'année 2013-2014. C'est toujours le même enchaînement des événements : « on ne sait pas faire ? alors on y va ! ». On a essayé de comprendre comment il a écrit, et on s'est inspiré·es de ces procédures pour créer une pièce. Nicolas a été une aide précieuse, on travaillait avec plusieurs départements de l'école de musique pour composer, arranger, inventer, improviser, bricoler, transformer... C'était superbe, 18 musiciens et musiciennes sur scène, avec 2 batteurs, 2 bassistes, 4 guitaristes électriques, 2 vocalistes, 2 pianistes et claviéristes, une harpiste, un violoncelliste, une et un clarinettes, une flûtiste et Nicolas à la trompette. On a dû inventer des manières de faire, avec des lecteurs et des non-lecteurs au sens solfégique du terme, dire aux personnes à l'aise avec cette écriture : « viens, enlevons la partition à ce moment-là », dire aux personnes beaucoup moins à l'aise « viens, on va jouer au départ de ce qui écrit là » [rires]. C'était vraiment passionnant, avec une énergie de dingues. C'est assez typiquement un projet qui n'est possible et faisable que dans une école de musique, enfin certaines en tout cas.

Je reprends les limites, frontières et lisières dans une école. Avec Fred Frith, j'ai fait le tour de tous les professeurs de l'école de musique. Et dans le jazz, ils ont

19 Avec Pham Trong Hieu et Franck Testut, collègues d'aventures musicales, dans *Miss Goulash* puis *Spirojki* et ses dérivés (*Spirokino*, *Dojodaïki*). Ils sont présents dans cette thèse (► 8.21b) 5/, ► 8.32a).

fermé la porte, dans les musiques traditionnelles aussi. Je lui ai demandé « alors, qu'est-ce qu'on fait ? », il a répondu « ce n'est pas grave, ils ne veulent pas bosser avec moi, t'inquiètes pas, on fera autre chose, on fera autrement. » Des profs empêchent des étudiants d'avoir accès à des projets, les enferment dans des cases. Et je me suis rendu compte qu'il faut contourner, passer dans les couloirs, rester vers les machines à café et discuter. Pour ma part, effectivement, je dis aux étudiants « mais profitez de vos études ! Une fois dehors, quand allez-vous retrouver un lieu avec autant de personnes qui font de la musique autour de vous ? À l'ENM de Villeurbanne, il y a 1500 élèves, alors faites les projets les plus fous que vous puissiez imaginer ! C'est dans cette période d'étude que vous pouvez le faire, donc, surtout, ne restez pas dans un petit truc, essayez d'exploser les frontières ! En tout cas, tentez des choses, soyez dans la curiosité, et profitez. »

Avec des écritures ouvertes :

Après j'ai fait un autre projet, Gunkanjima, avec trois musiciennes japonaises et trois français, avec aussi beaucoup de questions entre l'écrit et l'improvisation. On a tenté des morceaux écrits avec de l'improvisation en milieu. Mais je trouve que cela ne marche pas, cela devient un peu ridicule, de partir d'un point pour arriver à un autre. À un moment donné, cela oblige à revenir même si ton improvisation t'amène ailleurs. Alors dans ce projet j'avais des plages improvisées, et j'ai utilisé ce terme d'écriture ouverte : l'improvisation n'était pas fixée mais on savait sur quels matériaux on allait jouer. Par exemple, je travaillais sur une préparation de guitares spécifiques avec des jeux de consignes, la personne en électroacoustique n'allait travailler que sur un son précis, et on retrouvait des tableaux sonores, qui restaient improvisés par de nombreux aspects. Par exemple une improvisation m'avait bien plu, et avec Nicolas, on s'est cassé la tête pour écrire une partition de cette improvisation. Je l'ai redonnée aux musiciens et musiciennes et ce n'était pas très intéressant au début, quand chaque personne essayait de retrouver ce qu'elle avait fait. Mais en revenant au son global, on s'est réapproprié cette improvisation pour finalement appréhender la partition qui nous aidait à avoir toujours ce tableau sonore quasiment à l'identique ! Je dis écriture ouverte pour cela : le tableau sera celui-là, mais on est très libre à l'intérieur. C'était donc moins écrit que beaucoup de choses, mais il y avait quand même une forme.

Des guitares augmentées :

J'ai aussi rencontré un autre guitariste qui s'appelle Camel Zekri. On a déjà un duo, mais on a travaillé sur des guitares préparées, dites augmentées avec le Grame. Encore une fois, on est allé bidouiller pour explorer.

Et « 100 guitares sur un bateau ivre » :

Puis j'ai monté un projet avec 10-12 guitares électriques qu'on a joué dans le cadre de l'école de musique sur la place de la Mairie. Un peu en rigolant, on m'a demandé si je pouvais faire pour 100 ? J'ai dit oui, et c'est devenu le projet « 100 guitares sur un bateau ivre ». La thématique est autour de l'océan, la vie marine, la pollution, et le poème d'Arthur Rimbaud. Donc précisons tout de suite sur le nombre de guitares, ce n'est pas à la manière de Rhys Chatham : son écriture est très répétitive. Ici, je me suis lancé dans une écriture un peu faramineuse, mais l'idée est de pouvoir prendre des guitaristes de tous les niveaux et d'avoir une écriture accessible, simple et efficace. Je me suis donné la contrainte de cinq voix par morceaux, pas plus, dont une disons plutôt simple, enfin pour des gestes de

guitaristes. Parce qu'attention quand on ne sait pas bien jouer, cette simplicité-là ne marche pas toutes les fois, il faut en chercher d'autres. Par exemple, même avec des cordes à vide, faire sonner cela (démonstration d'un accord avec toutes les cordes à vide), une personne fait... (trop vite en appuyant sur les cordes aiguës), une autre qui va faire... (seules les cordes graves sonnent), et encore une autre qui fait... (sans régularité). Donc il faut toujours prendre un petit peu de temps.

Et alors la question de la transmission devient très importante. La plupart des gens ne savaient pas lire le solfège, les tablatures, et certaines parties ne s'écrivent pas correctement dans ces styles de représentation. Des moments et des parties sont bruitistes par exemple. Et on s'est mis sur ce problème avec Nicolas, et on a fait un site assez incroyable pour transmettre cette écriture de plusieurs manières²⁰. J'ai filmé toutes les parties des guitares, on a fait des conducteurs avec des lignes et des couleurs, Nicolas a fait en sorte que quand tu cliques dessus la vidéo s'ouvre où j'explique comment il faut faire. On a expliqué des choses avec des manières solfégiques, des tablatures, des tableaux, des mots et des dessins, etc. 100 personnes qui se rencontrent en faisant de la guitare, c'est une belle aventure. Au final, sur une place, 4 groupes de 25 personnes aux points cardinaux et le public est au milieu, pour environ 45 minutes. La première était en 2017 à Villeurbanne, on va le rejouer le 9 juin à Avignon.

Ce projet est aussi en lien avec ce qu'on fait à l'école de Villeurbanne. On travaille beaucoup sur le son. On est 2 ou 3 professeur·es à avoir fait électroacoustique, parce que savoir régler un ampli, les pédales et tous les systèmes est aussi important que de travailler l'instrument, les cordes et les positions. Quand tu joues avec une fuzz, tu ne joues pas de la même manière qu'en son clair. La transformation du son modifie ton jeu, et il faut l'expérimenter et le travailler.

11/ Une guitare augmentée, jouer avec l'informatique musicale

En prévenant que cela fait longtemps qu'il n'a pas remis les mains dedans, Gilles Laval installe le capteur de mouvement sur sa guitare. Il le place en haut du corps où il reste accessible. Il commente et raconte. Le développement s'est fait au Grame (Centre de création musicales de Lyon) avec Christophe Lebreton (développeur « d'outils d'aide à la création et réalisation de dispositifs interactifs »²¹), sur des périodes assez courtes. L'utilisation demande une pratique régulière, et à l'heure actuelle, pas plus de 10 % des possibles sont utilisés. Il faut des jacks supplémentaires, alors on moque un peu le matériel. Les trois autres qui regardons, nous pouvons jouer sans branchements. Il est facile de mettre en boîtes ceux qui ont besoin de câbles et de courant, comme il est facile pour eux de nous regarder débordant de sueur après 2h de jeu et de montrer leur bouton qui change le volume... Un buzz apparaît quand Gilles branche un des jacks : « oui, aujourd'hui visiblement, ça rajoute du buzz... ». Il préfère nous détailler le système : une matrice dans l'ordinateur pour choisir les effets et les paramètres associés pour les contrôler. Les effets et les paramètres... le double pluriel

20 Dans l'ordre chronologique : traces en 2017, <https://www.paalabres.org/100gsubi/villeurbanne17-avig19.html>, 2019 : <https://www.paalabres.org/100gsubi/> et le dernier en date : <https://gsubi.com/>

21 <https://www.grame.fr/artistes-chercheurs-partenaires/christophe-lebreton>

est à souligner. C'est trop, certes très généreux sur les possibles, mais le résultat n'est pas vraiment adapté au jeu musical dans la réalité du moment. Peut-être après plusieurs années de pratique, ce sera différent, mais aujourd'hui c'est trop.

György Kurtag passé à l'IRCAM et Jean-Charles François à l'Université de San Diego au moment de l'arrivée des ordinateurs connaissent bien ces dimensions. Une blague de l'époque : « "joue une note s'il te plaît" et trente minutes après "une autre s'il te plaît" ». Plusieurs sons de guitare sortent avec comme un effet d'octaver grave, Gilles joue un peu avec mais commente : « il ne reconnaît pas mon... » Une autre blague : « Une nuit de compilation pour une seconde de musique, mais à recommencer parce qu'il manquait un trou dans la fiche perforée ! » Sur un ton moins joyeux, Gilles : « je sais pas, il ne veut pas, un truc ne marche pas ». D'un côté György et Jean-Charles échangent des anecdotes en discutant du matériel et des budgets énormes demandés par l'informatique musicale. De l'autre, Yves et moi questionnons Gilles pour essayer de résoudre le problème de reconnaissance entre le capteur, les micros et l'ordinateur, sans être sûrs de l'aider. Tester, suivre la connexion, isoler les paramètres qui peuvent s'isoler, débrancher, rebrancher, retester... Jean-Charles partage un article de Warren Burt qu'il est en train de traduire pour la quatrième édition numérique PaaLabRes : « Comment le passé a le don de vous rattraper, Ou la démocratisation de l'informatique musicale, 10 ans après »²². Il s'agit de la conférence d'introduction au congrès de l'International Computer Music Conference de 2013. Lorsque Warren Burt était étudiant à San Diego, il voulait faire de la musique qui ne coûtait rien, donc en révolte contre les politiques budgétaires pour acheter des machines et équiper des salles. Puis est arrivé le laptop qui fait tout pour de moins en moins cher. Il enseigne alors en Australie l'informatique musicale en s'arrangeant pour n'utiliser que des logiciels gratuits pour ses étudiants. Un jour il présente un logiciel d'un ami en s'excusant parce qu'il est assez cher à l'achat, mais toute la classe l'avait déjà piraté. Il raconte ce renversement : d'un coup, il était du côté des gendarmes !

De façon presque coordonnée, Gilles interrompt avec un son de guitare et un « ça remarque ! ». Les batteries s'étaient déchargées sans explication (pour le moment), donc il lui a fallu trouver comme se brancher en direct. Il peut maintenant jouer avec. Il joue un son à la guitare, puis le modifie avec le mouvement du corps de l'instrument, le son s'éteint progressivement, et il rejoue, etc. On entend des superpositions d'harmonizers qui se déplacent dans le spectre sonore, puis Gilles choisit un freeze qui gèle le son, là une nappe qu'il joue dans le grave, créant comme un tapis. György compare avec les différents réglages de pédales d'effets que de tels sons demanderaient : trop longs pour qu'ils soient utilisables en direct, alors qu'ils se retrouvent ici disponibles avec une simple commande. Gilles évoque ensuite les accéléromètres et les jeux possibles dans une quadriphonie. György de son côté explique qu'il a deux contrôleurs principaux, la pression et la dynamique d'appui. De manière informatique, il est possible d'écrire vraiment « tout sur tous » les paramètres

22 En août 2025, l'édition est presque prête. Cet article a pour lien :

<https://www.paalabres.org/article-de-recherche/democratisation-informatique/>

du son, mais l'infini est difficile à appréhender. Après plusieurs mois d'essais, Gilles commence à sentir ceux avec lesquels ce serait intéressant de jouer. Pendant ces échanges, Jean-Charles et Yves discutent autour d'un récit d'une épreuve pédagogique au CA, avec un tromboniste utilisant des traitements électroniques, et des questions soulevées dans le jury. Gilles continue de jouer, puis essaye de rajouter le son direct, la guitare non-passée dans le traitement informatique, mais il faut régler le volume pour un mixage équilibré. Puis il se met debout, parce que « ça se joue debout, déjà, on est tout le temps en train de faire... », il joue un son puis commence des gestes amples pour déplacer le capteur attaché sur le corps de la guitare. « Je ne sais plus bien ce que j'ai paramétré », mais on entend de nombreuses grappes et sons électroniques qui font écho et/ou développe les sons de son jeu sur/avec les cordes quand il imite les gestes d'une partie de ping-pong. Il qualifie les sons de « vachement connotés » ; nous approuvons, au sens de très caractéristiques des musiques électroniques programmables en bricolant des banques de sons dans un séquenceur. György fait remarquer que de nombreux gestes peuvent empêcher de jouer, pas exemple se retourner ou faire comme un revers de tennis, et « presque, ce n'est pas toi qui joues ». Gilles acquiesce et précise qu'en en prenant conscience, ils ont été obligés d'inventer et développer d'autres modes de jeu. Mais il faudrait deux mois complets pour explorer cela plus en profondeur. Il a essayé de trouver des modes de jeu qui donnent du sens au fait que ce soit une guitare. Sinon, ces traitements peuvent se faire avec n'importe quoi. György propose de mettre le capteur sur la tête pour que les mouvements nécessaires à ce capteur gênent moins le jeu de guitare ? Gilles répond avoir essayé avec une chorégraphe, Anan Atoyama²³, qui lui a pris le capteur : en dansant, elle modifiait les sons qu'il produisait. Yves intervient : « on garde pour le CEPI, ça, ce que tu viens de dire », les modes d'interactions danse-musiques sont une des dimensions travaillées dans les rencontres CEPI. Gilles continue : il et elle doivent ré-essayer pour dépasser l'anecdote et expérimenter avec, notamment pour explorer des possibilités de zones stabilisées où les effets ne bougent pas trop. Il retrouve progressivement les gestes, pour lancer/arrêter le freeze mais une très grande réverb' est apparue et brouille le tout, il n'arrive pas à la régler. György fait remarquer que ce type de sons électroniques qui devient vite très riche est difficile à utiliser dans un groupe trop grand, cela fonctionne pour un solo et un duo. Gilles approuve en disant qu'en duo avec Camel Zekri, ils avaient trouvé des manières intéressantes de jouer ensemble. Cette augmentation est comme un nouvel instrument, elle demande de passer un peu de temps avec.

Gilles préfère arrêter là et débrancher ce système pour continuer à jouer, mais il s'engage pour la prochaine fois. L'après-midi est déjà bien avancée.

23 Elle est présentée dans la partie ► « Biographies » de la thèse.

B.22c) Continuer...

12/ Parler ou rejouer ?

Ce serait à Jean-Charles François de se présenter. Mais personne n'oublie l'échéance des 22 h où il ne doit plus y avoir de musique. Ce jour-là, le tour de paroles a été long et intéressant, par exemple en écoutant Gilles Laval que je connais pourtant très bien. Chacun de nous a des expériences différentes avec Jean-Charles, disons que cela suffit pour le moment. Une possibilité serait de jouer et parler en même temps, elle est évoquée mais pas retenue. Nous décidons, maintenant, de rejouer puis de continuer la discussion au moment du repas. Une fois décidé cela, est-ce que nous nous donnons des consignes ? Dans ce type de rencontre, la première improvisation arrive le plus vite possible et elle est sans consignes spécifiques : « jouons ensemble ». Et ensuite, très souvent comme ce jour-là, il y a une discussion sur comment recommencer.

13/ Rejouer, mais avec une consigne ?

Avant même de se demander si nous nous donnions des consignes...

György : On fait des duos, des petites formations, ou ?

Jean-Charles : Oui, pourquoi pas, comment tu vois les choses, comment on organise ?

György : Je propose... de faire des petites formes, disons 3 minutes avec des formations de duo, trio ou solo.

Jean-Charles : Et on l'organise comment ?

György : Je pense que ça peut se faire spontanément.

Jean-Charles : D'accord, très bien.

Nicolas : Donc si je résume : pas plus de 3 minutes et pas tout le monde en même temps.

György : Oui, on essaye de faire des petites formes, mais quand une idée est épuisée, on ne continue pas.

Jean-Charles : Comment on détermine qui joue ?

György : De manière spontanée.

Yves Favier : Sur le moment.

Gilles : Comme ça c'est simple (en finissant de ranger le système capteur et ordinateur)

Yves : Ça s'entend quand il y a un... (en commençant à rigoler)

Nicolas : Quand une bonne idée arrive, ça s'entend (en rigolant)

György : Sincèrement, on sait ce que c'est qu'une meilleure idée, une bonne... (rigolant tout autant)

Gilles précise qu'il a oublié de dire dans sa présentation qu'il enseignait l'improvisation à l'école de musique de Villeurbanne depuis longtemps, avec des ateliers à l'année. On repousse ce récit au moment du repas, et c'est l'occasion de bien confirmer le fait de manger ensemble tous les cinq, préciser que ce sera au Cefedem AuRA mais dans une autre salle, et que tout le monde peut rester tard.

Tout le monde se réinstalle pour jouer : Gilles refait des sons de guitare non-augmentée en essayant les pédales, Jean-Charles remet en place son instrumentarium,

Yves et moi reconfigurons nos chaises et accessoires, György vérifie la sonorisation... je replace l'enregistreur pour recevoir de la musique à 360°. Puis, dernier tour de vérification des consignes que l'on s'est donnés :

Gilles : Donc, on part à la recherche des petites formes, c'est ça ?

Jean-Charles : Pas plus de 3 minutes...

György : Petite forme et petit ensemble.

Jean-Charles :... et une combinaison différente à chaque fois

Gilles : duo ou trio ?

Jean-Charles : Ça peut être solo, duo, trio...

György : Pas plus que trio.

Jean-Charles :... quatuor, mais pas de quintet [rires]

Yves : Il peut y avoir le quintet mais...

György : Éphémère.

Yves :... le quintet doit sentir quand un trio commence à exister et lui faire la place, c'est ça qui est rigolo.

Jean-Charles : Oui, d'accord.

C'est aussi une constante des rencontres de ce type où des consignes se décident : chacun participe et redit les consignes. Ici, dans l'ordre : une proposition de György questionné par Jean-Charles, à mon tour je résume, ensuite Gilles reprend puis Jean-Charles, György et Yves précisent. Avec cinq personnes, c'est jouable ; avec un grand nombre de personnes, il faut veiller à la longueur et notamment au surplus de règles et de détails qui empêchent presque de jouer. Les consignes doivent être au mieux du paradoxe « proposer » : suffisant pour orienter mais pas trop en limitant...

14/ Consigne(s) façon prisme et vortex (John Zorn)

Pour illustrer cela et donner des pistes, je fais un détour. Je n'ai pas dit cela au moment du 26 avril 2019.

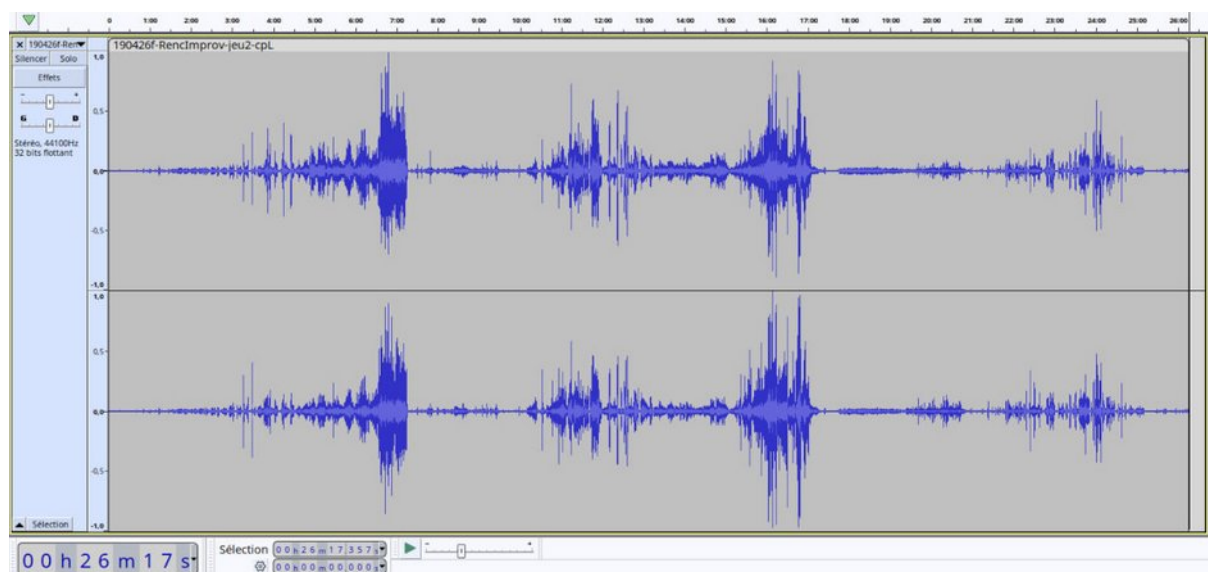
Dans une interview, John Zorn a une double image que je trouve très juste : le prisme qui disperse [Zorn&co, 2007, 08:52-09:15 ; Sidoroff, 2018, n7, p53] et le vortex qui diffracte [Zorn&co, 2007, 24:53-25:54]. Il l'applique dans sa musique de façon remarquable (superbe et à remarquer). J'avais utilisé cette interview dans un article comme ressource et illustration de ce que je qualifiais d'« intelligence de la contrainte choisie ». Je reprends ici son évocation du vortex :

« celui-ci ne fait plus rien passer d'intéressant s'il est trop serré ; il ne laisse passer que de la "bouillie molle et inutilisable (it's get too cloudy)ⁿ⁸" s'il est trop ouvert. L'intelligence du jeu à contraintes est dans cette construction d'ouverture, comme pour la diffraction (par exemple lumineuse) : une onde se comporte différemment suivant la forme et la taille de l'obstacle qu'elle doit franchir. » [Sidoroff, 2018, p53-54]ⁿ⁸

n8 « John Zorn, je traduis : "Le processus de composition correspond à peu près à ce qui arrive dans la tête, et de nombreuses façons... Globalement, composer est imaginer la musique et ensuite l'expliquer d'une certaine manière à un·e musicien·ne qui ira la jouer devant un public, c'est le processus. Maintenant, comme je l'imagine ? Bien sûr, je raconte un peu ici mes affaires

15/ Une deuxième improvisation

Et la présenter et (re)présenter pose les mêmes questions que précédemment. Les détails ne sont pas nécessaires ici. Elle est différente de la première, les rythmes-sonorités sont différemment colorées et différemment variées, mais...



14 avril 2019, rencontrimprovisation PaaLabRes, jeu 2 (Audacity [00:00-26:17]) Elle est moins longue que la première, 26'17. Donc les deux formes ne sont pas à la même échelle temporelle. Dans le minutage en haut de l'image, cette fois-ci, le petit chiffre en gras indique 0:00 puis 1:00 puis 2:00 entrecoupé d'un petit tiret gris à la moitié, donc toutes les 30 secondes (cela permet de visualiser le cadre des 3 min que nous nous étions donné).

Les formes sont en fortes ressemblances : départ dans le presque rien, puis montée d'excitation-volume, climax, retombée, et nous recommençons. Vision caricaturale, comme tout résumé en une ligne et demi de plus de 25 minutes de musique, mais différentes « formes dites en poisson » (► 9.33b) 8/) sont visibles dans ces deux images, même s'il s'agit de sonorités-rythmes.

personnelles. C'est de l'inspiration d'ici, des influences de là-bas, en prenant différentes restrictions et différentes idées, et en essayant de créer un cadre dans lequel le morceau de musique sera vivant. Une nouvelle fois, c'est choisir la juste quantité d'informations, mais pas trop, pour que ce soit équilibré. C'est comme le diamant dont je parlais, ce petit vortex. Quand une idée le traverse, elle va partout, si tu en as trop cela va être trop obscur ou nébuleux, si tu n'en as pas assez c'est dilué, si tu as juste la bonne quantité le morceau est vivant.”

Et ces gestes de mains sont très parlants. Il n'utilise pas explicitement le mot de contrainte. Mais, juste avant, il donne quelques exemples des “limitations” dont il parle ici : choix de l'instrumentation, des défis musicaux à résoudre, du moment de la journée où il écrira, du type de papier qu'il va utiliser, du jeu de hauteurs à considérer, etc. Il utilise aussi le terme “restrictions” [2007, 23:50]. Toutes ces consignes-contraintes lui permettent progressivement de se focaliser et se concentrer (“slowly it gets focused in and in” [23:56]) pour imaginer et concevoir la musique qu'il voudrait tant composer. » [Sidoroff, 2018, n8, p53]

Je note juste qu'elle ne se termine pas comme la première : à 25:17, la réverbération d'un petit son se termine, et à la ré-écoute, ce pourrait être une fin. À 25:29, une cloche (qui la joue ?) est suivie de deux petits rires discrets. Une personne murmure « à table, à table » en même temps que quelques rires plus présents, et un dernier son réverbéré sort des enceintes (György le joue avec son téléphone portable). En même temps qu'une clochette, un autre dit : « – Tu veux continuer, hein ? », une personne répond « – Hein ? », et des rires francs en même temps qu'un « – ça s'arrête jamais ! », un son acoustique de guitare (le volume est éteint)... Les sons qui suivent indiquent que nous nous mettons à bouger et quittons nos places de jeu. Ce type de déplacements sont des signes que nous passons à autre chose.

16/ Une troisième improvisation

Nous échangeons un peu, avec des mots, plus des généralités. Le premier sujet concerne les « transitions » : le point de départ est celles que nous venons de jouer mais la discussion devient très vite générale, et alors il est question des plans et paysages sonores dans les enregistrements et mixage de Pink Floyd. Nous rigolons des noms de groupe ou de morceaux : « Association pour un paysage imaginaire », « le voyage de Miss Goulash à Parkinson's Square », « In the court of the Goulash Queen », qui rebondit avec les noms de King Crimson et Robert Fripp, la télé-réalité, etc.

C'est une manière de revenir dans une autre activité que celle de fabriquer des sonorités-rythmes (s'accorder et se signaler que nous passons à autres choses). Cela dure 15 minutes.

Il est 19 h passée, nous décidons de refaire une improvisation avant de ranger le matériel et changer d'endroits pour manger. Gilles propose « Sans consigne ? », la décision se prend vite : « oui ». Elle ne passe pas par des étapes de reformulations comme précédemment (rien n'est à reformuler).

Elle durera 26'30, et se termine sur un grand coup de cymbale qui résonne puis est arrêtée à la main. « À table ! »

B. 23) Le soir (manger, échanger)

En même temps que nous préparons le repas et la table, c'est au tour de Jean-Charles François de se présenter.

17/ Jean-Charles François

Tous les quatre le connaissons un peu, donc la présentation biographique va vite, mais je donne ci-dessous des éléments. Il est actuellement dans la « quatrième partie de sa vie » (c'est son expression). Percussionniste et compositeur, la première partie se joue en Europe, centrée sur Paris, après des études au CNSMD de cette ville, en percussion.

Je n'ai pas fait d'études secondaires, j'étais destiné à la musique et on m'a retiré du lycée pour faire des études au conservatoire.

Il joue dans plusieurs ensembles de musique contemporaine et codirige le Centre de musique au Centre américain du boulevard Raspail à Paris (1965-1969), où il rencontre Marc'O (metteur en scène et auteur qu'il retrouvera une vingtaine d'années après). La deuxième partie est australienne puis américaine. Il devient professeur à l'université de Californie de San Diego, de 1972 à 1990. Il y fonde le groupe d'improvisation KIVA : 15 ans avec trois sessions d'1h30 par semaine. Il dirige le centre de recherche *Center for Music Experiment* et le département de Musique, il y rencontre Michel de Certeau, Louis Marin, Jean-François Lyotard, etc.

Quand je suis arrivé à San Diego, j'avais 30 ans mais je ne savais rien. J'avais fait de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue, toutes ces disciplines de conservatoire. J'ai été écouté ces personnes, je ne comprenais absolument rien à ce qu'ils racontaient, mais petit à petit... surtout les travaux de Michel de Certeau sur le quotidien, les arts de faire et *La Culture au pluriel* [1993 (1974)], ils ont été très importants.

Jean-Charles rentre en France en 1990 pour créer et diriger le Cefedem Rhône-Alpes jusqu'en 2007, la troisième partie de sa vie. Il devient membre de l'ensemble Aleph de musique contemporaine. Il est entre autres directeur musical du groupe Génération Chaos entre 1993 et 1999. Génération Chaos a été créé par le Marc'O et un groupe de jeunes étudiants de Paris 8, en résidence à l'hôpital psychiatrique Ville Evrard, dans le bâtiment désaffecté où Antonin Artaud avait été enfermé. Illes font des interventions et spectacles et illes publient *Les Périphériques vous parlent*, moyen de définir des idées d'ordre philosophique, artistique et politique. Et il obtient un doctorat en musicologie, *L'instrumentiste créateur*, en 1994 à l'Université Paris 8.

Aujourd'hui à la retraite, il joue dans plusieurs circonstances d'improvisation et de recherche, notamment dans PaaLabRes, avec Gilles Laval et moi, le CEPI avec György Kurtag et Yves Favier, etc.

Il ne déploie pas tout cela lors du repas, mais nous l'avons en tête.

Yves Favier l'interroge sur les philosophes et concepts philosophiques qui le « titillent le plus » : en plus de Michel de Certeau déjà cité, Jean-Charles répond :

Gilles Deleuze et Félix Guattari avec leur liberté d'écriture ; Isabelle Stengers, avec l'« écologie des pratiques » et « pour en finir avec la tolérance »²⁴.

La diversité doit être construite et pensée en dehors des questions de tolérance, justement, c'est-à-dire de reconnaître l'autre tel qu'il est et pas comme une entité muséale qui se résume à un « vous pouvez exister et continuer à faire votre truc, et on s'en fout complètement ». C'est exactement ce qui se passe dans les écoles de musique : on peut avoir des musiques non-classiques, mais dans des locaux séparés et à condition qu'elles ne changent rien au système existant.

24 L'« écologie des pratiques » [Stengers, 2022 (1997), p53-58 ; François, 2016], et « pour en finir avec la tolérance » [Stengers, 2022 (1997), p515-621].

18/ L'article d'Emmanuel Hocquard et un cadavre exquis

À un moment de pause dans les discussions, je vais chercher les ressources d'Emmanuel Hocquard : *Le cours de Pise* [2018], pour trouver le moment où il est question de György Kurtag, et *Ma haie (Un privé à Tanger II)* [2001] avec l'article « Faire quelque chose avec ça » que je fais passer et nous lisons à voix haute la dernière partie avec frontière, limite et lisières.

Nicolas : Je travaille sur cette notion, donc ça m'intéresse qu'elle circule !

Jean-Charles : On a évoqué l'idée qu'on écrive là-dessus, par exemple un cadavre exquis...

Nicolas : À nous cinq ?

Jean-Charles : Oui, à nous 5, sur l'idée de la lisière, en intercalant des citations, si vous êtes d'accord.

Gilles : Ce serait la suite d'aujourd'hui.

Jean-Charles : L'idée d'un cadavre exquis, avec quelqu'un qui envoie un texte de trois ou quatre lignes sur le sujet de la lisière, et puis, la suivante ajoute trois lignes. Et entre, on met à chaque fois une citation sur le sujet. Et dans le résultat final, on peut prendre des extraits de ce qu'on a enregistré aujourd'hui.

György : On aura besoin de ré-écouter les enregistrements.

La proposition est acceptée, j'enverrai les enregistrements, les musiques et les paroles.

B. 3 | Une maison dans la 3^e édition numérique

Et c'est ce que nous avons fait : une page internet de la troisième édition numérique du site PaaLabRes se nomme « Lisière – Collage ».

<https://www.paalabres.org/collage/lisieres-fr/>

Nous la présentons ainsi :

« À la suite de cette rencontre, nous avons décidé de développer une sorte de “cadavre exquis” autour du concept de “lisières”, chacun des participants écrivant des textes plus ou moins fragmentés en réaction aux écrits qui s'accumulaient petit à petit. En outre les cinq personnes avaient aussi le droit de proposer des citations d'auteurs divers en liaison avec cette idée de lisières. C'est ce processus qui a donné lieu dans le Grand Collage (la rivière) de cette édition “Faire tomber les murs” à 10 collages (L.1 – L.10) de ces textes accompagnés de musiques, de voix enregistrées et d'images, avec en particulier des extraits de l'enregistrement de nos improvisations réalisées lors la rencontre du 26 avril 2019. » [PaaLabRes, 2021]

Références

- The BEATLES. (1968). *The Beatles. (The White Album)* [LP]. Label : Apple corps.
- de CERTEAU, Michel. (1993). *La culture au pluriel*. Paris : éd. du Seuil, coll. Points Essais (prés. Luce Giard, éd. orig. UGE, 1974).
- FRANÇOIS, Jean-Charles, & SIDOROFF, Nicolas. (2018). « PaaLabRes remix », [conf.-perf.], soirée *Extended scores*, séminaire *Partitions*, Cube (Issy-les-Moulineaux, 92), 15 mars 2018. En ligne : <https://youtu.be/s1tXfvjRnNE>
- FRITH, Fred. (2006). *Impur* [CD]. Label : ReR Megacorp, Fred Records (avec l'ENMDAD de Villeurbanne, 30 mai 1996). En ligne, 2022 : <https://remegacorp2022.bandcamp.com/album/impur>
- FRITH, Fred. (2009). *Impur II* [CD]. Label : ReR Megacorp, Fred Records (avec l'ENMDAD de Villeurbanne, concert Ramdam, Ste Foy-Les-Lyons, 20 déc. 1997). En ligne, 2022 : <https://remegacorp2022.bandcamp.com/album/impur-part-ii>
- HAHN, Karine. (2023). *Les pratiques (ré)sonnantes du territoire de Dieulefit, Drôme : une autre manière de faire la musique*. Thèse de doctorat en sociologie, Marseille, EHESS.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2000). « Faire quelque chose avec ça », dans *À Royaumont : traduction collective, 1983-2000 : une anthologie de poésie contemporaine*, Claude ESTEBAN, Emmanuel HOCQUARD & Rémi HOURCADE. Grâne : éd. Créaphis, coll. Poésie & traduction à Royaumont, p399-407.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2001). « Faire quelque chose avec ça », dans *Ma haie (Un privé à Tanger II)*. Paris : P.O.L., p517-526.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2018). *Le cours de Pise*. Paris : P.O.L. (David Lespiau, éd.).
- LUSSIER, René. (1989). *Le Trésor De La Langue* [CD]. Label : Ambiances Magnétiques. En ligne, rééd. 2007 en 3 CD : <https://renelussier.bandcamp.com/album/coffret-r-dition-le-tr-sor-de-la-langue-1989-2007>
- NAKED CITY. (1992). *Grand Guignol* [CD]. Label : Avant.
- PAALABRES. (2021). « Lisières - Collage », dans *PaaLabRes, 3e éd. num. « Faire tomber les murs »*, 11 jan. 2021. En ligne : <https://www.paalabres.org/collage/lisieres-fr/>
- SIDOROFF, Nicolas. (2018). « Faire quelque chose avec ça que je voudrais tant penser », dans *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation*, n°1. Rennes : éd. du commun, p41-72. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.001.0041>
- STENGERS, Isabelle. (2022). *Cosmopolitiques*. Paris : La Découverte, coll. Les empêcheurs de penser en rond (éd. orig. 1997). En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.steng.2022.01>
- TALKING HEADS. (1980). *Remain In Light* [LP]. Label : Sire Records.
- WARING, Steve. (2004). *Mâcheur De Mots* [CD]. Label : Modal Pouce.
- ZORN, John, & ROVA:Arts. (2007). *Improv 21: = Q + A: An Informance with John Zorn.*, [video] (avec Larry Ochs, et William Winant, projet du Rova Saxophone 4tet). En ligne : https://archive.org/details/IMP_2007_11_15