

Dario Rudy

M2 TPLA

2010-2011

Improvisation et circuits du son enregistré

Table des matières

Introduction

- **Le son enregistré et le temps de la performance**

1. La conjonction de l'improvisation

- a. Le primat de l'instant
- b. L'interaction
- c. Un travail sur le corps

2. L'improvisation entre les techniques de l'enregistrement et le hic et nunc de la situation

- a. Problématique : hic et nunc à l'âge de la reproductibilité technique
- b. Méthode
- c. Le creuset de l'instrumentation

3. Étude de cas. Improvisation avec des sons enregistrés : Franck Vigroux

- a. Le platinisme de Franck Vigroux. Introduction
- b. L'importance du geste
- c. Différents âges de la technologie musicale
- d. Improvisation et préparation
- e. Travail sur le disque
- f. Traitement du disque et de son contenu (instruments et voix)
- g. Le platinisme comme appropriation
- h. Un autre classement

4. Ubiquité et sampling : Bob Ostertag, *Attention Span*

- a. Procédé
- b. La logique gestuelle
- c. La mise en geste et le temps de l'improvisation
- d. L'interaction transfigurée
- e. Du point de vue de la réception
- f. De l'usage du sampling

5. Fied recording et improvisation : Julie Rousse

- a. Dispositif
- b. Manières de traiter le son
- c. Le problème du geste

6. Vue d'ensemble

- a. Le geste
- b. Le rôle du matériel
- c. Travail sur le son enregistré
- d. La perception
- e. Relief et linéarité

II. L'enregistrement et l'ouverture du temps de l'improvisation

1. Penser le processus de l'enregistrement

- a. Négociation

2. Une manière d'enregistrer l'improvisation acoustique :

Olivier Toulemonde

- a. L'intervention de l'enregistrement
- b. La réécoute
- c. La sélection
- d. L'enregistrement dans la relation musicale

3. Phonographie et documentation de la performance : penser l'artefact sonore

- a. Un continuum
- b. Le paradigme de la musique concrète
- c. Excursus : Pierre Henry et Spooky Tooth, *Ceremony*
- d. Rapport entre composition sonore et improvisation

4. Le circuit de l'improvisation enregistrée : *Jazzex* et Bernard Parmegiani

- a. Genèse
- b. Distribution des rôles
- c. Création scénique
- d. Rapport à la technique

5. Le cycle *Say No More* de Bob Ostertag

- a. Composition
- b. Retour sur scène
- c. Documentation de la performance
- d. Le travail du temps

6. Perspectives

- a. Omax et la réinjection stylistique
- b. Improvisation en réseau
- c. Sortir de la répétition

Conclusion

Bibliographie et Discographie

Appendice : Entretiens

1. Franck Vigroux
2. Bernard Vitet
3. Julie Rousse
4. Olivier Toulemonde
5. Bob Ostertag

Note: le présent travail s'accompagne d'une annexe numérique dans laquelle le lecteur pourra trouver les œuvres et les vidéos mentionnées. Nous avons décidé d'y placer des sonagrammes et des sonagrammes animés correspondant aux descriptions d'oeuvres faites. Ils se trouvent dans le dossier « extraits étudiés ». Chaque extrait est classé par ordre d'apparition, dans un dossier qui correspond au(x) musicien(s) étudié(s). Des notes renvoient dans le texte à ces fichiers. Les images sont intégrées au texte, et lorsque les sonagrammes permettent de visualiser le processus décrit, ils figureront dans le texte. Ces sonagrammes ont été réalisés avec l'acousmographe développé au GRM.

Introduction

Nous sommes venus au sujet par une question aux contours trop flous qui nous taraudait : comment une improvisation avec des objets sonores enregistrés est-elle possible ? De quelle manière et sous quelles conditions y sont investis les objets temporellement définis, alors que le mot *improvidere* nous parle littéralement de « ne pas avoir prévu » ?

La difficulté que nous avons rencontré est celle des multiples champs dans lesquelles s'inscrit l'improvisation. Si nous sommes confrontés avant tout à des manières de jouer de la musique, l'improvisation libre est liée à un discours critique sur la musique. Et elle offre de multiples prises à celui qui veut l'aborder.

Ces prises sont parfois glissantes et poser la question du lien que peuvent entretenir l'improvisation libre et l'enregistrement confronte celui qui s'y livre à une multiplicité d'approches possibles qui risquent d'isoler un phénomène aux contours plus larges.

La première serait de ne penser que dans le cadre resserré de la performance une évolution technique qui touche la musique improvisée en amont de celle-ci ; la seconde, de n'aborder que du point de vue de la technique et de ses usages ce qui met en jeu un savoir musical qui se lie avec d'autres questions essentielles.

Les improvisateurs et théoriciens Bob Ostertag ou Peter Niklas Wilson tiennent un discours inspirant sur la musique et son lien avec les situations techniques et politiques des sociétés dans lesquelles elle prend forme. Mais il nous a semblé, que ce qui s'exprime chez eux par l'expérience et par des vues sur un champ dans lequel ils s'inscrivent, ne saurait chez nous être abstrait de pratiques musicales concrètes et analysables.

Pour cette raison, nous étudierons ici des œuvres qui se lient à l'enregistrement et à l'improvisation de plusieurs manières possibles. Leur point commun essentiel réside dans l'instrumentation et dans les formes de processus que permet l'utilisation du son enregistré.

Nous avons, au sein des œuvres sélectionnées, distingué deux façons dont l'improvisation et l'enregistrement se lient. Dans la première, le musicien joue avec des sons existants préalablement dans le temps de la performance, seul ou en interaction avec d'autres musiciens. Il développe son savoir musical dans le temps de la simultanéité par laquelle est abordée à de multiples niveaux l'improvisation puisque la définition « canonique »¹

1. Rappelons que l'improvisation est définie de la manière suivante par le CRNTL : « Composer et exécuter

conçoit l'improvisation comme la simultanéité de l'acte de composition et de celui d'interprétation. Cette simultanéité est surtout celle des corps sur scène lorsque l'improvisation est collective, qui permet une analyse de l'improvisation par les interactions en jeu.

Cette simultanéité sera analysée dans notre première partie par le prisme de la performance. Nous essaierons de concevoir par le biais d'exemples particuliers les usages qui peuvent être faits du son enregistré dans cette situation, les formes de partages plus évidentes ou sous-jacentes qui en proviennent et les gestes impliqués dans ce temps et ce lieu uniques. Et si notre questionnement paraît large et touchant à de nombreux domaines, il est surtout symptomatique de la diversité de champs et de questionnements investis dans les pratiques de l'improvisation. Pour mieux nous limiter et circonscrire le cadre du travail présent, nous avons essayé dans notre enquête de poser des questions précises à chaque musicien, afin de nous approcher au mieux de leurs manières de faire.

La deuxième partie de notre travail tente de concevoir une autre forme du lien de l'improvisation à l'enregistrement. On peut les distinguer du groupe précédent par au moins deux biais : le temps dans lequel ils se déroulent et le partage qu'ils mettent en jeu.

Ici le temps à l'œuvre n'est pas de l'ordre de la simultanéité, mais plutôt de ce que l'anthropologue Georgina Born appelle la « créativité relayée ». La relation des musiciens s'y déploie dans un processus souvent complexe, étalé dans le temps qui met en œuvre l'improvisation et l'enregistrement de cette dernière. Cette sortie de la simultanéité caractéristique de la performance en fait *de facto* des formes de « composition ». La composition est un prisme possible pour approcher cette autre liaison de l'improvisation à l'enregistrement.

L'improvisation enregistrée devient ici la source de création de nouvelles situations de performance qui vont modifier les conditions de distribution du son des musiciens entre eux.

Un autre partage se joue avec les travaux analysés en premier lieu : si la première partie montre des instrumentistes qui improvisent en temps réel avec un instrument correspondant et pouvant être joué en même temps que d'autres instrumentistes, la deuxième partie analyse des travaux dans lesquels l'instrumentiste voit son intervention modifiée par l'existence d'un travail sur l'enregistrement, il est lui-même la source.

Nous approcherons ces œuvres d'abord par des questions relatives à l'enregistrement, au temps qu'il déploie et aux usages qu'il permet.

simultanément (un morceau musical). ». Définition en ligne: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/improviser> consultée le 12 Mai 2011

Ces différences seront motrices dans notre travail, mais nous verrons que ces deux aspects de l'improvisation « à l'époque de la reproductibilité technique » s'imbriquent souvent, et qu'ils nous conduisent vers une pensée de la négociation, que l'utilisation des mots « improvisation » et « enregistrement » implique déjà puisque chacun d'eux désigne à la fois un processus, le déroulement d'une action et par une synecdoque son résultat. Le mouvement de la pensée passe ainsi souvent du processus au résultat.

Notre méthode ne sera pas à proprement parler musicologique. Nous ne nous plongerons pas ici dans les phrases musicales développées tout au long des improvisations analysées, méthode qui nous priverait d'observer les entours de celle-ci. Nous voudrions plutôt mettre au jour dans la manière de faire de chacun des protagonistes, quelques axes, montrés en musique, que l'on tentera de relier à des questionnements plus larges sur le geste, la socialité ou la perception. En cela notre travail se rattache à une anthropologie des faits de culture qui essaie de lire les pratiques musicales dans une toile de réseaux. Les exemples musicaux seront illustrés par des sonagrammes (animés), des sons et des vidéos qui nous paraissent plus à même de montrer et de faire entendre les procédés que nous évoquerons.

I. Le son enregistré et le temps de la performance

1. La conjonction de l'improvisation

Introduction :

Le lieu de la performance

Les *performance studies* en présentant l'improvisation comme un type de performance musicale sont parvenues non tant à circonscrire son champ et à le cerner dans un périmètre limité, qu'à saisir la manière dont elle se manifeste entière dans le concert où se mêlent dans la fuite d'un temps précieux, l'agilité des corps et des esprits, l'entente implicite et les contraintes extérieures. Nous emploierons ici le mot de conjonction qui nous paraît pertinent à exprimer que dans l'improvisation se joignent, se donnent en même temps un ensemble de réalités. La notion « d'écosystème »² fréquemment utilisée transmet bien l'idée d'un espace où les interrelations entre l'homme et son milieu forment un équilibre en mouvement, dont chacune des pièces est imbriquée dans l'autre de sorte

² Ainsi, selon le Larousse, il s'agit d'un « système formé par un environnement (biotope) et par l'ensemble des espèces (biocénose) qui y vivent, s'y nourrissent et s'y reproduisent. », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/écosystème>

que si l'une bouge, elles se déplacent toutes en même temps.

La question se pose ainsi : comment, dans une époque qui a investi la mutation des machines de fixation et de diffusion du son en outils de création, le son enregistré peut-il devenir un élément – et même la base d'une improvisation ? Quel mouvement imprime-t-il à cette forme de vie, quels nouveaux gestes propose-t-il ? En d'autres termes, comment la situation d'improvisation peut-elle, par certains aspects, s'accommoder de techniques d'enregistrement ?

Notre corpus sera composé d'improvisations que l'on qualifiera de « libre » (bien que l'on trouve des dénominations diverses : *free music*, improvisation *non-idiomatique*, *instant composition*...) c'est à dire, comme la présente Jocelyn Bonnerave, une pratique qui a « cherché à se déprendre des caractéristiques idiomatiques du jazz, (swing, harmonie altérée, standards...) pour en retenir plutôt les modes de jeu interactionnels »³ et qui intègre dans son *instrumentarium* des machines originairement destinées à diffuser un son enregistré. Il s'agira moins d'analyser minutieusement des outils technologiques et leur « modes d'emploi » et leur transformations que d'une tentative de saisir le mouvement imprimé sur l'ensemble de la conjonction par les usages de cet *instrumentarium*.

Il serait cependant difficile de faire l'impasse sur ce que l'on entendra ici par improvisation. Nous nous proposons, dans un but heuristique de mettre en valeur un dénominateur commun de l'improvisation, saisi ici par les contraintes qu'elle explore.

a. Le primat de l'instant

L'improvisation libre se présente, dans les musiques issues d'une histoire occidentale - dont la musique afro-américaine fait partie - comme une des manières possibles de lier une musique, écrite ou non, à l'instant dans lequel elle est jouée, qui s'oppose à la notion de composition par un primat accordé à l'instant présent (cette opposition se présente en réalité de manière plus complexe et l'on en montrera quelques exemples par la suite).

La composition est un procédé discontinu de création et de conservation (à travers les notes ou le son lui-même) d'idées musicales qui implique une distribution de ces idées sur un support par le compositeur, qu'il peut effacer, corriger, avant que la composition soit jouée. Jouer une composition implique d'interpréter et d'articuler une séquence écrite

3. BONNERAVE, Jocelyn, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », *Tracés*, 2010/1 n° 18, p. 87-103.

et/ou mémorisée, tandis que l'improvisation suppose la conception et l'articulation d'une pièce non-écrite.

N'ayant pas la possibilité d'effacer les erreurs ou les « couacs », l'improvisation suppose donc l'adoption de ce que le musicien et théoricien Eddie Prévost nomme des « problem-solving techniques »⁴ pendant le temps du jeu. L'autre condition d'existence de l'improvisation, comme le spécifie l'artiste et théoricien, est « l'interrelation dialogique » des musiciens.

b. L'interaction

Dans cette situation, la part de l'écoute mise en œuvre par le musicien se situe sur plusieurs plans simultanés. On peut rapprocher cela de ce que John Blacking appelle « l'écoute créatrice »⁵ puisqu'elle intervient non seulement dans la relation du musicien à son instrument, mais aussi (et conjointement) dans l'interaction entre des musiciens (s'ils sont plusieurs) sur la scène de l'improvisation, et dans un rapport à ce qui se passe hors de la scène.

C'est cette écoute de l'autre qui est un postulat de l'improvisation collective. Elle est, comme le dit Alexandre Pierrepont, « un mode de présence à soi-même et aux autres »⁶. C'est-à-dire non seulement co-présence de musiciens dans un même lieu au même moment mais un travail commun en vu de l'émergence d'une musique nouvelle. Cette présence simultanée ne peut se réduire à l'addition de plusieurs façons de jouer. Elle est plutôt une « interaction dialogique » entre les musiciens, qui a pour conséquence l'adoption par ceux-ci de « solutions » pendant le temps de la performance garantissant son lien avec l'instant présent.

La pratique de l'improvisation collective suggère donc des formes de présence à soi et à l'autre guidées par un souci commun de « faire de la musique dans l'instant ».

Dans l'instant de l'improvisation, l'écoute ne circule pas uniquement entre le musicien et son jeu instrumental ou celui de ses partenaires. L'écoute intervient également dans les conditions acoustiques du lieu. Ces dernières peuvent influer sur le son de l'instrumentiste et le modifient dans le lieu dans lequel les spectateurs réagissent aux sons (ce qui fait réagir les musiciens). L'écoute peut finalement offrir un rapport avec d'autres bruits variés,

4. PRÉVOST Eddie « Improvisation : Music For An Occasion », *British Music Journal*, n°2, (2/2), 1985 pp.177-186, p.181

5. BLACKING John, *Le sens musical*, Paris, Minuit, 1980 p.18

6. PIERREPONT, Alexandre, «Champ jazzistique et improvisation» in PIERREPONT Alexandre & SÉITÉ Yannick actes du colloque :*L'improvisation : ordres et désordres, faits d'art et faits de société* , Université Paris 7, Actuel n°60,

venus de l'extérieur de la salle qui mettent en jeu la perméabilité relative de l'écosystème à son en-dehors. Le cadre offre un certain nombre d'affordances, c'est à dire, tel que défini par Gibson l'ensemble de possibilités d'action d'un environnement, qui sont objectives mais doivent toujours être mis en relation avec l'acteur qui veut les utiliser⁷.

Olivier Toulemonde nous a ainsi raconté une détail significatif sur une tournée aux Etats Unis :

Cela [la façon dont l'espace et les conditions acoustiques du lieux influençaient le jeu] m'est apparu de manière très claire lors d'une tournée que l'on a fait avec Jack Wright et Agnès Pallier aux Etats-Unis. On jouait beaucoup dans des environnements très urbains et dans des lieux très peu insonorisés. On entendait beaucoup le bruit extérieur. [...] Pour la première fois, j'ai pu avoir l'expérience de faire passer l'écoute d'une sphère intime, entre trois musiciens jouant assez proche, à ensuite une deuxième sphère avec le public, et enfin au bâtiment en entier et à l'extérieur. Le travail de l'improvisation en général et le travail d'écoute c'est de faire circuler l'écoute entre ces cercles. Cela ne veut pas dire laisser errer l'écoute mais aller pointer, même s'il y a des choses qui appellent, tu ne choisis pas d'entendre une sirène de pompier. L'écoute est mouvante. Chacun va entendre des choses différentes⁸

Il est probable, que l'improvisateur libre, du fait que sa musique ne réponde pas à un texte pré-établi, soit plus sensible à ce genre de stimuli qu'il peut intégrer dans sa musique - consciemment ou non. Dans deux articles consacrés aux interactions dans les situations d'improvisation, Jocelyn Bonnerave donne des exemples de réaction que peuvent susciter les sons extérieurs ou venus du public dans des concerts d'improvisateurs où le son de la sirène de pompier peut soudainement intervenir dans le processus d'improvisation.⁹. Dans cette situation complexe de circonstances, s'intriquent des conditions extérieures au musicien ainsi que des modalités individuelles liées aux techniques et aux jeux instrumentaux des musiciens.

c. Un travail sur le corps

La question du « style » (et de sa signification dans les musiques improvisées) pour importante qu'elle soit dans le discours des musiciens, apparaît délicate. Selon le musicologue et improvisateur Peter Niklas Wilson¹⁰, on peut l'envisager à condition d'écartier deux extrêmes qui se manifestent dans le discours et les postures des musiciens : D'un côté, le discours de l'oubli total, du don de soi à la situation, qui exclue le pouvoir de réfléchir au développement continu d'une manière de jouer.

7. GIBSON James J., 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin

8. Entretien réalisé le 13 juin 2011

9. BONNERAVE Jocelyn, *art.cit*, p.102

10. WILSON Peter Niklas, *Hear and Now*, Hoffheim, Wolke Verlag, 1999, p.11 § « Ausdruck »

De l'autre, celui de l'expression totale des émotions du musicien, de ses « états d'âme » par la musique. Si l'improvisation implique nécessairement une expression d'un mode propre, d'un « style » du musicien, il faudrait plutôt concevoir le jeu du musicien comme expression de la relation grandissante au son et à un instrument. Cette relation s'exprime dans la toile de contraintes de l'instant présent. Le rapport au son et la présence à la situation sont corrélatifs à un travail de l'instrumentiste autant sur son corps que sur l'instrument, qui se précise avec les années. Le musicien et théoricien du jazz George E. Lewis¹¹ voit dans ce travail la source de la prééminence de ce qu'il appelle *personal narrative* dans les musiques improvisées : le musicien creuse son sillon. L'improvisation libre n'est donc pas le lieu d'une « révolution permanente » de leur façon de jouer par les musiciens, mais plutôt le développement d'un vocabulaire personnel émanant de ce rapport. Comme le dit Peter Niklas Wilson, l'improvisation libre n'est pas « libre » parce que le jeu du musicien est totalement « imprévisible »¹², mais parce qu'elle est le lieu de développement d'un savoir musical - incarné dans le rapport qu'entretient le musicien avec son instrument - qui est mis en branle, en « jeu » dans une situation dans laquelle il doit nécessairement l'adapter à son écoute – de soi-même, de l'autre - et le confronter à une expérience de l'autre – des musiciens, du public.

Ce qu'exprime clairement le percussionniste Lê Quan Ninh quand il donne sa définition de l'improvisation libre qu'il pratique :

« Si je tentais une définition de la libre improvisation, je dirais que par le refus de se baser sur une structure formelle on se joue de *soi comme structure* dans le flux des circonstances présentes. »¹³

Dans cette image presque poétique du musicien donné par Ninh, nous intéresser le fait que le « refus de structure formelle » ne soit nullement le refus de structures tout court. Lorsque l'acte d'improvisation survient, certaines parts de la situation sont déjà distribuées entre eux par les musiciens, et se distribuent encore dans le temps de l'improvisation. L'ensemble de contraintes que nous avons présenté jusqu'à présent n'est valable qu'à condition que les musiciens les partagent avant, faute de quoi il ne s'agirait pas d'improvisation mais de jouer à *l'improviste*. C'est cette connaissance de son instrument, de l'autre et l'expérience de la situation et des interactions qui vont présider à la tenue de

11. LEWIS George E, « Improvised Music after 1950 », in FISCHLIN, Daniel & Ajay Heble (ed), *The Other Side Of Nowhere. Jazz Improvisation, and Communities in Dialogue*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2004, pp.131-163

12. WILSON Peter Niklas, *op. Cit* p.16

13. NINH Lê Quan, *Improviser librement, abécédaire d'une expérience*, Lyon, Mômeludies éditions / CFMI de Lyon, 2010

l'improvisation.

Se jouer de « soi comme structure », fait entendre le continuum que Jocelyn Bonnerave emprunte à l'ethnologie de Bourdieu entre « pré-vision » et « pré-voyance »¹⁴. Si la pré-vision met en jeu une planification de la succession des événements – éventuellement sur un plan graphique - la pré-voyance désigne l'acuité avec laquelle le musicien va pouvoir sentir, dans le présent de l'interaction musicale, les possibilités de prolongement à l'état latent. La prévoyance est ainsi une connaissance pratique et tacite de la situation d'improvisation permise par « les années d'expériences accumulées du musicien »¹⁵. Mais cette prévoyance ne peut être mise en route qu'à partir du moment où sont partagés et connus les codes sur lesquels le rituel repose, soit par une pensée commune des musiciens sur ce qu'est l'improvisation, soit par le temps et la connaissance mutuelle de leur jeu.

Pour essayer de synthétiser cela avec Jared Burrows, on peut considérer que la situation d'improvisation est un « phénomène social complexe » dans lequel s'intriquent à la fois , la présence au public et à l'environnement extérieur et des « réactions autant conscientes qu'inconscientes aux stimuli sonores »¹⁶. Au premier plan se rencontrent un « réseau d'intentions individuelles » et des « techniques et des difficultés propres au jeu instrumental ». De ces informations réunies plus haut, on peut tirer un schéma assez simple, qui permet de saisir au fil du temps l'opération improvisatrice telle qu'elle se présente dans le travail des musiciens de l'improvisation « libre ».

	Avant	Pendant	Après
Travail de l'improvisateur	Travail instrumental recherche guidée par l'écoute, par le son	Volonté d'improviser manifestée par le geste, le jeu, l'écoute de l'autre	Traces : Matérielles (enregistrement) ou Mémorielles (souvenirs)
Conditions de possibilité de l'improvisation	Conception, travail sur le dispositif Organisation	- Public - Acoustique - lieu	qui permettent la poursuite d'un travail

14. BONNERAVE Jocelyn, *art.cit.* p.94

15.. *Ibidem*

16. BURROWS Jared, *art.cit.*, p.2, nous traduisons.

2. L'improvisation : entre les techniques de l'enregistrement et le *hic* et *nunc* de la situation

a. Problématique : *hic* et *nunc* à l'âge de la reproductibilité technique

Après avoir conçu l'improvisation comme une conjonction du primat de l'instant, de l'interaction dans la situation et d'un travail sur le corps, se profile notre question. Elle touche autant à des aspects philosophiques de la pratique musicale qu'à d'autres plus techniques que nous allons essayer de décrire ici.

Il nous semble que la pertinence de cette question est liée à la manière dont les techniques d'enregistrement et les technologies musicales qui en sont issues mettent en question chacun des termes de la conjonction :

- L'enregistrement pose une question essentielle et inévitable du rapport de l'improvisation à son *hic et nunc*. Walter Benjamin dans son essai célèbre sur « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» formule précisément les deux conséquences de l'intervention de la reproductibilité dans les pratiques artistiques investies dans le *hic et nunc* dont pour autant n'existe « aucune reproduction ». « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemples, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. »¹⁷ Ce double processus – le détachement et l'actualisation dans l'ubiquité – induit par l'enregistrement et sa reproductibilité touche inévitablement à la pratique de l'improvisation. Comment l'unicité de la situation de l'improvisation s'arrange avec l'ubiquité du son enregistré et reproductible ?
- La manière dont les technologies de diffusion de la musique vont se muer en instruments, va poser la question de la nature de la « performance » qui a lieu en situation d'improvisation comme l'explique simplement Bob Ostertag :

¹⁷ BENJAMIN Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », en ligne, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> consulté le 13 Mai 2011

« Il est remarquable de constater que c'est à ce moment précis qu'émerge une nouvelle relation entre la performance *live* et les moyens employés pour la capter. Parce que c'est aussi le moment où des musiciens se mettent à se servir de cette même technologie dans leur pratique musicale. C'est une étrange évolution ; et c'est là où toute *idée de performance devient problématique*. »¹⁸

Ce qui devient problématique, pour Bob Ostertag touche à deux plans qui s'imbriquent: d'un côté, celui de la validité de la performance musicale de l'artiste qui peut jouer une bande sur scène, ou même ne pas se trouver sur scène et déclencher la diffusion de son travail par internet – ce qui est lié à une évolution autant des moyens d'enregistrement de la musique que des moyens de communication - et de l'autre, les nouveaux instruments du travail musical et la manière dont ils vont donner à voir le geste. Si le premier motif - les possibilités qu'offrent les moyens de communication à l'improvisation aujourd'hui - sera évoqué à plusieurs reprises, notre travail touchera aussi à cette question posée par Ostertag au geste et à sa visibilité. L'évolution de la « *lutherie* » subséquente à la mutation des instruments de diffusion et d'enregistrement en moyen de création et l'arrivée de nouvelles manières de faire de la musique posent la question du rapport de ces technologies au corps. Car les musiciens vont proposer de nouveaux gestes, de nouvelles « *techniques du corps* »¹⁹ qui vont prendre place dans l'écosystème de l'improvisation.

b. Méthode

Il s'agira de s'interroger par l'analyse des exemples précis, sur les formes de collaboration et de partage que font naître les pratiques de musiciens utilisant l'enregistrement dans leur travail. Quels choix esthétiques et quels gestes concrets s'y trouvent investis ?

Nous essaierons également d'y découvrir des *formes de visibilité* que dégagent ces pratiques musicales. Comment le geste entre-t-il en jeu dans l'utilisation du son enregistré ? Quelle correspondance est mise en oeuvre entre le visuel et le sonore ? Sans perdre de vue la manière dont ces deux dimensions s'articulent dans le temps, à la fois restreint de l'improvisation *live* et dans celui plus large d'oeuvres utilisant l'enregistrement

18. OSTERTAG Bob, « Intervention » in PIERREPONT Alexandre & SÉITÉ Yannick actes du colloque : *L'improvisation : ordres et désordres, faits d'art et faits de société* , Université Paris 7, Actuel n°60, nous soulignons

19. Marcel Mauss entend par cette expression : « les façons dont les hommes, société par société [...] savent se servir de leur corps » pour l'étude desquelles « il faut procéder du concret à l'abstrait » in MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, [1934]

et l'improvisation dans des périodes plus étendues. Ces questions impliquent une utilisation de l'entretien avec les artistes-protagonistes, mais aussi une analyse des sons produits dans les pratiques et des recours au matériel visuel disponible afin de s'intéresser à la dimension visuelle et gestuelle de l'improvisation.

Dans une première étape, il s'agira de travailler sur *l'importation* de nouvelles techniques de diffusion et de jeu sur le son enregistré dans la situation d'improvisation décrite auparavant.

c. Le creuset de l'instrumentation

La négociation entre la répétition du son enregistré et la musique improvisée se fait dans le temps réel par l'utilisation d'instruments qui sont originellement des dispositifs de diffusion du son enregistré, comme le Revox, appareil d'enregistrement et de lecture de bandes magnétiques, ou les platines vinyles, appareil de lecture des disques 33 et 45 tours destiné à un usage domestique²⁰. Depuis la seconde moitié du vingtième siècle se multiplient des approches qui vont entériner une mutation des instruments de diffusion du son enregistré en instruments de création de la musique. De la musique concrète, et son utilisation d'abord des disques souples, puis des bandes magnétiques par lesquels s'assemblent les sons jusqu'aux DJ actuels, utilisant tant les platines vinyles à vitesse variable couplées à des samplers permettant de « sculpter le son », cette mutation a affecté les pratiques courantes de la musique. Parmi les multiples interfaces qui permettent un jeu en temps réel sur le son enregistré, nous en avons sélectionné trois qui sont d'une grande importance dans les pratiques contemporaines :

- Les platines de Franck Vigroux
- Le sampler de Bob Ostertag
- Le laptop de Julie Rousse

Cet ordre d'apparition peut se lire d'un côté chronologiquement, en fonction de l'apparition des outils utilisés (les platines existaient avant le sampler qui existait avant le laptop) et de l'autre dans un ordre décroissant d'ampleur du geste sur scène.

20. DJ @T@K « Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno », *Mouvements* 5/2005 (n° 42)

3. Étude de cas. L'improvisation avec des sons enregistrés :

Le platinisme de Franck Vigroux

On peut avancer que le point commun de nombreuses manières de manipuler le son enregistré qui ont fait leur apparition sur les scènes de musique improvisée repose sur une forme d'inversion temporelle de l'idée de la relation du corps à l'instrument - de cette *embodiment relationship*²¹ dont parle le philosophe Don Ihde – due au fait que pour nombre des instruments d'aujourd'hui (sampler, platines) le son manipulé préexiste à l'action de l'instrumentiste. Le travail de l'instrumentiste va ainsi être celui de modifier, d'agencer des sons déjà existants, par le biais d'une interface qui permette une appropriation de ses éléments.

a. Introduction

La platinisme a pour origine la manipulation de disques par les *disc jockeys* qui les passaient les uns après les autres. Cette fonction d'abord dévolue au médium radiophonique²², s'est ensuite principalement étendue à la discothèque et la période disco est venue consacrer et populariser cette figure. Le platinisme a ses racines dans le grand nombre de manipulations qui vont être fait depuis cette période sur le disque lui-même, que va systématiser le mouvement culturel hip-hop : répétition de break, jeu sur les vitesses de rotation ou scratch.

On peut concevoir le platinisme comme un travail de la main sur le disque lui donnant lieu, à partir de cette manipulation initiale, à un ensemble de possibilités d'enchevêtement (les platinistes utilisent généralement deux platines) et de sculpture du son par des dispositifs numériques (les deux platines sont souvent reliées à un sampler). C'est par la rencontre d'un son gravé et d'un travail gestuel propre que se développe l'art du platiniste.

21. Dans ce type de relation, l'instrument devient une « extension du corps », grâce à laquelle les musiciens réussissent à s'exprimer par le biais d'un savoir « premièrement non conceptuel et tacite ». IDHE, Don, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*. Bloomington, Indiana University Press 1990, p.46

22. Selon Ulf Poschardt, le premier DJ vedette de la radio - celui qui sortit de l'anonymat - fut Martin Block dans les années 1930. POSCHARDT Ulf, *Dj Culture*, Paris, Kargo, 2002, § « Le premier DJ vedette » p. 46

L'intensité, la hauteur et la durée des sons joués sont liées à de nombreux paramètres tous sous le contrôle du musicien : le disque utilisé, la vitesse de la platine, le traitement par des processeurs d'effets, le sampling.

Si l'on associe souvent cette pratique à un « bricolage »²³, c'est que la définition de Lévi-Strauss est particulièrement opérante pour approcher la pratique musicale des platinistes. Rappelons que pour Lévi-Strauss²⁴, le bricoleur « utilise des moyens détournés » en vue de créer des « ensembles structurés, [...] en utilisant des résidus et des débris d'événement ». Dans son assemblage, le bricoleur doit s'approprier « l'histoire individuelle de chaque pièce, de ce qui subsiste en elle de pré-déterminé ». Le platiniste utilise littéralement un « moyen détourné », (la platine de lecture devenue instrument de musique) pour assembler entre eux les « débris d'événement » que sont les disques. Le disque étant un objet fini, d'une durée déterminée, le travail du platiniste va être d'agencer entre eux des « débris », des *samples* pour élaborer sa manière propre, son « ensemble structuré ». Si le bricolage des platinistes peut être réalisé plastiquement, sur l'objet-même comme le montrent les premiers travaux de Martin Tétrault²⁵, ce n'est que par le geste que va pouvoir se développer la possibilité de jouer, d'improviser dans le temps réel.

b. L'importance du geste

Loin d'être uniquement platiniste, Franck Vigroux est un guitariste et un compositeur électroacoustique. Il a composé des pièces pour l'Ensemble Ars Nova, travaillé avec de nombreux musiciens et souvent utilisé des techniques mixtes. Il fait partie de plusieurs groupes, dont le plus récent est Push The Triangle (avec Michel Blanc et Stéphane Payen) dans lequel il joue à la fois de la guitare et des platines. Il a commencé à incorporer les platines dans son travail de musicien depuis « une dizaine d'années », après avoir découvert le travail du platiniste Erikm en concert.

Que ce soit dans le groupe qu'il forme avec Bruno Chevillon et Michel Blanc, ou dans des formations plus éphémères comme le documente l'enregistrement *live* à Venise avec Joey Baron, Elliot Sharp et Bruno Chevillon - sorti en 2011 sur le label qu'il a fondé, D'Autres Cordes Records – l'improvisation fait partie du travail de Franck Vigroux.

23. Le terme est employé plusieurs fois dans l'article de LELOUP Jean Yves, « Une histoire du turntablism »

<http://globaltechno.wordpress.com/2008/02/20/internationale-platiniste-1-une-histoire-du-turntablism/> consulté le 10 Juin

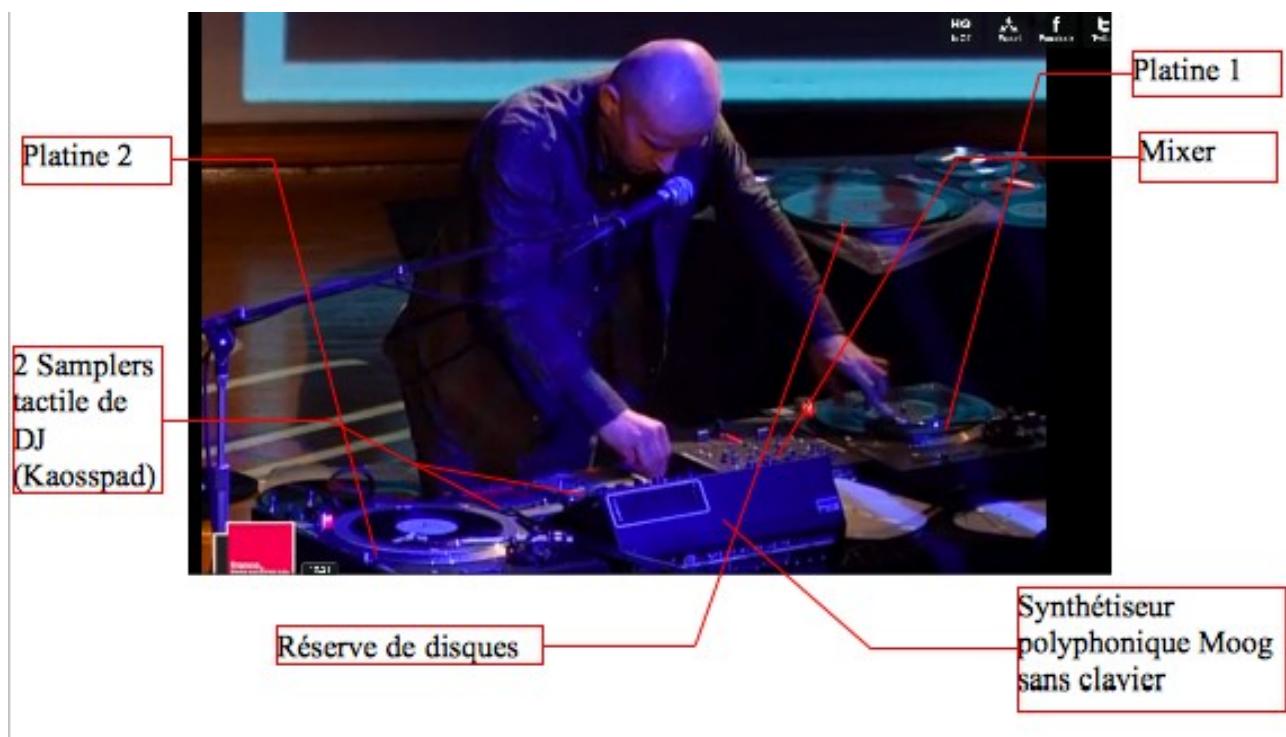
24. LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp.30-37

25. Interview de Martin Tétrault in LELOUP, Jean-Yves, « L'internationale platiniste (2) : Interview Martin Trétault », *Crash Magazine*, Février 2002 : « J'ai [...] pris un disque 33 tours [...] et je l'ai coupé en deux parties distinctes. J'ai pris une des deux parties que j'ai retournée et collée à l'autre de telle sorte que j'avais sur le même côté le demi de la face A et le demi de la face B. J'ai mis ce disque sur un vieux phono et là, wwww !!! »

Pour comprendre les techniques utilisées par le platiniste sur le son enregistré dans un contexte de live, nous nous intéresserons particulièrement à une vidéo de concert de l'émission « À l'improviste »²⁶ avec le violoncelliste Vincent Courtois en Mars 2010.

Son dispositif se présente sur cette vidéo, comme dans la plupart de son travail en groupe de la manière qui suit :

Deux platines, un *mixer* (avec les précieux *crossfaders*), un sampler de DJ KaossPad à écran tactile « vides », c'est à dire sans *samples* pré-enregistrés (uniquement utilisé comme moyen de traitement du son) et un synthétiseur Moog Voyager sans clavier lui permet de travailler des sons de longue durée. Les disques se trouvent derrière lui, entassés sans pochette.



c. Différents âges de la technologie musicale

Si la pratique du *platinisme* est entièrement liée à l'enregistrement, le dispositif de Franck Vigroux, à l'instar de celui de nombreux platinistes comporte des éléments renvoyant à différentes époques des technologies de diffusion et de traitement du son .

26. Cette vidéo est disponible sur le site de l'émission :

http://sites.radiofrance.fr/francemusique/em/improviste/emission.php?e_id=13&d_id=420001927&arch=1, consulté le 3 août

La platine vinyle et la table de mixage appartiennent à ce que le phénoménologue du son Don Ihde appelle « l'âge de l'amplification »²⁷. Sa tête de lecture permet d'amplifier le son gravé dans les sillons du disque. C'est en utilisant cette dernière comme un micro, amplifiant en même temps le son enregistré que sa manipulation par le platiniste, qu'un tel art est possible. Mais la variété des sons joués et la possibilité de traitement de ce son sont offertes par le sampler, qui convertit le son en signal numérique avant de le traiter. Bien qu'il l'utilise avec parcimonie sur cette vidéo, le dispositif de Franck Vigroux inclut aussi un synthétiseur Moog Voyager RME nouvelle génération, qu'il emploie pour obtenir un son continu. La disposition des instruments est d'une grande importance, puisqu'elle permet le travail de l'instrumentiste dans l'espace. Cette répartition garantit l'extension du corps de ce dernier dans la largeur et la profondeur puisque le jeu se déroule sur un plan latéral tandis que la recherche de disques se fait dans la profondeur.

d. Improvisation et préparation

De sa pratique de la guitare, Franck Vigroux retient une rigueur de la préparation de son geste. Il dit chercher « un geste fort, précis »²⁸. S'il choisit d'utiliser des samplers tactiles, c'est parce que cela lui permet de « développer un geste très physique ». C'est à cette nécessité qu'il relie sa volonté de « structurer » ses improvisations, structurer ne voulant pas dire qu'il écrit ses parties – « on ne peut pas écrire pour des platines comme pour une batterie ou une basse » - mais qu'il prédétermine l'ordre des séquences de jeu plutôt en fonction des « textures » qu'il va développer. La vidéo de l'improvisation avec Vincent Courtois nous paraît particulièrement intéressante parce que de l'aveu même de Vigroux il n'a pas pu bénéficier pour ce concert du même temps de préparation dont il dispose avec les musiciens qu'il côtoie dans ses groupes. C'est la première fois que Vincent Courtois et lui jouent ensemble. Les gestes qu'ils développent renvoient donc à une situation particulière d'interaction, qui fait que les deux musiciens en présence semblent se sonder par la musique, ce que l'on peut entendre dans la manière dont s'alternent les jeux des deux musiciens, renvoyant à un mode plus « dialogique » que fusionnel d'improviser ensemble. Vincent Courtois semble plus adapter son jeu à celui de Franck Vigroux que l'inverse. Ceci est peut-être dû à l'usage fait par Franck Vigroux du Moog qui laisse entendre un son continu, en dehors de sa manipulation par le musicien. Ce qui fait que

27. IHDE Don, *Listening and Voice : phenomenologies of sound*, Albany, University of New York Press, 2007, p.270

28. Les citations suivantes sont extraites – sauf indication contraire – de notre entretien avec Franck Vigroux du 28 Juillet 2011

quand Franck Vigroux ne joue plus, va chercher un disque, cela sonne encore. Vincent Courtois s'arrête assez souvent de jouer pour écouter le son produit par son partenaire avant de se remettre à son instrument. Cette situation audible devient observable dans la manière dont ces moments d'articulation des jeux renvoient à des postures physiques récurrentes qui manifestent la concentration et l'écoute.



Cette manière d'improviser que nous avons qualifié de « dialogique » nous semble donner des exemples précis, car plus isolables de l'art du platiniste ainsi que de la façon dont il va prendre forme dans la situation d'improvisation. À cet effet, on peut analyser, parmi les gestes effectués par Franck Vigroux, quelques-uns d'entre eux et examiner leur rapport au son produit.

e. Travail sur le disque

À la minute 3:27, le musicien enfile un morceau de plastique blanc sur le disque. En le manipulant il va provoquer des chocs entre les coins de cette surface et le diamant, dont la périodicité est assurée par son mouvement de la main gauche sur le disque. On n'entend ici plus du tout le son enregistré mais la surface du disque, et les « accidents » provoqués par la superposition de matériau sur celle-ci. De la main droite, il traite ces sons avec le sampler assurant à ce choc un écho. Ceci s'entend d'autant plus clairement que Vincent Courtois ne joue pas à ce moment là. [Exemple 1 du dossier Vigroux]



Sans l'ajout que constitue ce bout de plastique, travailler sur le grain, la poussière du disque et le son propre à l'objet plutôt que le son qu'il contient, correspond à une orientation du travail de Franck Vigroux. Il « recherche beaucoup les cracs, la poussière et « plus il y en a, mieux c'est ». Cela lui permet de « jouer sur la texture des sons ». Comme on peut l'entendre plus loin (de 10:20 à 10:27), son scratch laisse sonner la poussière du disque. *[Exemple 2 du dossier Vigroux]*

Cette manière d'incorporer le bruit de poussière au scratch est caractéristique de la technique de Franck Vigroux. Le jeu de ce dernier comprend un grand nombre de *faderless scratches* c'est à dire des scratches n'utilisant pas les deux platines et l'alternance entre elles proposée par les *crossfaders*. Ces scratches consistent en un jeu manuel sur la vitesse du disque. La hauteur et l'intensité de ce scratch dépendent à la fois de celles de la portion de morceau joué et du travail de la main sur la vitesse. Ce geste peut ensuite être repris et traité par le sampler.

On peut en avoir un exemple vers la minute 19:00 (entre 18:57 et 19:05) de la vidéo. Partant de sons forts et rythmés, il embraye sur une phrase plus aiguë avant de revenir à la hauteur précédente.



f. Traitement du disque et de son contenu

Le disque, s'il est « maltraité », recouvert ou utilisé pour son grain, n'est pas indifférent. Et Franck Vigroux laisse voir, au moment où il va chercher un disque, que chacun correspond en quelque sorte à une idée et à un traitement possible. Il prend un premier disque, puis l'abandonne, se saisit d'un deuxième qu'il va superposer à celui qui est sur la platine à sa gauche.



S'il hésite en prenant un disque c'est que ce dernier compte, non seulement pour sa poussière ou ses fêlures, mais pour les sons qu'il contient. De fait, le corpus gestuel que nous montre Frank Vigroux, s'il est guidé par une expérimentation et des trouvailles

techniques (le morceau de plastique) qui lui appartiennent, nous permet aussi d'entendre des *samples*, ou des morceaux de musique enregistrée, qu'il utilise dans sa pratique.

Instruments

Dès le début de l'improvisation, Franck Vigroux utilise dans son jeu des sources instrumentales du disque qu'il travaille. Donnons 3 exemples :

A partir de 01:18, on entend faiblement un son de batterie, dans lequel on peut distinguer deux *kicks* de grosse caisse et un coup de cymbale (vers 01:24). [exemple 4] À 01:24, on entend surtout des bruits de poussière, desquels émergent à partir de 01:44, des bruits de roulements de tom ou de tambour grave, d'une intensité croissante. À 01:54, Franck Vigroux ralentit le disque en l'appuyant contre le plateau, le relâche, puis le reprend en plein roulement ascendant. Au pic du crescendo (01:57), il arrête le disque de la main, et appuie sur son sampler qui va donner à ce son de coupure la puissance et l'écho qu'il n'a pas. Puis refait partir le disque au milieu d'une attaque de cymbale. [exemple 5]



(01:54) Il appuie sur le disque en l'accompagnant dans son tour



(01:57) Il arrête le disque de la paume de la main et traite le son au sampler



(01:57) il relâche le disque au milieu d'une attaque de cymbale

À la minute 10:46, le son joué, traité par le sampler (le son de l'action de la main sur le disque est enregistré puis rejoué et traité par cette interface) fait entendre cette attaque particulière de l'archet sur la corde d'un violon ou d'un violoncelle. Cela s'entend d'autant mieux que ce son et celui du violoncelle de Vincent Courtois se superposent. [exemple 6]

Vers la fin de l'improvisation (à partir de 36:27), Frank Vigroux passe un disque, on y entend ce que l'on s'imagine être le son d'une publicité radiophonique pour les télévisions.

On sait que ce son vient du disque car il commence avec une vitesse de lecture accélérée, qui change la hauteur de la voix. On peut supposer à la réaction de Franck Vigroux, changeant immédiatement la vitesse sur sa platine (36:44) que ce n'était pas exactement prévu. Ce son va rester assez longtemps diffusé (de 36:27 à 39:00) en étant peu scratché (deux fois vers 36:45). Mais à partir de 38:30, cette boucle n'est diffusé que par le sampler, qui va rejouer en une phrase du disque. Le fait que le son continue de tourner alors que Franck Vigroux change de disque permet de le savoir. Et à partir du moment où le jeu de Vincent Courtois diminue d'intensité, on peut entendre distinctement ce que la voix dit. À partir de 37:53, l'on entend ainsi 6 fois. :

« Bien mieux, votre garantie vous suivra dans vos déplacements car elle sera aussi assurée pour la main d'œuvre et après un an vous serez facturé au prix coûtant ».

Au dernier tour de la boucle (38:40) se superpose un morceau de chanson chanté par un choeur. Si le détournement du médium disque qu'opère le platiniste passe par un travail sur sa vitesse de lecture, sa texture, par la poussière ou l'accessoire, le jeu du platiniste permet aussi d'entendre des *samples* assez distinguables à l'oreille, qui renvoient à une époque, à un type de langage et d'instrumentation qui viennent d'un autre espace temps et qui correspondent à une recherche du platiniste, qui se doit de connaître ses disques avant de les employer.

g. Le platinisme comme appropriation

La pratique du platinisme se présente sous la forme d'un paradoxe productif à celui qui veut l'analyser. D'un côté la pratique de cet art est entièrement liée à l'enregistrement et aux ressources disponibles sur les disques. De l'autre côté, les gestes que nous laisse voir le platiniste semblent amoindrir l'importance du contenu en se focalisant sur l'objet disque, sa surface et sa texture, et pourtant cette possibilité n'est offerte que par l'existence du disque comme source.

Le platiniste met en œuvre des ruses²⁹ pour transformer la reproductibilité du disque employé en ressource unique et par là, l'intégrer à une chaîne d'événements acoustiques qui réponde à une situation particulière. Le platinisme, entendu dès lors comme traitement du son enregistré par l'action d'un geste humain, joue avec le contenu de ses

29. Nous entendons ce mot au sens que Clausewitz lui donne : « de même que le mot d'esprit est un tour de passe-passe relatif à des idées et à des conceptions, la ruse est un tour de passe-passe relatif à des actes », in CLAUSEWITZ Karl Von, *De la guerre*, Paris, Minuit, 1955, p.212

disques en recyclant leur durée propre au sein d'un montage personnel. On peut donc concevoir le platinisme comme art du *détournement* : non seulement à un niveau technique, mais dans ce qu'il fait subir aux objets reproduits. On pourrait le considérer de la sorte comme une *appropriation* par le musicien de l'ubiquité et de la reproductibilité du disque qui passe par les traitements gestuels et sonores. Cette manière de faire sortir le disque de la « production sérielle » pour l'intégrer à l'instant passe par un jeu sur le son qu'il recèle mais aussi un travail sur l'objet disque lui-même. Chez Franck Vigroux, comme chez de nombreux platinistes, il s'agit de se distinguer du « pousse-disque »³⁰ que représente le *disc jockey* par un usage étendu du disque, qui n'est pas uniquement un contenant dont on joue le contenu, mais aussi un objet, une surface sonore. Le travail des *platinistes* propose de sortir de la métonymie qui veut qu'on écoute un disque, alors qu'on en écoute le contenu. Le travail de Christian Marclay sur la poussière, celui de Maria Chavez sur les disques cassés, l'utilisation de bandes adhésives sur l'objet, sont autant de travaux sur la matérialité du disque, et les sons qu'il est capable de produire.

h. Un autre classement

Lorsque le geste du platiniste survient, il achemine avec lui un enchevêtrement d'étapes temporelles particulières dont il est l'aboutissement. Le son enregistré est à la base de cette pratique qui met en jeu, assemble des « débris de situations » que représentent les disques. Dans ces débris s'entend quelque chose de propre à l'objet et à ce qu'il contient : une œuvre finie et reproductible, avec des propriétés sonores qui dévoilent un espace-temps particulier renvoyant à un *ailleurs* de la performance. Ces espaces-temps que les disques enferment sont souvent connus et classés afin d'être utilisés par le platiniste dans le temps réel - y compris chez ceux qui ne prêtent délibérément pas attention aux sons qu'ils recèlent. Maria Chavez classe par exemple ses disques sur une échelle s'étendant « d'immaculé » à « ruiné »³¹, niant par la même occasion l'importance de la musique au profit de la trace et du bruit.

Cette forme de classement révèle un rapport à « l'histoire individuelle de chaque pièce »

30. LELoup Jean Yves, *art. cit*

31. Elle l'explique dans son entretien dans RODGERS, Tara, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Duke University Press, 2010, p. 96

dont parle Lévi-Strauss, qui se joue à la fois dans les événements sonores du disque et sur les traces du temps sur ce dernier. L'utilisation du vinyle permet un travail sur l'histoire du son, puisque le temps laisse des traces sur ce support, dans l'écriture même du son, les sillons - à l'inverse du cd par exemple - que les traces du temps ou l'usure rendent inaptes à la lecture. Pour Rothenbulers et Peters :

« Phonography traces events not only in its method of recording, but in the life of the record as well. As phonograph records age they pick up dirt, scratches, and wear from use and handling. When an old phonograph record is played, the sound of its age, the tale of its physical history, is reproduced »³²

L'origine – entendue comme historicité, matérialité et finalité du support - joue donc un rôle particulier dans ce genre de pratique qui relève du *sampling*, ici entendu comme paradigme culturel. Vanessa Chang rend attentif à cette forme de paradoxe productif qui touche à l'origine.

« While the origin can no longer predetermine the valency of the original or creative gesture in sampling practice, it is not entirely obsolete. In fact, the origin plays a unique role in the aesthetics and ethics of sampling practice, and is never simply ignored in the process of creation. »³³

Cette collection de disques correspond à un ensemble de possibilités sonores exploitables pour le musicien. Elles ne prennent leur valeur que dans la manière dont elles sont utilisées, c'est à dire dont elles s'agencent les unes aux autres par le geste du musicien.

Dans un cas comme celui de Franck Vigroux, on éprouve l'envie de comparer le disque aux pédales d'effets que le guitariste dispose devant lui : elles sont là, correspondent à un ensemble de sons et de traitements possibles et il peut les actionner en fonction du moment. Cependant dans le cas des pédales d'effet, ce ne sont pas ces dernières qui sont à la source du son traité. Le son du disque renvoie donc à un travail du platiniste dans une dimension qui n'est ni celle de la performance puisqu'il lui préexiste, ni celle de la vie entière, puisque les disques peuvent changer d'une improvisation à une autre³⁴. Le son du disque ouvre plutôt un temps intermédiaire qui est consacré à la recherche et à l'écoute de ces disques conduisant à leur incorporation progressive au dispositif du musicien.

Cette vision de la « performance » comme le moment d'assemblage d'objets sonores amassés par l'artiste au préalable a donné lieu dans le platinisme à un développement gestuel visible, qui s'est traduit par le « son » caractéristique de cette pratique qu'est le

32. ROTHENBULER E.W., & DURHAM Peters, J, « Defining phonography: an experiment in theory », *The Musical Quarterly*, 81/2, 1997, pp. 242–264, p.254

33. CHANG Vanessa, « Records that play : the present past in sampling practice » *Popular Music* Volume 28/2, 2009, pp. 143–159, p. 145

34. Comme nous le dit Franck Vigroux : « Je sais très bien lesquels j'amène, mais je suis amené à en changer et à m'adapter selon les circonstances ».

scratch. Ce développement met en jeu une virtuosité « classique » - au sens où elle se base sur un primat de la vibration - dans la manière dont la vitesse des mains et la cohérence des gestes vont être représentées scéniquement et assimilables par le public, ou comme le dit Bob Ostertag, « [les platinistes] ont développé des talents substantiels qui requièrent un contrôle très précis et une technique, quelque chose comme une virtuosité »³⁵.

4. Ubiquité et sampling : Bob Ostertag, *Attention Span*

Bob Ostertag est un compositeur et un improvisateur étasunien. Son travail nous apparaît du plus haut intérêt parce qu'y sont articulés des pratiques et un discours théorique sur l'état de la musique improvisée et de ses liens avec l'enregistrement. Dans son œuvre musicale, s'observe cette volonté d'interroger les apports de la nouvelle instrumentation sur la performance musicale en questionnant le statut du corps, de l'autre et la perception de l'auditeur. Ce travail est à lire à l'aune des changements techniques vécus : jouant du synthétiseur à ses débuts, il utilise également les magnétophones pour ses compositions. Après une pause d'environ 10 ans dans sa carrière musicale, il est confronté au saut qualitatif du numérique, découvre le sampler qu'il utilise pendant une dizaine d'années avant de l'abandonner pour informatiser son dispositif dans les années 2000.

Dans le platinisme, l'ubiquité du son enregistré se négocie par le geste et interroge l'importance du disque tant comme objet que comme support. Dans le travail de sampling de Bob Ostertag, la question du rapport à la source et aux gestes du musicien est posée dans d'autres termes.

L'étymologie du terme sampling renvoie au *sample* (échantillon, modèle) qui provient du latin *exemplum* (exemple, image). Le sampling désigne le procédé d'extraire une partie d'un enregistrement afin de l'utiliser dans un contexte nouveau.

Nous nous penchons ici sur son album *Attention Span*, sorti en 1990. Dans la première partie de l'album, *Slam Dunk*, composée de 26 courtes improvisations (de 17 secondes à 2 minutes 23), Ostertag utilise des samples de John Zorn - enregistré au saxophone alto - qu'il joue avec son sampler.

35. OSTERTAG Bob, *Creative life*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2009, p.157, nous traduisons.

a. Procédé

L'artiste enregistre préalablement John Zorn à New York, au studio *Knitting Factory* en septembre 1989. Lors de cet enregistrement, il ne s'agit pas tant de faire improviser John Zorn mais plutôt, selon les mots d'Ostertag, d'explorer la palette et le son particulier du saxophoniste. Il divise en très courts morceaux (*samples*) les résultats de l'enregistrement qu'il assigne à son sampler, dont le séquenceur est couplé à un clavier. Ostertag improvise avec son clavier et enregistre le résultat au Mills College à San Francisco en novembre 1989. L'instrument de Bob Ostertag est un sampler Ensoniq EPS, qui possède 20 touches polyphoniques, ce qui lui permet à la fois de programmer le jeu de chaque touche (en temps réel) pour répondre à des paramètres différents et de jouer ces touches ensemble avec ces paramètres tous différents. Cela ouvre des possibilités d'assemblage et de traitement des sons très larges. Comme l'explique l'artiste :

“It was keyboard that had polyphonic pressure. It would register the amount of pressure of each finger on each key separately. So a lot of what I would do would be to have many keys pressed down at once and I'd be manipulating the pressure of each one though the parameters of the sound that was being manipulated by the pressure would often change”

b. Logique gestuelle

Dans le jeu en temps réel, Bob Ostertag se sert de son clavier, mais essaie de ne pas se soumettre à la logique musicale que produit le clavier. De son aveu, il « ne sait même pas jouer la mélodie la plus simple au piano » car il a « fait le choix de ne pas devenir un joueur de clavier »³⁶. Il utilise chaque touche différemment et passe ainsi le temps de jeu à manipuler autant le séquenceur que les touches du clavier pour obtenir un résultat satisfaisant. Le geste d'Ostertag s'entend ainsi plutôt dans la manière dont les sons s'entrechoquent, accélèrent et décélèrent. Il laisse entendre le saxophone puisqu'il ne le couvre pas d'effet mais déjoue son attaque et la manière dont on perçoit l'instrument. Cela se fait à la fois horizontalement, par l'enchaînement rapide de séquences et verticalement, par la possibilité de jouer plusieurs sons en même temps.

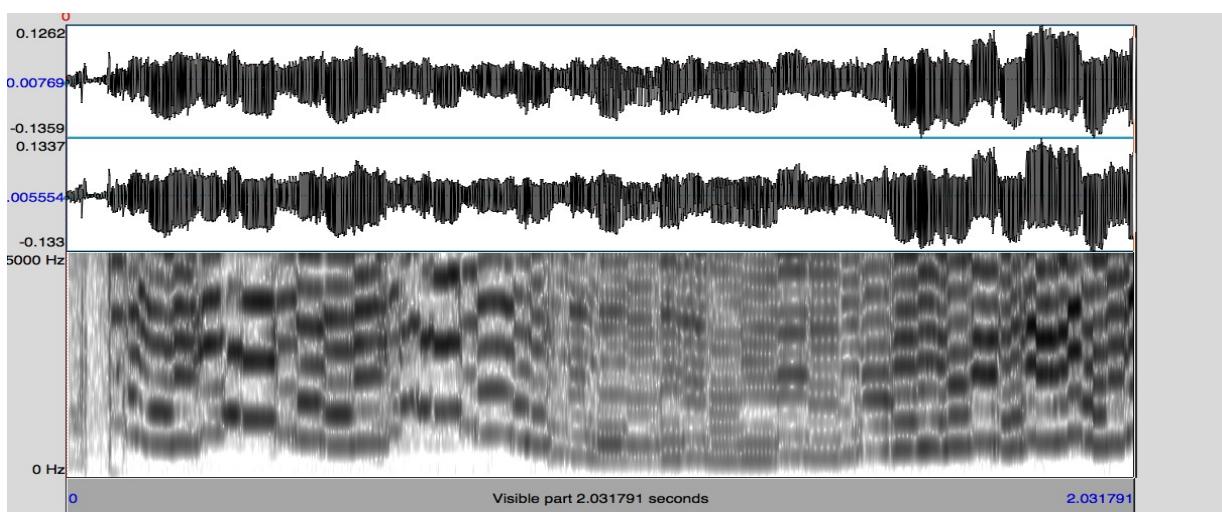
Sur la première piste du cd, *Power* (1:07) se succèdent à grande vitesse de nombreux éléments acoustiques. On peut caractériser ici quelques « figures » sonores récurrentes

36. Entretien du 2 Août avec Bob Ostertag, nous traduisons.

qui correspondent à autant de gestes d'Ostertag sur son clavier :

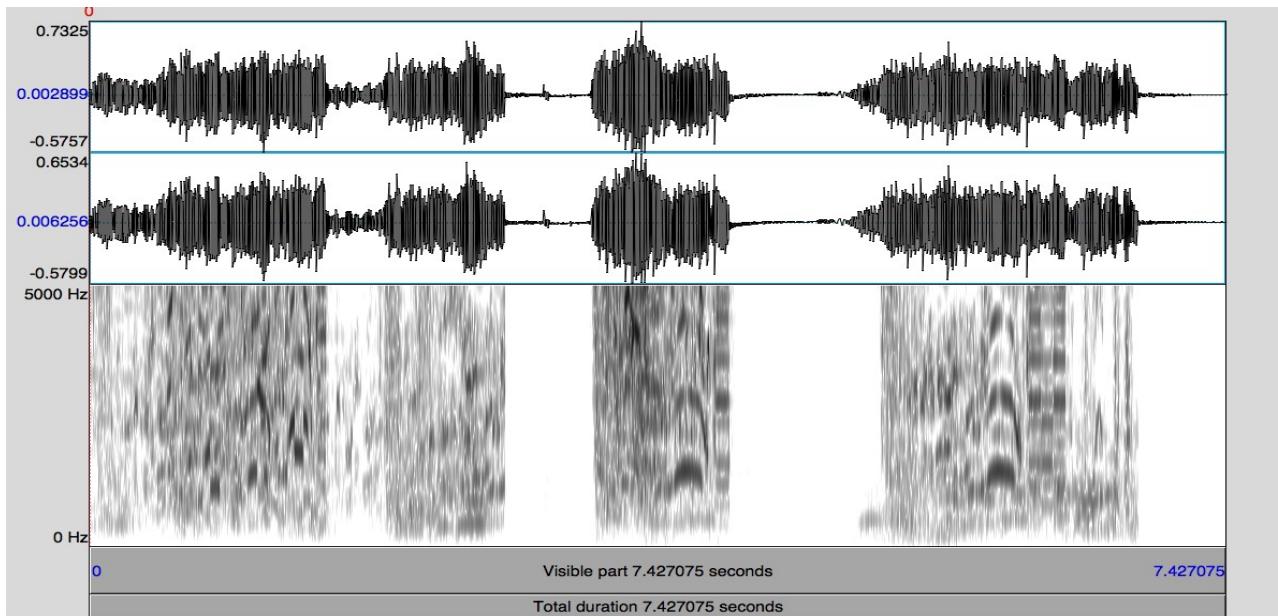
Le jeu sur le déclenchement crée des impressions sonores propres. Ainsi, pendant la phrase d'introduction du morceau, l'auditeur entend à plusieurs reprises le même enchaînement d'accords qui « sautent ». On peut supposer que cette « saute » est liée à la durée de la pression des touches et à un jeu sur plusieurs touches par Ostertag, qui, en exerçant une pression de durée variable sur les mêmes touches déclenchant des sons présents dans l'harmonie répétée, crée cet effet de « disque rayé ». [exemple 1 du dossier Slam Dunk]

Le déclenchement d'une seule et même touche, lançant un son sélectionné au préalable, appelle un traitement sonore qu'Ostertag va manipuler. Un exemple en est donné par la phrase qui vient après ce passage, dans laquelle on entend une progression mélodique classique d'un jeu de saxophone, dont l'enchaînement est accéléré. Si bien des jeux de saxophones sont caractérisés par leur rapidité, l'extrait de 2 secondes laisse entendre plus de 40 passages de notes (ce qui donne une moyenne de 5 centièmes de seconde par note). (de 00:09:23 à 00:11:25)[exemple 2].



Une troisième manière de jouer avec son clavier que l'on peut entendre dans ce morceau est une pression simultanée de plusieurs touches de son clavier dans un travail plus rythmique que mélodique rythmique.

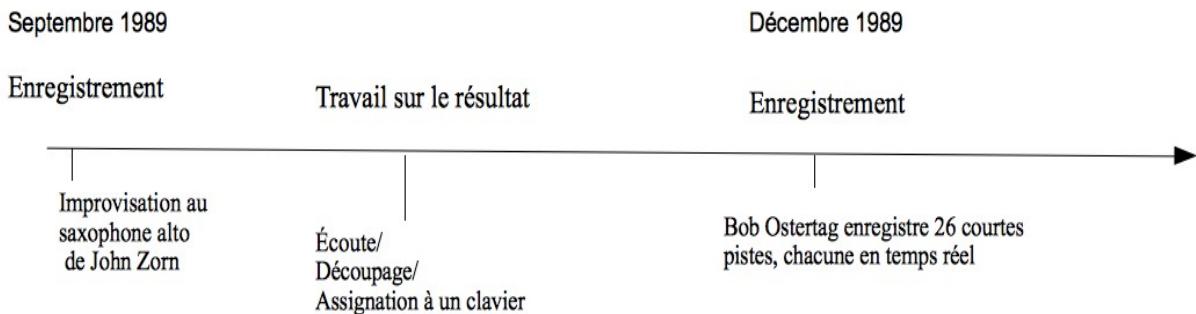
Comme le laisse entendre ce passage (de 00:22 à 00:29) [exemple 3]



c. La mise en geste et le temps de l'improvisation

Il y a, dans *Slam Dunk* un transfert d'une « logique gestuelle » vers l'autre et d'un « style » musical vers l'autre. Affilier l'enchaînement des séquences pré-enregistrées et découpées à une forme de hasard par le geste, permise par le clavier et travaillée en amont par l'action sur les commandes du séquenceur, permet à Ostertag de développer une grande palette d'interventions sur le son, et de se situer hors de la citation explicite, dans un travail de réappropriation de l'autre. Ce transfert n'est possible que par l'enregistrement préalable, sans lequel cette pièce est impensable. Si elle est jouée dans le *hic et nunc* de la performance improvisée et qu'elle est enregistrée dans ces conditions, cette performance possède une épaisseur temporelle propre. Puisque la « mise en geste » d'Ostertag qui la manifeste se déroule en bout de chaîne d'un procédé qui dure plus d'un mois et nécessite une pensée d'ensemble du dispositif avant qu'intervienne l'acte d'improviser. Il faut d'abord enregistrer, découper, assigner au clavier, puis improviser.

Slam Dunk (1989)



On peut concevoir en quoi cet exercice temporel se différencie de celui d'un *platiniste* comme Franck Vigroux. Pour ce dernier le travail gestuel sur le son enregistré est d'une grande importance. Par la multiplication des disques et des sources, ainsi que le travail sur la matière du disque, il va pouvoir négliger l'importance de ces derniers, qu'il amasse mais ne construit pas. Chez Ostertag, une dé-contextualisation survient bien par le geste - il est légitime de se demander à quel point on peut entendre *John Zorn* pendant cette improvisation. Mais la constitution de ses propres sources attache le moment de l'improvisation à un procédé plus long. Cette improvisation questionne le prisme de la performance au travers duquel on l'analyse souvent pour l'approcher d'une pensée du processus. L'improvisation se déroule dans le temps réel de la performance, par un travail corporel d'Ostertag tandis que l'interaction entre lui et John Zorn se déploie en dehors, dans un temps plus large .

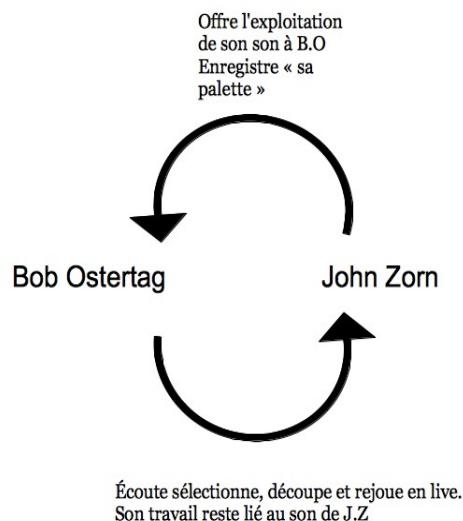
d. L'interaction transfigurée

Le travail d'Ostertag ne prend pas simplement appui sur le son de John Zorn mais cherche véritablement à créer de nouvelles interactions entre musiciens par l'enregistrement et son appropriation. Comme le dit Ostertag : « Par certains aspects, *Slam Dunk* est un solo, puisque je l'ai joué tout seul mais d'une autre côté c'est un duo avec John, duquel j'ai modifié les sons, par le biais de samples de son saxophone alto »³⁷. Le son du saxophoniste choisi comme unique source influence le geste de découpage de Bob Ostertag, le fait réagir à certains caractères expressifs du jeu enregistré : « Avec le jeu de saxophone de John, qui

37. Cité in WILSON Peter Niklas, *op.cit*, p.185 nous traduisons

est très anguleux et passe par des changements abrupts, j'ai renforcé ces tendances à l'extrême »³⁸. *Sleepless*, l'autre pièce présentée sur le cd, dans laquelle Ostertag travaille sur le jeu de Fred Frith renvoie à une dimension sonore tout à fait différente, plus « calme et contemplative ». Cette différence entre les deux matières premières accumulées par Ostertag, « [l'] a tiré vers deux directions complètement différentes ». Le matériel enregistré a donc des conséquences sur le travail de Bob Ostertag : il en constitue le fondement. Cette improvisation se présente comme une « improvisation à partir d'une improvisation »³⁹, même si Zorn selon Ostertag « dévoile plutôt sa palette » qu'il n'improvise. Elle suscite des interactions liées aux manières de jouer de chacun, qui se déroulent hors du temps de la performance.

Pour caractériser ce type de relations entre les musiciens permises par la technologie à l'ère numérique, l'anthropologue Georgina Born propose le terme de « créativité relayée »⁴⁰. L'idée de relais permet de se figurer le passage dans le temps qui s'opère depuis l'enregistrement jusqu'à l'improvisation.



Il est caractéristique de ce type de démarche que la verticalité des opérations sur le son avant qu'il ne soit joué (enregistrement, découpage, improvisation) ne se donne à entendre que dans la linéarité de la performance enregistrée.

38. *Ibidem*

39. *Ibidem*

40. BORN Georgina, « On Musical Mediation : Ontology, Technology and Creativity », *Twentieth-century music* 2/1, 2005, pp.7-36, p.22

e. Du point de vue de la réception

La fonction et l'usage de l'instrument permettent de travailler des sources utilisées et de configurer leur apparition. Bob Ostertag en se rattachant à un instrument précis dont il détourne le son habituel, interroge les modes de perception de cette manipulation.

Il nous a semblé intéressant, par le biais d'une enquête de psychologie d'enquêter sur la réception de ces opérations sonores et sur la compréhension du procédé à l'écoute du résultat. En d'autres termes, vouloir savoir à quel point chaque auditeur rapproche ce qu'il entend de la source. Stimulé par cet intérêt nous avons effectué un petit sondage auprès de douze personnes, qui ne prétend guère à une valeur scientifique considérable⁴¹. Il apparaît que la connaissance de la musique et de sa technologie actuelle facilitent une compréhension de l'opération dans sa globalité, sans permettre de localiser nécessairement la source, tandis que les mélomanes ou les musiciens disposant d'un savoir plus « traditionnel » (nous entendons par là la lecture de partition et la pratique d'un instrument « acoustique »), localisent plus facilement la source sans nécessairement saisir la nature des opérations qu'elle subit.

Si le *sampling* des DJs propose de s'éloigner de la source pour la désagréger dans une nouvelle synthèse dans le contexte d'utilisation, le travail d'Ostertag se focalise au contraire sur la source en intégrant l'enregistrement de ses propres sources à son travail.

41. Ce test a eu lieu à la Musikwissenschaftsbibliothek de la Humboldt Universität à Berlin le 26 Juillet, à 18 h, heure de fermeture de celle-ci. Le procédé était le suivant : Muni d'un baladeur numérique et d'un casque, je posais à chaque personne les questions suivantes : quelle instrument supposez-vous derrière cette musique ? A-t-il été traité et si oui, selon quel procédé ? Suite à quoi une conversation s'engageait me permettant de connaître le sujet de leur recherche et leur niveau d'étude. Douze personnes ont répondu à ces questions. 8 d'entre elles étaient étudiants en sociologie de la musique, 4 en musicologie. Lorsque les personnes répondaient que l'instrument entendu était « un sampler » ou « un ordinateur » (à 3 reprises) je leur demandais quelle sources étaient traitées. J'obtins ainsi les résultats suivants : Pour 4 personnes en sociologie de la musique (2 travaillent sur divers aspects du rock, l'un sur la réception du rap et le dernier sur l'electro à Berlin) l'instrument entendu relevait d'un outil technologique (sampler x 3, ordinateur x 1) et leur demander l'instrument traité était peu pertinent puisqu'il s'agissait d'un assemblage et donc qu'il devait y avoir plusieurs instruments. Pour 4 autres personnes en sociologie de la musique (très portées sur les *cultural studies*), il s'agissait d'un outil technologique (sampler x 2, ordinateur x1, clavier Midi x 1) et le son traité devait venir d'une source identifiée comme « une clarinette » (x 2), « une trompette » (x 1) et un saxophone (x 1). Pour 4 autres personnes aux sujets plus « classiques » (analyse de certains thèmes chez Schubert, travail sur Ligeti, chants grégorien, et travail sur la danse au XIX^e siècle en Russie) il devait s'agir d'un saxophone (x 2), ou d'une trompette (x 2), et le traitement devait en être réalisé par « des effets »(x 2), le protocole Midi (x1), et « quelque chose de technologique ».

f. De l'usage du sampling

En focalisant l'opération de distribution d'échantillons sonores qu'est le sampling sur un seul enregistrement commandé par l'artiste, Bob Ostertag se démarque de ce que P.N. Wilson appelle « l'esthétique des *Plunderphonics* »⁴². Ce nom vient de l'artiste canadien John Oswald qui, tant par son approche musicale que par ses essais, pense le « piratage audio comme une prérogative de composition »⁴³. Il s'agit dans son travail de mélanger les sources audio, reconnaissables par l'auditeur « en moins d'une milliseconde »⁴⁴ pour jouer sur des effets de dé-contextualisation et de ré-contextualisation de morceaux connus, à l'image de ses mélanges audio de Madonna et de Michael Jackson. Ce thème du piratage et du vol est souvent mis en avant par les commentateurs du sampling⁴⁵, qui en font volontiers un « braconnage », notion conçue avec lucidité par Michel de Certeau. Bob Ostertag, s'il reconnaît avoir eu la « chance » que d'autres n'ont pas de manipuler et de sampler ses sources audio légalement et à volonté⁴⁶, ne s'inscrit pas exactement dans la même vision du sampling. Au long de sa carrière, Ostertag a toujours problématisé son rapport aux sources utilisées, et n'a que très peu joué sur des enregistrements qu'il n'a pas commandé ou effectué. Le sampler est vu comme un outil de réflexion privilégié sur le jeu humain, ses propriétés et ses limites et notre perception. En permettant de mettre en valeur certains caractères d'un « style » et de les remonter verticalement et horizontalement, le sampler devient chez lui un outil d'intensification et de défi au jeu de celui qui est samplé.

42. WILSON Peter Niklas, *op.cit*, p.49

43. OSWALD John, « Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative », allocution prononcée à la Wired Society Electro-Acoustic Conference à Toronto en 1985, disponible sur <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> consulté le 10 Août 2011

44 *Ibidem*

45. Parmi eux on peut citer SINNRECH, Aram, *Mashed up, music technology and the rise of a configurable culture*, Amherst and Boston, University of Massachussets press, 2010

46. Livret d'*Attention Span* : « The development of digital sampling in creative musical directions is currently constrained by legal restrictions often imposed by huge corporations who view music more as property than creative process. In this project, I was thus fortunate to have Fred and John's collaboration, who gave me complete freedom in my use of their material. »

5. Field recording et improvisation : Julie Rousse

Née en 1979, Julie Rousse a commencé sa pratique de la musique par le laptop et la musique assistée par ordinateur. Son travail de composition la voit utiliser un grand nombre de sons récoltés avec un enregistreur numérique qu'elle agence et traite dans un temps proche du direct, comme c'est le cas dans son album *L'année de l'empereur* sorti en 2008. Outre sa pratique de composition, elle pratique une improvisation basée sur des sources enregistrées au préalable. Dans son travail, la notion d'ubiquité fait entendre son rapport à l'espace, parce que ses sources questionnent le *lieu*. Elle utilise des *field recordings* (prises de son de terrain) qu'elle manipule dans le temps réel avec des musiciens.

Notre entretien a porté sur son improvisation avec Pierre-Yves Martel, violiste, aux Instants Chavirés à Montreuil le 21 Janvier 2010⁴⁷, autant que sur les modes qu'elle a de s'approprier le son enregistré dans la situation.



47 Cette improvisation est documentée en vidéo, le premier volet se trouve à l'adresse suivante :
http://www.youtube.com/watch?v=Fuy6uyOdAdw&feature=channel_video_title consultée le 19 Août 2011

a. Dispositif

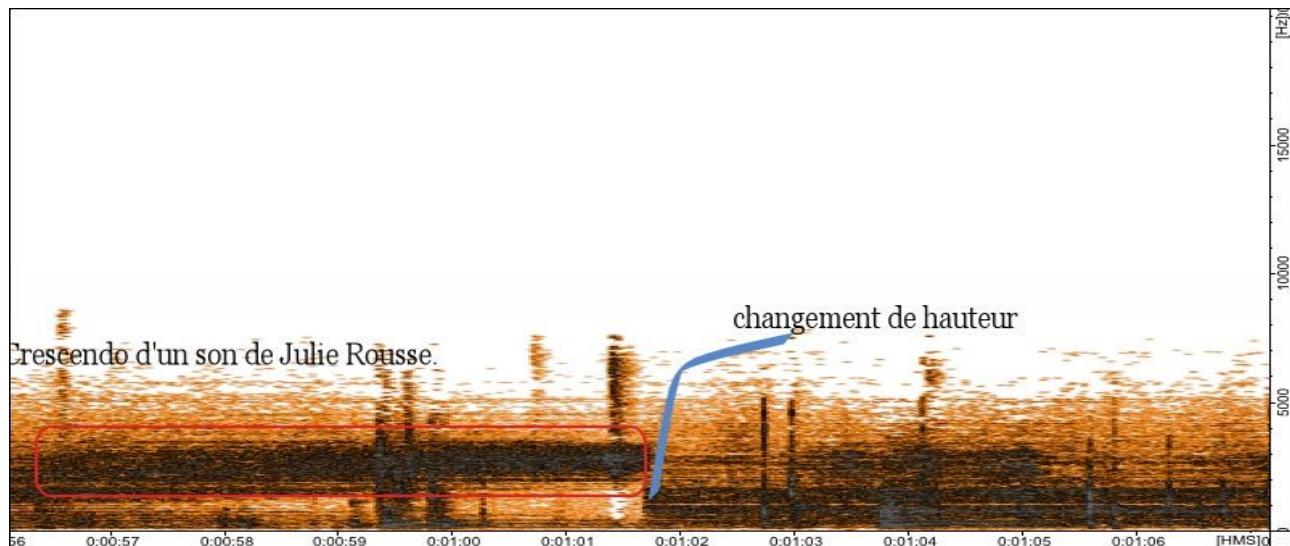
Julie Rousse utilise, lors de l'improvisation, des sons qu'elle a enregistré avec un enregistreur numérique. Elle les traite par le logiciel Audiomulch, qui fait passer le son par un certain nombre de « boîtes » dont elle contrôle les paramètres avec la souris et le clavier de son ordinateur. Elle dispose par cette interface d'un lecteur qui rend possible un traitement du son ainsi que d'un lecteur de boucles qui va lui permettre d'isoler des parties, et de les répéter en les altérant. Son travail en direct prend la forme d'un traitement du son, ainsi que d'un agencement des « samples » entre eux.

b. Manières de traiter le son

L'atmosphère de l'improvisation est calme, due à la nature des sons utilisés par Julie Rousse (souffles en long continuum) et la pratique de Pierre-Yves Martel introduit sa musique par touches rythmiques en pizzicato et par percussions sur l'instrument plus souvent qu'il ne frotte ses cordes de l'archet (2 fois en les 20 minutes).

Pierre-Yves Martel commence seul l'improvisation et les sons de Julie Rousse le rejoignent crescendo. Il s'agit d'un son continu de souffle, dont la hauteur va changer sous les effets du contrôle qu'elle exerce par la souris sur les paramètres du son joué.

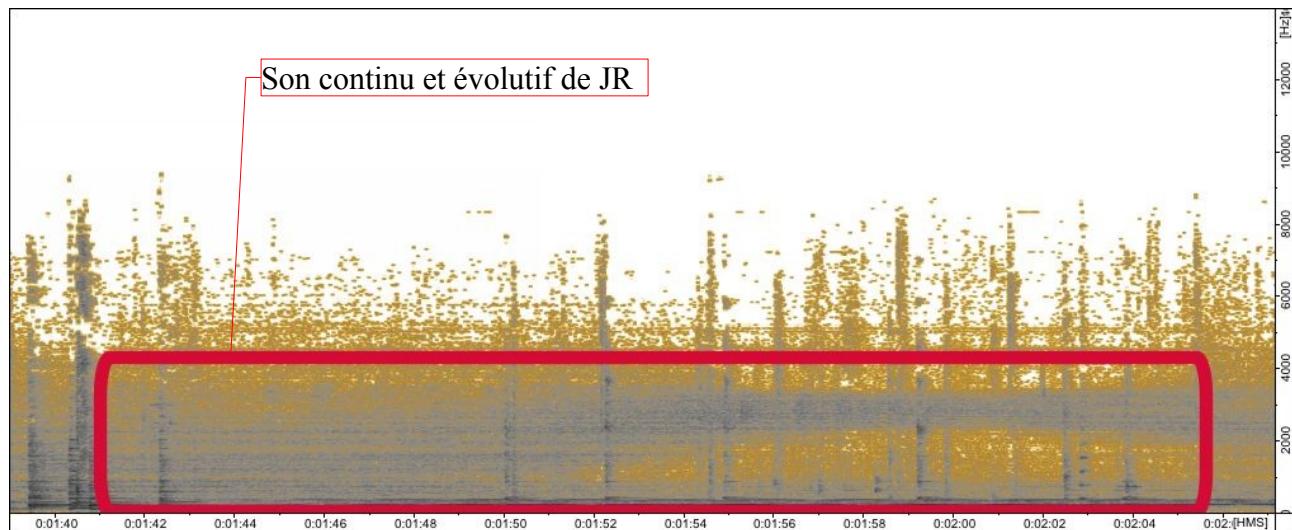
[exemple 1 du dossier Julie Rousse]



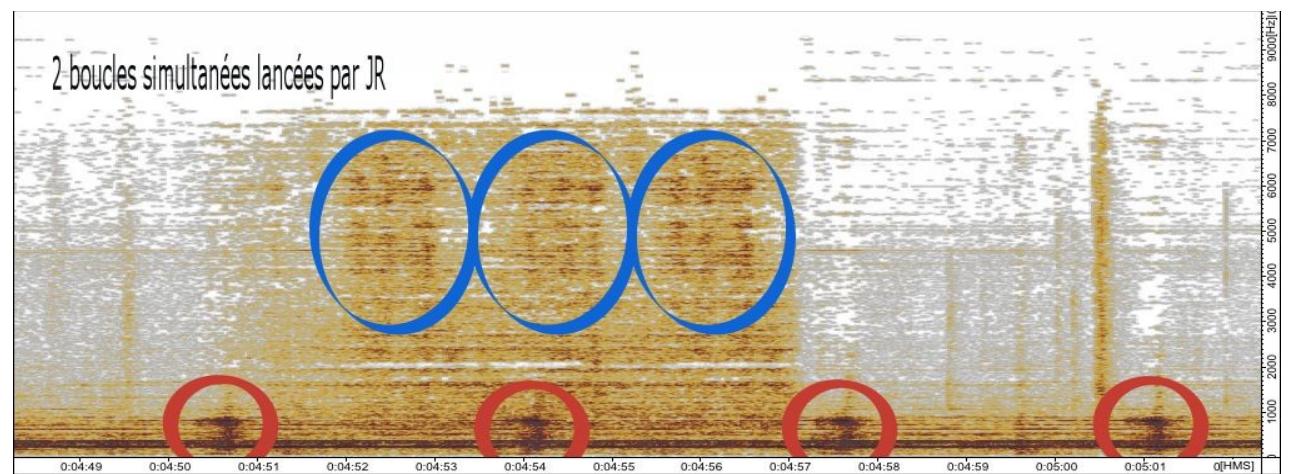
Les sons de Julie Rousse se déroulent (à de rares exceptions près) dans des durées longues

et son travail se conçoit ici plus comme la modulation permanente de sons continus, que comme une intervention « au devant » du son. Les effets d'alternance observés chez Franck Vigroux et Vincent Courtois sont rares. Julie Rousse se charge de maintenir une base sonore que Pierre-Yves Martel s'approprie par le biais du rythme. Comme le montre cet autre mouvement entre 1:40 et 2:04, le travail de la joueuse de *laptop* est horizontal (se joue dans la durée) tandis que celui du violiste est vertical (se fait par interventions rythmiques).

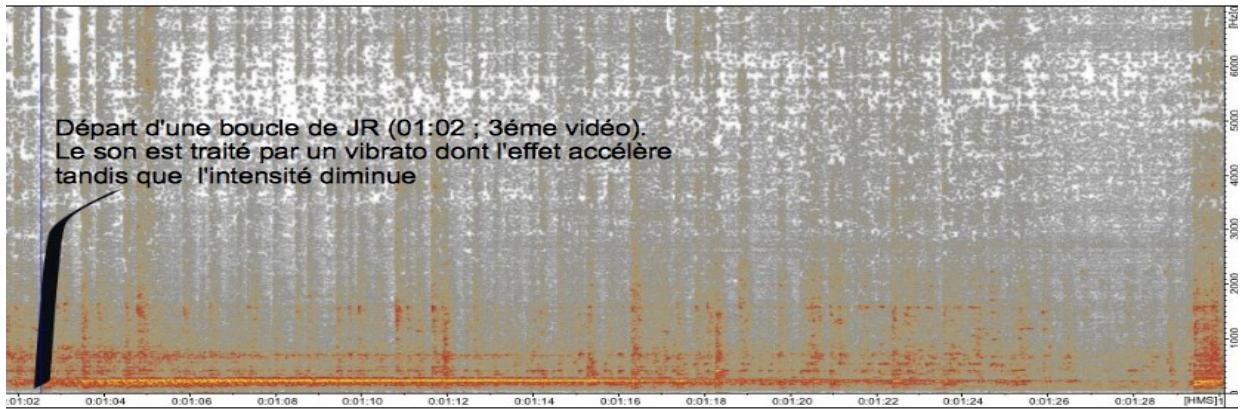
[exemple 2]



Julie Rousse utilise aussi son lecteur de boucles pour faire revenir dans un temps plus serré des événements sonores de manière cyclique qu'elle va superposer (à 04:50)



Mais elle peut aussi lancer une forme cyclique pour la déjouer, la défaire par un contrôle manuel du tempo et de l'effet de vibrato, comme elle le fait vers la fin de l'improvisation.



Il paraît étonnant que son travail lors de cette improvisation soit, contrairement à son travail solo, peu rythmique là où elle travaille habituellement sur les « polyrythmies » dans ses assemblages sonores.

Julie Rousse attribue cela à une volonté de « s'adapter » à son partenaire, c'est-à-dire « de ne pas lui imposer un rythme trop pressant, sachant qu'il a une pratique de la viole tournée vers la percussion ». Cette discréption relative se joue à la fois dans le temps de l'improvisation par le choix du traitement et des sons enclenchés (« j'étais un peu intimidée par la situation, avoue-t-elle lors de l'entretien, je me suis peut-être retenue mais Pierre-Yves est un joueur formidable, c'est important pour moi de pouvoir l'écouter »). Mais aussi dans la préparation, qui la voit choisir des sons en fonction du partenaire : « Avec d'autres gens, je pense d'abord à l'instrument qu'ils jouent. Pierre-Yves Martel qui joue de la viole, ce n'est pas la même chose qu'une guitare préparée par exemple, qui va avoir des sons beaucoup plus bruts ». Pour les situations d'improvisation, Julie Rousse prépare sa banque de sons. Ce réservoir de sons évolue en fonction du partenaire et possède une temporalité propre. Il fonctionne souvent par « cycle de concert » et permet ainsi d'acquérir au fil du temps une plus grande familiarité avec les sons, tout en permettant de ne pas se « répéter ». Les sons évoquent des traitements possibles, elle « les connaît très bien » mais laisse pour l'improvisation ce qu'elle appelle des « portes ouvertes », c'est-à-dire un ensemble supplémentaire de *samples* qui lui permettent de réagir plus amplement « au cas où ça ne prend pas ». Le « *live à Ecube* » présente un exemple de la capacité de l'artiste à réagir aux facteurs extérieurs : « J'avais enregistré des voix de la télévision chez moi que j'avais préparé, mais que je ne comptais pas utiliser. À Ecube le public était particulièrement bavard et parlait fort. Je crois que c'était une forme de réaction de ma part de sortir ça [plus de 6 minutes de musique constituées de mélanges

de voix accélérées] ».

c. Le problème du geste

A cette forme de discréption de ses sons à l'oreille lors de l'improvisation, répond dans le champ de la vision une difficile compréhension des actions sonores de Julie Rousse. La pose assise, le visage concentré et les mouvements littéralement *digitaux* ne facilitent pas la représentation d'une intensité physique dans le jeu. Cela fait ressortir le visage du musicien comme seule surface de projection d'une intensité du geste musical. Julie Rousse confesse qu'il lui arrivait ainsi souvent de « mimer » l'intensité, en trouvant cela « gênant ». C'est dans ce souci d'implication qu'elle a acquis deux contrôleurs midi et travaille désormais debout face au public. Si l'enregistrement a « réintroduit la musique dans l'oreille »⁴⁸, les outils numériques de production du son, comme le *laptop* impliquent une grande concentration de l'oeil, qui interprète des données sonores présentées visuellement.

Son fonctionnement n'incluant le corps humain que de façon minimale, l'ordinateur appelle à un réinvestissement corporel qui va représenter une partie du travail du musicien. Si ce réinvestissement passe par le visage de ce dernier⁴⁹, les recherches de musiciens vont s'orienter vers la mise au point d'interfaces physiques dans lesquelles l'intensité du geste est prise en compte. Et outre les contrôleurs midi, prisés par beaucoup et les surfaces tactiles, se développent de véritables prothèses qui vont épouser le corps pour diriger la musique : c'est le cas du *Lady's Glove* de Laetitia Sonami, un contrôleur très perfectionné, qui se porte à la main et traduit ses mouvements en événements sonores et en permettant de les traiter en temps direct, ou du *Body Synth* utilisé par Pamela Z, qui traduit les efforts musculaires en sons, et permet de déclencher un certain nombres d'événements sonores (samples et traitement MIDI) par l'action du corps.

6. Vue d'ensemble

48. CUTLER Chris, « Technology, politics and contemporary music: necessity and choice in musical forms », *Popular Music* n°4, (1984), 279–300

49. SINNRECH, Aram, *Mashed up, music technology and the rise of a configurable culture*, Amherst and Boston, University of Massachussets press, 2010, p.146

a. Le geste

Dans les trois cas analysés, utiliser le son signifie le distribuer sur une surface : que ce soit celle des disques empilés derrière Franck Vigroux, la disposition sur les touches d'un clavier par Ostertag ou sur une carte d'événements sonores. Comme le travail de l'instrumentiste acoustique, la connaissance du son joué est corrélatif à une disposition visuelle et physique dans l'espace. La connaissance de ces sons est préalable à leur manipulation, et avant une intégration dans un jeu, le son passe par plusieurs étapes successives qui sont de l'ordre de la construction et de la sélection : l'enregistrement, l'écoute, le découpage. C'est par un ensemble d'actions préalables sur ce son que s'élabore une *manière* propre d'improviser : une somme des tactiques, qui concernent le geste dans l'instant de la performance.

Le geste du platiniste, à la différence des deux autres exemples évoqués fait entendre une vibration provoquée par la main qui n'est qu'amplifiée par l'électronique. Le son du scratch est un son premièrement analogique. Ce n'est qu'en le sculptant par le sampler – en convertissant le son en signal – que ce dernier obtient la vaste panoplie d'effets qui définissent son jeu. Cependant, la base de celui-ci est un primat physique dans lequel le travail du corps peut s'entendre sans numérisation, soit sans conversion et échantillonnage.

Le son des deux autres artistes appartient, contrairement au premier, à un autre âge de l'instrumentation où l'action du corps est calculée et interprétée pendant qu'elle est mise en correspondance avec un son. La manière dont cette médiation s'établit fait partie du domaine de l'instrumentiste, comme en témoigne l'action de Bob Ostertag non seulement sur les touches mais sur le paramétrage du traitement que chacune va opérer. Dans le cas de la souris utilisée ici (mais abandonnée plus tard) par Julie Rousse, c'est cette intensité qui est à trouver, par des paramètres qui sont à déclencher hors de la relation corporelle que propose l'instrument.

b. Le rôle du matériel

Ces trois manières de jouer, se présentent donc comme différentes façons de traiter une source enregistrée, « médiée » dans la situation d'improvisation par des formes de visibilité du geste qui rencontre sur scène un matériel « studioisé » et « miniaturisé »⁵⁰

50. DJ @T@K « Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno », *Mouvements*

dessinant les vecteurs possibles du travail du musicien. Sur scène sont présents des instruments digitaux pour lesquels la relation avec le corps se fonde sur un autre primat que celui de la matière vibrante, propre à l'instrument acoustique. L'informaticien et phénoménologue Thor Magnusson qui pose la question de la valeur épistémique des instruments musicaux numériques au centre de son travail situe la différence entre instrument acoustique et instrument numérique sur l'axe corps/esprit (*body/mind*). Tandis que l'instrument acoustique, postule Magnusson, impose une relation de savoir incarné, (*embodiment relationship*) d'abord tacite et liée au côté expérimental de la lutherie⁵¹, l'instrument digital engendre une relation herméneutique au son, mobilisant un savoir avant tout d'ordre conceptuel et symbolique⁵². Ce savoir symbolique n'exclut pas pour autant la part du corps et l'agilité dans la performance musicale. L'instrument digital représente un autre type de matière résonante qu'une guitare et sa construction répond à une autre forme d'ergonomie, et propose d'autres articulations de l'artefact au corps humain. Néanmoins la forme de l'instrument digital dans lequel s'incarnent les fonctions épistémiques et conceptuelles qu'il propose n'est pas indifférente. Cette forme offre à l'usager une logique gestuelle propre qui répond et conditionne une recherche pratique et des choix esthétiques en mouvement. C'est ce que constate la musicienne et théoricienne Tara Rodgers répondant aux craintes touchant au rôle déclinant de l'humain suscitées par ces nouvelles pratiques :

« In opposition to claims that digital music tools foster 'automation' and remove 'human agency' from the studio, many electronic musicians instead use these instruments to achieve specific and varying degrees of what they consider to be 'human' musical expression. »⁵³

Bob Ostertag utilisant un clavier pour rejouer ses samples nous montre qu'il n'est pas qu'un « artiste du sample », mais bien aussi un praticien du Ensoniq EPS, et que l'interface gestuelle que lui offre le clavier entre en compte dans la dynamique de son jeu, puisqu'il s'acharne à ne « pas jouer du piano ». Pour Vigroux, l'utilisation du sampler tactile permet d'avoir un geste « sculpté », qui lui accorde de traiter le son par un contrôle sur une surface sensible pour laquelle il développe dans l'instant des positions de doigts adaptées. Pour

5/2005 (n° 42), pp. 54-60 , p. 57: « En effet, les innovations du hip-hop et de la techno ont justement consisté dans le fait de mettre sur des scènes des techniques de reproduction sonore normalement dévolues à l'écoute domestique ou à la sphère professionnelle. Et de fait, la platine-disques des scratcheurs et le ghetto-blaster des rappeurs viennent bien des appartements, tandis que la console de mixage du DJ techno provient effectivement des cabines techniques. »

51. Le son de la clarinette ou du violoncelle existait avant les théories des fonctions sinusoïdales.

52. MAGNUSSON Thor, « Of Epistemic Tools: musical instruments as cognitive extensions », *Organised Sound*, 14(2), 2009, pp.168-173

53 RODGERS Tara, « On the process and aesthetics of sampling in electronic music production », *Organised Sound* 8(3), 2003, pp.313-320, p. 316

l'ordinateur, le lieu du développement de ce rapport particulier sera plutôt l'interface personnalisée qu'utilise Julie Rousse. Celle-ci rend possible ce rapport étonnant de familiarité à l'instrument.

Tara Rodgers, prenant pour exemple des compositeurs de musique électronique, montre bien que les gestes sur les instruments digitaux qui se présentent sous la forme d'une pression sur un touche, ou la rotation d'un potard ne sont pas de l'ordre de la routine fixée. Les gestes des musiciens numériques révèlent « un site de négociation continue pour l'utilisateur » et la « mesure de l'intimité d'une personne avec l'instrument »⁵⁴ qui ne peut se réduire à la notice d'utilisation de celui-ci.

c. Travail sur le son enregistré

Dans ces trois cas, improviser avec le son enregistré consiste, comme le dit le critique John Corbett à « défaire la séquence inévitable d'événements sonores »⁵⁵ - qui est le propre et de la composition écrite et de l'enregistrement - par le biais d'une forme de négociation avec l'outil dans le temps réel. L'acte, s'il prend forme dans le temps de la performance, implique au préalable la constitution d'une banque de sons. Ces sons ni ne s'accumulent, ni ne se distribuent au hasard. Les disques du platiniste, les sons assignés aux touches du clavier de l'ensoniq ASR ou ceux stockés dans la mémoire de l'ordinateur. Les sons contenus dans cette archive du musicien figurent un ensemble de traitements possibles, quantité de futures articulations imaginables. Ceci n'est pas sans rappeler cette notion de « prévoyance » mise en valeur par Jocelyn Bonnerave, grâce à laquelle le musicien peut « percevoir avec acuité l'interaction dans ce qu'elle a de radicalement immédiat (tempo, intensité, propositions des partenaires...) pour en dégager des possibilités de prolongements présentes à l'état latent »⁵⁶, que l'on peut elle-même rapprocher du « réservoir » du jazzman dont parle Paul Berliner qui est non seulement constitué d'expériences musicales, mais aussi « une distillation des expériences de chacun avec la vie »⁵⁷.

Les machines utilisées sont des « rétentions tertiaires », supports de mémoire externe à

54. RODGERS Tara, *art.cit.* p.315, « (...) performance gestures on digital instruments (...) are (...) a site of continual negotiation among users, and ultimately, a measure of one's connoisseurship of and intimacy with the instrument »

55. CORBETT John, « Out Of Nowhere, Meditations on Deleuzian Music, Anti-Cadential Strategies and Ending Points in Improvisation » in FISCHLIN Daniel and HEBLE Ajay (sous la direction de) *Other side of nowhere, Jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Wesleyan University Press, Middleton, 2004, pp.387-394, p.387, nous traduisons

56. BONNERAVE Jocelyn, *Art. cit*

57. BERLINER Paul. F, *Thinking in Jazz, The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p.202, nous traduisons

notre propre corps grâce auquel nous nous transmettons une forme de mémoire. Le son enregistré prêt à être employé, peut être vu comme une forme extériorisée (écrite) des sons manipulés par la mémoire projetée dans le futur qu'est la pré-voyance, qui en le matérialisant fait du « réservoir » un réser-voir puisqu'il l'inscrit dans l'ordre du visible. Cette extériorisation rend possible de lire la prévoyance non seulement comme la résultante de « l'expérience établie par toutes les expériences accumulées » dont parle Pierre Bourdieu⁵⁸. Elle est aussi une forme extériorisée de préparation spécifique à la situation⁵⁹, qui se développe dans un cycle plus court - celui des disques, des samples, de l'enregistrement nécessaire - que celui de « l'expérience ». Ces sons enregistrés offrent la possibilité de saisir l'improvisation dans un cycle de travail qui lui est spécifique, se déroulant pour ces artistes en grande partie en dehors de la performance. Cette communication de la performance avec son dehors ouvre comme dans le cas de Bob Ostertag de nouvelles formes de collaboration dans le temps. De ce point de vue, l'improvisation en utilisant des techniques de diffusion et de manipulation du son enregistré, élargit le temps par lequel on peut la saisir.

d. La perception

Cette ouverture au temps défie les études ciblées sur la perception des opérations complexes dont l'improvisation est la manifestation. Ces études questionnent la manière dont on peut entendre dans l'horizontalité de la performance les enchevêtrements des couches du travail musical. Le théoricien et artiste sonore James Andean, reprend les questions essentielles posées par le musicologue et théoricien de l'écoute Christopher Small dans son livre *Musicking* en les adaptant au contexte du concert électroacoustique. Du point de vue du spectateur, les étapes de la perception visuelle et acoustique du concert se présentent dans l'ordre suivant : « scanning for the primary agents of the system, identification of the roles of individual agents, and relationships between agents »⁶⁰. James Andean défend que la manière de percevoir évolue au gré de l'instrumentation présente. Dans un concert impliquant un instrumentiste électronique, ce processus de «détexion» dépend de la façon dont le musicien se relie à un type de son identifiable par le spectateur

58 BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique ; précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Le Seuil, 2000 [1972] p.377

59 Puisque les sons se disposent sur une surface, physique ou virtuelle.

60 ANDEAN James, « Ecological Psychology and the Electroacoustic Concert Context », *Organised Sound* 16(2), 2011, pp. 125–133

et dont les sources seront mises dans l'espace⁶¹. Selon Andean l'improvisation solo, ou avec un instrumentiste acoustique, permet de rendre le processus de détection plus simple pour le spectateur, qui dans le cas contraire pourrait prendre le pas sur l'appréciation de la musique à proprement parler. Le changement qualitatif représenté par l'arrivée du numérique, en substituant au primat de la vibration des instruments acoustiques a compliqué ce processus de détection qui est lui même pris dans une toile quantitative : le nombre d'occasions d'être confronté à ces instruments et leur pratique croissante ont une influence sur leur perception commune.

Par exemple, Julie Rousse confie qu'il y a dix ans les spectateurs lui demandaient ce qu'elle faisait avec son ordinateur, mais que maintenant ils lui demandent plutôt quel logiciel elle utilise. L'évolution des formes de performance va de pair avec celle des appareils de diffusion du son, des gestes qu'ils proposent et des musiciens.

e. Relief et linéarité

La particularité des improvisations analysées consiste dans la manière dont les artistes concernés mettent en œuvre une forme de création par étapes préalables dont chacune va répondre à un type d'action cognitivement et physiquement distinct. Ainsi, chez les trois, c'est d'abord par une écoute du son séparée de la manipulation de l'instrument (qu'il figure sur un disque ou sur un fichier informatique) que peut se préparer la performance. Après cette écoute se joue une autre forme d'action qu'est la préparation concrète du dispositif de jeu, mais qui se fait toujours hors du jeu. Il s'agit de coupler la matière sonore à l'instrument par la constitution d'une présentation qui réponde de l'ordre du visible (classement des disques, découpage des sons, préparation du *setup*), en permettant un contrôle par les membres. L'injection du son se fait par le biais de filtres qui visent à le rendre *improvisable*, c'est à dire utilisable dans l'instant, pouvant par certains aspects se dévoiler comme signe d'un extérieur (la voix de la radio, le jeu du saxophone) mais dont l'aspect reconnaissable est limité dans le temps et soumis au geste du musicien.

Cette succession d'étapes au terme desquelles intervient le geste, forme le relief sous-jacent des improvisations écoutées, qui se déroulent dans le temps de la performance et permettent une interaction dans cette simultanéité. C'est ce temps que l'enregistrement essaie de saisir après-coup. Il s'entend ainsi comme une documentation.

Dans la partie suivante, nous voulons retourner la question et montrer des travaux dans

61 *Ibidem*

lesquels l'improvisation est elle-même la source d'un travail d'assemblage tel que le donnent à voir les improvisateurs analysés auparavant. Cet assemblage peut se situer hors du temps de la performance. Dans les œuvres évoquées par la suite, l'enregistrement est utilisé comme part d'un processus de création qui implique la scène et touche aux relations que les musiciens entretiennent. Si dans le cadre de la performance, l'improvisateur du son enregistré laisse voir une partie de ce qui fait *l'ailleurs* de la performance tout en restant dans la simultanéité, dans un temps étalé par l'enregistrement, c'est la question de la socialité et du partage qui devient problématique.

Afin de mieux saisir ces projets, nous nous focaliserons en premier lieu sur la documentation d'une improvisation acoustique, pour montrer quels ressorts du processus d'enregistrement vont être utilisés par ces improvisations « sorties de la performance ».

II. L'enregistrement et l'ouverture du temps de l'improvisation

1. Penser le processus d'enregistrement

Les rapports de l'improvisation libre à l'enregistrement sont un domaine vaste, et il n'est pas de notre propos ici d'en traiter exhaustivement. Le prisme de l'enregistrement par lequel nous allons, dans la suite de cette partie, essayer de penser d'autres types d'improvisation, liées au support, nous constraint à construire une toile de fond qui se situe aux confins de l'historique, du technique et de l'esthétique. Introduire dans un premier temps la notion de « négociation » nous permettra de nous pencher sur les formes concrètes qu'elle peut revêtir dans la relation de deux improvisateurs enregistrant. En essayant de penser le « document » auquel ce processus donne naissance - tant du point de vue de la réception que de celui de l'ontologie des artefacts musicaux - nous espérons bénéficier d'un outillage plus aguerri pour analyser par la suite des œuvres aux procédés plus complexes.

a. Négociation

Selon Peter Niklas Wilson, l'expérience de l'enregistrement dévoile « un équilibre précaire entre une musique se jouant dans l'instant présent et une forme de réification »⁶². Cette contradiction principielle le conduit à élaborer le concept de *working agreement*, qui va désigner l'entente informelle de nombreux improvisateurs autour d'une formule d'enregistrement dans laquelle il n'est pratiqué ni *overdubs* (doublage) ni *editing* (montage ou retouche) ni *processing* (traitement). La nature de ce *working agreement* est complexe puisque l'opération de l'enregistrement possède ses contraintes (temporelles, financières, acoustiques...) et ses possibilités (*overdub*, *montage*, *traitement du son*) que les artistes, avec leurs conceptions de la musique et leurs pratiques intègrent.

Une fois survenu, l'enregistrement d'une musique improvisée implique des décisions quant à l'écoute à construire qui se modulent selon les musiciens et leurs vues, les rapports de forces économiques (manager, producteur...) et selon des paramètres techniques. Cet ensemble de décisions se présente sur l'objet (division en pistes, nomination des pistes) et

⁶² WILSON Peter Niklas, *op.cit*, § 16, « Musik und Medium », pp.24-25

a parfois des effets sur le son lui-même. Par exemple, le disque *Free Jazz* d'Ornette Coleman fait entendre une tension avec ce support sur lequel il est gravé puisque la première face se termine par un *fade out* et que la seconde commence par un *fade in*. Entre les deux, nous assurent les notes de pochette, le laps de temps écoulé est minime⁶³. Le son du disque est toujours « construit » par des décisions humaines (musiciens, manager, producteur, ingénieur du son). S'il existe des *formules* d'enregistrement comme l'avance Peter Niklas Wilson, il semble que dans chacun des cas, l'enregistrement soit le lieu d'une *négociation* en vue d'un compromis avec l'objet, dont les termes varient selon les musiciens et selon les conditions techniques de l'enregistrement, ainsi que selon les ressources économiques.

Cette contradiction principielle donne lieu à une chaîne de décisions nécessaires qui nous font appréhender le mot *négociation* comme apte à désigner les rapports que peuvent entretenir la musique improvisée avec le processus de l'enregistrement. S'il désigne une « démarche, (...) pour parvenir à un accord, pour conclure une affaire (...) ou mettre fin à un différend ». ⁶⁴, il laisse entendre à la fois par son étymologie l'activité commerciale qui y est liée⁶⁵ et renvoie par ses usages actuels à la « *negotiation of difference* » que Georgina Born veut voir dans l'interrelation musicale à l'âge numérique⁶⁶. Ce concept lui permet d'enquêter sur la façon dont les musiciens utilisant les technologies numériques « génèrent de nouveaux modèles et de nouvelles pratiques de la différence et des interrelations musicales ». ⁶⁷

2.Une manière d'enregistrer l'improvisation acoustique :

Olivier Toulemonde

Olivier Toulemonde pratique une improvisation qu'il dit « libre, dans un travail lié à

63. Indications anonymes sur la pochette de la réédition en 33 tours de *Free Jazz* (Atlantic) : « *Free Jazz* was recorded in one uninterrupted “take” of 36 minutes 23 seconds. This performance is heard exactly as it was performed in the studio, without any splitting or editing. Side One ends with a quick fade-out and the music resumes with a minimum of interruption on Side Two »

64. Définition de « *négociation* »<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/n%C3%A9gociation> consulté le 3 Août

65. La première occurrence du mot en 1323 désigne une « activité commerciale », cf. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/n%C3%A9gociation>

66. BORN, Georgina, « On Musical Mediation : Ontology, Technology and Creativity », *Twentieth-century music* 2/1, 2005, pp.7-36

67 *Ibidem* p.12

l'écoute, la recherche sonore et la projection dans l'espace »⁶⁸ . Ce musicien a une expérience conjointe des pratiques électroacoustique, informatique et acoustique. Venu à la musique par la pratique du saxophone et le travail de composition électroacoustique, Olivier Toulemonde a depuis quelques années abandonné ses expériences avec le langage MIDI et le traitement en direct de données par l'ordinateur pour travailler avec ce qu'il nomme un « dispositif acoustique ». Celui-ci est composé d'une planche sur tréteaux en dessous de laquelle un long ressort se tend autour d'une plaque de polystyrène. Il frotte des objets trouvés sur cette table (batterie de fouets de cuisine, archet) sans autre amplification que ce ressort, pour obtenir des sons dont l'intensité et la hauteur dépendent de l'objet choisi et du geste à la fois de la main gauche qui tient l'objet et de la main droite qui appuie sur la planche. L'objet et la force déterminent la hauteur et la main posée sur le bois permet une variation d'environ un ton.



Depuis 2003, l'artiste improvise régulièrement en duo avec Agnès Palier, chanteuse dont la voix est portée sur les murmures, les grognements, et les souffles. Leur pratique est axée sur ce que Peter Niklas Wilson nomme un « *arte povera sonore* »⁶⁹, pratique épurée, où le silence joue un grand rôle. Olivier Toulemonde oppose cette pratique au Free Jazz, dans lequel il voit « une expressivité à outrance »⁷⁰. Il dit, confirmant par là la division *eurologique/afrologique* de George E. Lewis⁷¹, se sentir « plus proche de John Cage, qui disait détester l'improvisation, que du *free jazz* qui s'en revendique ».

Ils ont enregistré 2 albums ensemble, dont le dernier, *Crickxstraat* (FHHH) date de 2010.

68. Propos de son site internet : http://www.olivier-toulemonde.com/bio_024.htm consultée le 13 Mai 2011

69. WILSON Peter Niklas, *op.cit*, p.74

70. Toutes les citations d'Olivier Toulemonde – sauf autre indication – sont extraites de notre entretien du 19 Juin

71. LEWIS George E, *art.cit* p.

a. L'intervention de l'enregistrement

Pour lui, l'enregistrement représente une étape particulière dans la relation des improvisateurs :

« Je me dis souvent que lorsque l'on enregistre il y a l'idée de mettre un jalon, un témoin. De voir là où on en est. Pour pouvoir ensuite partir ailleurs. »

Pour enregistrer, il leur faut d'abord choisir un lieu qui puisse proposer une acoustique intéressante pour la résonance de leur musique, à l'inverse des studios qui, « offrent une acoustique trop mate ». Ce choix sur le lieu est aussi un choix sur le temps que l'on va se laisser pour enregistrer. Une fois ce lieu choisi -un ancien atelier de soudeur à Bruxelles - et le temps disponible – ils se sont donnés trois jours - il faut choisir une manière de sonoriser, de prendre les instruments et de faire entendre l'acoustique du lieu :

« Avec Agnès, c'est moi qui ait enregistré avec mon matériel. Agnès avait un micro de proximité et moi deux micros pour mon instrument qui rayonne un peu et pour lequel c'est bien d'avoir de la stéréo et aussi un micro d'ambiance, pour avoir le son du lieu. Pouvoir faire un mix entre le grain des instruments et l'atmosphère du lieu en fonction des enregistrements est une possibilité intéressante. »

Ces choix et ces décisions sont d'autant plus importants qu'ils touchent à l'écoute que l'on va avoir de soi et de son travail, comme il le montre en parlant d'un autre enregistrement récent, dans lequel il ne contrôlait pas le dispositif de captation :

Sur l'album avec Mathias Forge, ce n'est pas nous qui avons enregistré, c'est le patron du label qui nous produisait. Il a sur les disques une approche assez chirurgicale du son, il approche les instruments à la source, met des micros très près. Du coup je n'avais jamais entendu mon instrument sonner aussi bien, aussi précisément, avec autant de grain.

Une fois l'enregistrement accompli, a lieu une réécoute qui va confronter l'instrumentiste au son de son instrument.

b. La réécoute

La réécoute de l'enregistrement est un exercice particulier pour le musicien puisqu'elle passe par ce qu'Olivier Toulemonde appelle un « un renvoi direct », « qui ne passe pas par le souvenir qu'on en a [mais] par une sorte de constatation froide ». En séparant les sons de leur contexte et de l'impression du soliste, instiguant cette « constatation froide », l'enregistrement instaure des critères différents d'appréciation du son que celui de la

performance. Glenn Gould confiait que les passages qu'il pensait les plus réussis en les jouant n'étaient jamais ceux qu'il trouvait les meilleurs en les réécoutant. On peut imaginer sans difficulté que pour une musique « librement improvisée », cet effet ne touche pas seulement l'interprétation mais englobe la musique dans son ensemble. Et ainsi pour les deux musiciens l'enregistrement se présente de manière paradoxale. S'il est réalisé, c'est pour « mettre un jalon, un témoin », pour « voir où l'on en est », mais le résultat est « déjà un pas ailleurs ». Toute cette expérience se présente comme « quelque chose d'instable, de surprenant. Plutôt d'être le témoin de quelque chose qu'on a vécu, cela nous amène vers d'autres types de sons ».

c. La sélection

Cette phase de réécoute se place dans le but d'une sélection et d'une construction de l'objet final. Il faut prendre un certain nombre de décisions sur la matière qui touchent à son agencement sur l'objet. Puisque la matière dépasse ce que le support peut contenir :

« On réécoute, si possible ensemble, et puis on sélectionne, on enlève du matériau jusqu'à obtenir un peu plus que la durée d'un cd. Puis on essaie de construire, d'agencer. Sur le disque avec Agnès on a fait différentes pièces. On s'est rendu compte qu'on avait fait des pièces assez autonomes, assez construites. Puis on a réfléchi à comment les agencer pour reconstituer une écoute »

« Reconstituer une écoute » signifie pour Olivier Toulemonde à la fois intervenir sur les pistes elle-même, puisque la technologie le permet :

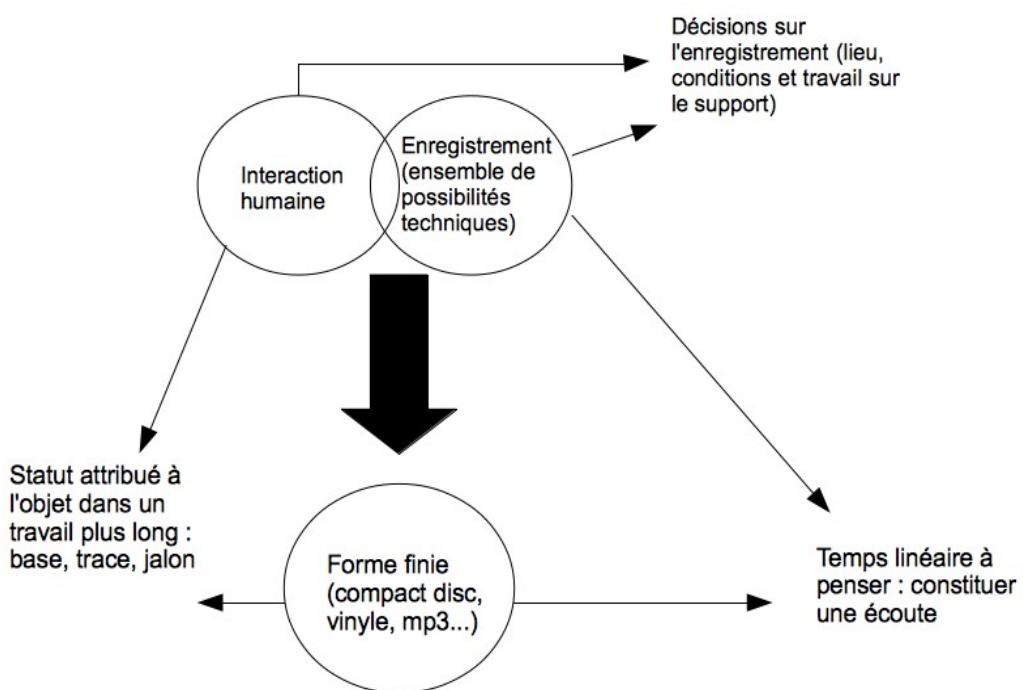
« Des pièces apparaissent déjà comme telles, elles se terminent par des pauses ou des silences, on peut les isoler. C'est beaucoup arrivé sur le disque avec Agnès. On a fait un tout petit peu de montage à l'intérieur de certaines pièces. [...] Sur tous les disques que j'ai fait, je me suis toujours permis de recouper dedans. Enregistrer pour faire « comme si » c'était du *direct*, ça n'a pas beaucoup de sens puisque, ce n'est pas du direct »

Et rester fidèle à la pratique dont sont issues ces pièces, c'est à dire mettre en œuvre des manières discrètes d'intervenir qui ne puissent s'entendre sur l'objet final, pour que l'écoute reconstitue cette « spontanéité » de pièces apparues.

Le processus de « reconstitution d'écoute » vise à assurer une autonomie aux pièces enregistrées et à les articuler sur le support dans un souci de fluidité et de cohérence. La plupart des interventions sur la matière enregistrée restent de l'ordre de l'infra-audible, et Olivier Toulemonde lui-même ne sait plus bien où sont intervenues des coupures.

d. L'enregistrement dans la relation musicale

Cet exemple est dépendant d'une « démocratisation »⁷² de la technologie et donc de la possibilité pour les musiciens de s'enregistrer eux-mêmes avec un matériel facilement transportable. Il montre cependant certaines propriétés inhérentes au travail d'enregistrement et au type de réflexion sur le support qu'il induit. L'accroissement historique de l'écart entre l'enregistrement de la performance et sa fixation sur support⁷³ va être investie par des improvisateurs qui vont l'utiliser dans une sorte de fidélité au temps réel ou bien dans un travail de composition et d'arrangement. Cela nous induit à penser que l'expérience de l'enregistrement est une négociation entre des conceptions musicales et leur fixation sur un support, et que cet exercice n'est jamais « pur », qu'il se situe aux confins de l'artistique et de la technique - et de l'économique, puisque sur de nombreux disques ce ne sont pas les musiciens eux-mêmes qui prennent ces décisions. Cela nous permet de schématiser l'enregistrement d'Olivier Toulemonde, mais a priori beaucoup d'enregistrements comme ceci :



72. Démocratisation est à entendre dans ce sens comme accès au plus grand nombre permis par une baisse des coûts du matériel. cf. DURANT, Alan, « A New Day for Music ? Digital technologies in contemporary music-making » in HAYWARD, Philippe (Ed), *Culture, Technology and Creativity in the late twentieth century*, Londres, John Libbey, 1990 pp.175-196, p.193

73. C'est ce qu'exprime Don Ihde lorsqu'il affirme « The musics that are studio and recording produced are no longer merely materialized performance : they are constructed piece of repeatable musics », in IHDE, Don, *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*, Albany, State University of New York Press, 2007, p.259

3. Phonographie et documentation de la performance : penser l'artefact sonore

a. un continuum

La façon de procéder du duo s'écarte du *working agreement* présenté par Peter Niklas Wilson. Pour le psychologue Jeff Pressing, spécialiste des sciences cognitives, ce que l'on entend n'est pas une improvisation car « si l'on efface, que l'on retouche ou que l'on monte hors du temps réel, il n'y a pas d'improvisation »⁷⁴.

Cette pensée s'inscrit dans le cadre de la production, mais ne prend pas en considération la perspective de la réception. Comment distinguer sur un disque ce qui est enregistré en « temps réel » de ce qui est retouché ? Autrement dit, le procédé d'enregistrement investi par les conceptions esthétiques n'en reste pas moins lié à un support qui conditionne les modes de transmission.

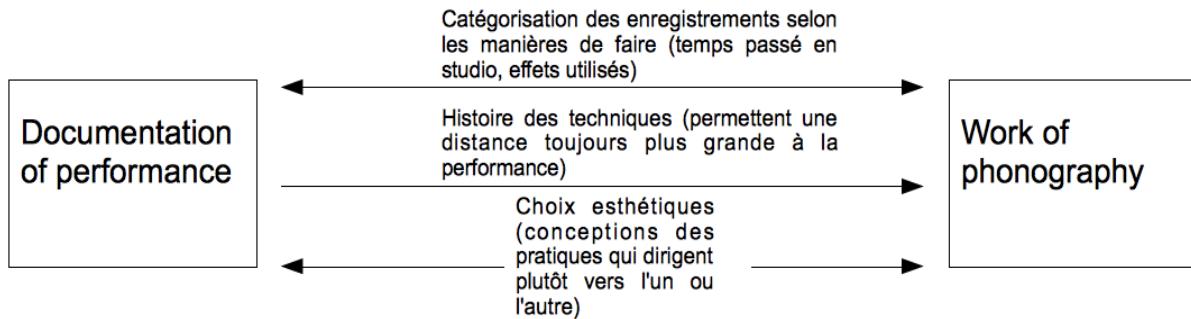
La question se pose ainsi : à quel point le support propose-t-il certaines formes *d'editing* ? La division par pistes, ou le renvoi dos à dos des deux faces d'un 33 tours peuvent aussi façonner les types de réception : ces données peuvent interrompre une pièce en son milieu, à l'image du disque *Free Jazz*, d'Ornette Coleman. Ces césures ont-elles moins d'effet sur l'auditeur qu'un copier/coller imperceptible à l'oreille dans un flux de musique continu ?

Essayant de réconcilier l'esthétique de la production et celle de la réception, les philosophes Theodor Gracyk ou Lee B. Brown⁷⁵ tendent à distinguer le travail phonographique (« phonography »), c'est à dire une composition orientée vers le support qui la reproduit, du travail de « documentation » de la performance. Ces auteurs signalent aussi que le médium propose un certain nombre de possibilités et de directions de travail qui font que le document est toujours « impur »⁷⁶ : ce que l'on entend est toujours le résultat d'une *négociation*. Par delà l'opposition de ces voies, nous essaierons de concevoir le travail de « phonographie » et celui de « documentation » comme situés le long d'un continuum où les techniques d'enregistrement et de traitement du son vont jouer un rôle clivant.

74. PRESSING, Jeff, « Cognitive processes in improvisation ». In R. Crozier & A. Chapman (Eds.), *Cognitive processes in the perception of art*. Amsterdam: North Holland.1984,

75. GRACYK, Theodore, « Listening to Music: Performances and Recordings », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 2, 1997, pp. 139-150 ; BROWN, Lee B., « Rock Records, and the Ontology of Recorded Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4, 2000, pp.361-372

76. Dont l'impureté s'oppose au caractère radicalement immanent de la performance



Cet axe se situe dans une histoire de l'évolution technologique : les techniques d'enregistrement vont permettre un nombre d'opérations de plus en plus grand sur le support enregistré. Le spectre de ces opérations va de l'enregistrement d'un orchestre tourné vers un cornet à la réversibilité des actions sur un fichier à l'heure du numérique⁷⁷. C'est au long de cet axe historique que se développent les relations de l'improvisation à l'enregistrement. Peter Niklas Wilson liste ainsi les « types » de rapports qu'ont pu entretenir les improvisateurs (de la tradition jazz) et l'enregistrement. Le premier est selon lui « l'enregistrement comme générateur d'ensembles imaginaires » dont les enregistrements du « One Man Band » de Sidney Bechet de 1941⁷⁸ fournissent l'exemple le plus ancien. Le dernier, l'improvisation recomposée par les outils de studio, inaugurée par la période *électrique* de Miles Davis avec l'album « *In a Silent Way* », qui « consacre l'utilisation croissante par les jazzmen des techniques de studio ».

Ces exemples montrent le studio comme un lieu d'expériences multiples où ce que l'on enregistre n'est plus une performance matérialisée. Le studio va ouvrir un espace d'expérimentation par la plus ample superposition de « prises » qu'il va permettre au fil de son histoire. Cet assemblage en studio, rendu possible par une évolution historique des moyens techniques comme par l'exploration créative qu'en font les artistes, transforme le statut de l'enregistrement. Il devient un outil de retouche, de traitement et de superposition des événements sonores. C'est cette prééminence des appareils d'enregistrement dans la création musicale qui fait affirmer au théoricien Evan Eisenberg que :

« Le terme “enregistrement” est trompeur. Seuls les enregistrements *live* enregistrent un événement ; les enregistrements-studio, qui forment la grande majorité, n'enregistrent

77. TOURNÈS Ludovic, *Du phonographe au mp3*, Paris, éditions autrement, 2008

78. Sont sortis sous le nom du Sidney Bechet's One Man Band deux morceaux (*The Blues Of Bechet* et *The Sheick of Araby*) sur lesquels Bechet jouait de 6 instruments en 1941

rien. Assemblés à partir d'éléments d'événements réels, ils composent un événement idéal »⁷⁹

Ce constat conduit à penser l'importance esthétique du travail de studio⁸⁰. C'est le lieu où se prennent les décisions qui touchent aux modes de transmission des pratiques artistiques tant dans leur dimension concrète que dans leurs démarches esthétiques. C'est dans le rapport que dessine le travail final à la performance que se joue une catégorisation possible des enregistrements. Le studio n'est pas uniquement un lieu d'enregistrement mais un lieu d'élaboration de nouvelles manières de composition. Le studio est depuis l'enregistrement électrique devenu un véritable laboratoire de création sonore. Le rapport entre le laboratoire et certaines procédures techniques de l'enregistrement est devenu un indicateur de différenciation des genres musicaux⁸¹. Comme le musicologue François Delalande le souligne: « la technologie, loin d'être confinée dans un rôle de moyen, a des implications esthétiques sur l'ensemble des pratiques de productions sonores ». ⁸²

b. Le paradigme de la musique concrète

Dans la musique concrète dès les débuts, dans les années 1940 dans *l'atelier d'essai* de Pierre Schaeffer, la composition s'apparente à un assemblage de sons « concrets » parce qu'enregistrés. Elle fournit un exemple précoce d'une musique dans laquelle le processus de création est intimement liée aux possibilités de la technique d'enregistrement. L'assemblage de matériaux sonores au sein d'une forme se fait en trois étapes : la fabrication de matériaux, suivie par le travail expérimental sur ceux-ci, l'assemblage au sein d'une forme finale. Pierre Schaeffer⁸³ montre les différences qui séparent le travail du compositeur classique de celui du compositeur concret comme ceci :

79. EISENBERG Evan, *the Recording Angel, Music, Record and Culture from Aristotle to Zappa*, 2e éd., New Haven, Yale University Press, 2005, p.89, cité et traduit in POUIVET, Roger, « L'ontologie du rock », *Rue Descartes* 2/2008 (n° 60), p. 20-37.

80. Studio ne s'entend pas ici nécessairement comme un type de structure concret, mais comme un lieu dans lequel sont réunis un ensemble d'outils de production sonore. Le *home-studio* en fait partie.

81. Avec la démocratisation des outils de production de la musique, le nombre de styles et d'appellation des genres musicaux explosent. Dans les musiques électroniques, les genres se construisent dans un rapport au tempo auquel des événements sonores vont intervenir sur une ligne de temps. La cyclicité exacte du temps n'a été possible que par les outils électroniques de production de la musique. Les différences esthétiques des genres de techno (hardcore, speedcore, house) se jouent sur un accord commun des méthodes de production de la musique.

82. DELALANDE François, « La musique électroacoustique, rupture et continuité », *Ars Sonora*, n°4, Novembre 1996, disponible en ligne : <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero04/04d.htm> consulté le 17 Août

83. SCHAEFFER Pierre, *La musique concrète*, PUF, collection « Que sais-je ? », 1960

MUSIQUE HABITUELLE	MUSIQUE NOUVELLE
(<i>dite abstraite</i>)	(<i>dite concrète</i>)
PHASE I	PHASE III
<i>Conception (mentale)</i>	<i>Composition (matérielle)</i>
PHASE II	PHASE II
<i>Expression (chiffrée)</i>	<i>Esquisses (expérimentation)</i>
PHASE III	PHASE I
<i>Exécution (instrumentale)</i>	<i>Matériaux (fabrication)</i>
(<i>de l'abstrait au concret</i>)	(<i>du concret à l'abstrait</i>)

Cette manière de composer est paradigmique de l'influence que les techniques de reproduction exercent sur la production, du fait que « la reproduction conditionne toujours déjà la production » pour reprendre les mots de Bernard Stiegler⁸⁴. Car, au delà des techniques de composition propres à l'école concrète, cette conception de la composition comme acte d'agencement de sources éparses est répandue dans les musiques électroniques et dans le rap par exemple, où elle donne lieu à des formalisations très diverses.

Cette possibilité d'utiliser les sons produits antérieurement par une autre personne au sein d'une composition propre, pose de nouvelles bases à une étude des rapports humains mis en jeu par la musique. En s'ouvrant, dans le temps allongé de la composition, à des matières enregistrées qui peuvent ne pas être les siennes, ou en enregistrant des musiciens dont il prélève la matière, le compositeur peut faire circuler une connaissance de l'autre par les canaux de médiation. Cette forme de composition ouvre ainsi la voie à ce qui se dessine à plus grande échelle avec les outils numériques et le développement des moyens de communication : la possibilité d'un rapport collectif à la musique qui soit plus de l'ordre du relais que de la simultanéité. Dans celui-ci la « négociation de l'autre » qu'est la pratique collective de la musique passe par la médiation qu'est le son enregistré.

c. Excursus : Pierre Henry et Spooky Tooth, *Ceremony*

Le compositeur concret Pierre Henry travaille en 1969 sur la musique du groupe de rock Spooky Tooth. Cette collaboration donne lieu à l'album *Ceremony*, sorti chez Philips signé des deux noms. Cet album se présente comme une « messe-environnement », dans laquelle la musique du groupe et celle du compositeur concret se rejoignent sur des thèmes

84. STIEGLER Bernard « La numérisation du son », *Communication et langages* N°141, 3ème trimestre 2004. pp. 33-41.

liturgiques.

Dans un premier temps les chansons sont enregistrées par le groupe dans un studio londonien, avant que Pierre Henry ne reprenne les bandes pour les travailler. Il ajoute en post-production un grand nombre d'effets sonores sur les pistes des Spooky Tooth, y greffe ses sons propres et mixe le tout. Ce processus nous livre un exemple qui n'est pas l'équivalent d'un *remix* d'aujourd'hui. Il s'agit d'une œuvre signée par les deux entités. Ce type de travail pose un jalon dans l'étude des répartitions dans le temps non seulement du travail musical et du travail d'arrangement, mais de la collaboration musicale elle-même. Le rapport que cette forme de collaboration peut entretenir avec l'improvisation est posé d'emblée. Sur les notes de pochettes de ce disque, le journaliste Maurice Fleuret en parle comme d'une « improvisation concertée ». Si le terme est employé vraisemblablement plus pour l'attrait que le mot suscite que dans un usage rigoureux, il permet de poser en question le rapport de nouvelles formes de composition à l'improvisation.

d. Rapport entre composition sonore et improvisation

Cette question est également soulevée par Chris Cutler qui affirme que l'enregistrement, en « réintroduisant la musique dans l'oreille » a fait que la musique peut être « modelée verticalement et horizontalement ». Ceci implique qu'une « improvisation peut être transformée en composition »⁸⁵. Ces formes de composition ou d'improvisations enregistrées défient le savoir musical. Elles vivent dans un cycle n'incluant pas nécessairement la performance.

Des travaux liés à l'enregistrement vont utiliser l'improvisation comme source d'un travail qui s'inscrit directement sur le support, créant par là une forme de « composition sonore »⁸⁶. De telles œuvres développent une forme de circulation et de distribution des rôles entre musiciens qui s'étale dans le temps en substituant la simultanéité que l'improvisation enregistrée voulait saisir par une forme de relais à plusieurs niveaux par l'enregistrement : d'abord l'enregistrement d'une improvisation pour le musicien, puis son traitement et son agencement au sein d'une forme par d'autres « agents créatifs ».

85. CUTLER Chris, « Technology, politics and contemporary music: necessity and choice in musical forms », *Popular Music* n°4, (1984), 279–300, p.288, nous traduisons

86. On peut donner comme exemples - parmi tant d'autres - l'album *La maison hantée* d'Alexandre Pierrepont dans lequel sont mises ensemble des improvisations de musiciens enregistrés à Paris, New-York et Chicago sur une période d'un an. Le travail des musiciens viennois Dafelcker et Mühlbacher pour leur disque *Diphongs*. Pour le réaliser, ils demandent à dix musiciens proches d'eux d'enregistrer 45 minutes d'improvisations chacun, sans direction particulière. Dans ces dix enregistrements, ils découpent des morceaux de 15 secondes à 4 minutes, qu'ils assemblent par l'oreille durant presque deux années.

Cependant ce type de travaux inclut rarement un rapport à la scène des musiciens participants, puisque les conditions de possibilité de l'oeuvre se jouent le plus souvent dans l'ubiquité permise par le support. La performance originale revient ainsi assez peu de fois en performance. *Ceremony*, projet de Pierre Henry avec Spooky Tooth donne par exemple lieu à une exécution en public de la pièce (sonorisation et spatialisation) par le seul Pierre Henry à l'Olympia le 9 février 1970. Il n'y a pas ici à proprement parler de retour à la scène de l'expérience de partage révélée par le studio.

4. Le circuit de l'improvisation enregistrée : *Jazzex* de Bernard Parmegiani⁸⁷

À l'inverse de *Ceremony*, le procédé employé par Bernard Parmegiani dans sa pièce *Jazzex* propose une forme de *feedback* aux musiciens qui y collaborent, en incluant leur travail en début et en fin de chaîne du travail de l'oeuvre.

a. Genèse

Jazzex est une œuvre du compositeur du GRM Bernard Parmegiani réalisée en collaboration avec un quartet de Jazz en 1966. Le quartet est composé de Charles Saudrais à la batterie, de Gilbert Rovère à la basse, de Jean-Louis Chautemps au saxophone et de Bernard Vitet à la trompette. Ces musiciens font à l'époque partie de la scène Free Jazz française⁸⁸ et ont joué avec un grand nombre de formations. Bernard Vitet, enthousiasmé par *Violostries* de Bernard Parmegiani⁸⁹ rencontre le compositeur pour la première à Hambourg. De cette rencontre naît le projet *Jazzex*, qui applique un dispositif similaire à une improvisation par un quartet de Jazz. Bernard Vitet désigne les musiciens avec qui il veut former le groupe, avec qui il a déjà joué et qu'il connaît bien. Le groupe enregistre au GRM en avril et mai 1966. L'enregistrement se fait en quelques séances, au cours desquelles les musiciens enregistrent ensemble et séparés. Selon Bernard Vitet, ils

87. Nous aurions aimé pouvoir traiter plus conséquemment de *Jazzex*, mais à notre volonté s'opposaient trois faits : Les quarante cinq ans qui nous séparent de l'oeuvre, qui ne permettent pas d'établir véritablement la nature des interactions ; l'âge des protagonistes qui les distancient de leurs souvenirs et impressions ; et un introuvable enregistrement du *live*

88. Voir à ce sujet la thèse de Pierre Carsalade, *Paris Transatlantique*, EHESS, 2011

89. Travail sur bande composée de 9 sons enregistrés par un violoniste, qui interprète une partie composée sur scène avec la bande

enregistrent « tout ce qu'ils veulent »⁹⁰ c'est-à-dire que Bernard Parmegiani ne donne pas d'indication sur la musique à enregistrer, mais ajoute-t-il « il va de soi que pour le traitement nous n'avions pas notre avis à donner ». Leur pratique de l'époque les conduit à improviser ensemble durant les sessions d'enregistrement, rien n'étant écrit avant le jeu. Et leurs idées se développent au long des séances.

b. Distribution des rôles

C'est ainsi que se présente la répartition des tâches : les musiciens fournissent un ensemble de sons, parmi lesquels le compositeur va choisir. Fidèle au mode de composition concret, c'est en partant de sons existants, que Bernard Parmegiani assemble et traite, en expérimentant, pour obtenir une forme finale. La collaboration entre le compositeur et les improvisateurs se déroule dans un temps relayé, dans lequel l'instrumentiste « fait ce qu'il veut » mais confie son travail au compositeur, en vue d'une composition pour laquelle, il n'aura « pas son avis à donner ». À l'inverse du processus choisi par Pierre Henry et Spooky Tooth, le compositeur n'utilise pas de sons extérieurs à ces enregistrements pour composer l'œuvre.

Faute d'enquêter plus profondément sur les procédés employés, on caractérisera ici le travail de Parmegiani par quelques gestes sur le son :

- un mixage stéréo très travaillé qui donne l'impression que l'instrument entendu est composé de plusieurs pistes mélangées [exemple1 du dossier Parmegiani]
- des sons traités de sorte à ne plus être reconnaissables [exemple 2]
- des ruptures fréquentes dans la forme et une composition qui fait percevoir en même temps l'aspect mixte du son, composé d'enregistrements prosaïques des instrumentistes découpés et de sons traités dont la source ne peut se discerner [exemple 3].

c. Création scénique

Cette composition donnera lieu à une création publique au festival de Royan au mois de Juin 1966. Lors du concert, le quartet de jazz joue seul sur scène alors que Bernard Parmegiani se trouve à la console, afin de diffuser la bande et mixer le son. Les musiciens jouent selon Bernard Vitet, « en impro totale » face à la bande.

90. Toutes les citations suivantes seront issues de notre entretien avec Bernard Vitet

Puisqu'il nous est impossible de percevoir le son de ce jeu - l'enregistrement est introuvable aux archives - on se permettra d'avancer une hypothèse : la nature de la bande jouée peut avoir un effet sur les sons proposés par les musiciens, et de ce fait, l'improvisation se déroule dans une forme de réaction aux déformations de leurs sons par le compositeur. Le son enregistré et modifié est réinjecté dans une situation *live*. Les improvisateurs sont confrontés à ce qui a été une fois « leur son ».

Cette forme de « retour modifié » du son du musicien dans la situation devient possible par une collaboration qui ne se joue pas dans la simultanéité. Cette relation s'ouvre à un temps plus large impliqué par l'enregistrement préalable. Dans ce rapport, la créativité de l'un s'approprie la matière de l'autre.

d. Rapport à la technique

Comme le conçoit Peter Niklas Wilson, l'ère numérique correspond à l'accessibilité des outils de productions et d'enregistrement qui va permettre à l'improvisation d'achever son *tournant médiatique*. Ce faisant l'improvisation quitte le temps réel pour se situer au milieu d'un « champ électromagnétique »⁹¹. Par « accessibilité », on entend le nombre et non le saut « qualitatif » qu'a permis le passage au numérique dans le traitement du signal. Cela pointe la possibilité de formes de collaborations relayées dans le temps à l'époque analogique. La situation du GRM ainsi que les moyens économiques et techniques dont jouissaient les compositeurs pour mettre en œuvre de tels projets étaient en effet inaccessibles à de nombreux musiciens et très en avance sur leur temps.

Quant à Georgina Born, en forgeant le concept de « créativité relayée » à l'époque d'un régime numérique de communication, où le support s'offre immédiatement à une intervention de l'autre, elle rappelle que ces formes de partage musical ne sont pas exclusivement liées à l'économie numérique. Selon l'anthropologue, elles se présentaient déjà dans les « black electronic musics ». Sans pouvoir éclaircir mieux ce dernier sujet, le concept de Born nous semble applicable de façon heuristique à un ensemble de pratiques utilisant l'enregistrement comme moyen de collaboration. On peut ainsi se risquer à reprendre ce concept au sens d'une mise en circuit du son enregistré entre les acteurs (musicien, compositeur). Une chaîne dans laquelle différents « agents créatifs » interviennent sur un support, lui donnent une forme de vie partagée, la distribuent entre personnes dans le temps et l'espace. Cette forme de collaboration ne se limite pas à la

91. WILSON Peter Niklas, *op.cit*, p.65

production d'un objet mais peut se prolonger dans des approches scéniques.

Le cycle *Say No More* de Bob Ostertag, montre un exemple intéressant de travail lié à ce passage qualitatif, qui met en œuvre une collaboration entre les musiciens où cette créativité relayée est pensée dans un rapport systématique à la performance. Cette forme de retour du son enregistré modifié par l'action du compositeur tisse un rapport solide entre cette œuvre et *Jazzex*.

5. Le cycle *Say No More* de Bob Ostertag

a. Composition

Le mode de composition de Bob Ostertag commence par une sélection de ses musiciens partenaires. Il cherche des improvisateurs qui ont une « palette développée », et « pour lesquels on ne peut pas composer en utilisant des modes de composition traditionnels »⁹². Dirigé par ces choix, il constitue ainsi un groupe avec :

- Phil Minton, chanteur improvisateur, dont la technique vocale porte tant sur le scat que sur le chant traditionnel.
- Mark Dresser, contrebassiste, compositeur et improvisateur.
- Joey Baron, batteur, familier des situations d'improvisation (remplacé par Gerry Hemingway à partir de la piste 2 du premier album).

La première étape de son travail est de faire que chacun de ces trois musiciens se rende dans un studio pour enregistrer une improvisation. Il ne leur donne aucune indication sur la conduite de cette improvisation.

Par la suite, il récupère les pistes de chacun des musiciens sous forme digitale pour pouvoir procéder à sa composition. Ce projet est contemporain de la découverte par Ostertag de l'enregistrement numérique multipistes, rendu possible par une informatique musicale en plein essor. Celle-ci le confronte à un certain nombre de problèmes concrets. Comme le dit Ostertag:

92. Entretien du 2 Août 2011 : « my criteria was to look for improvisers that would have a really developed pallet of individual capabilities, musicians that had years developing techniques, that you couldn't compose for using a traditional form of composing. »

“Often, to my experience, the first time I'm confronted to a new technology, I have an idea, and that's usually the best idea i'll ever have about that technique. This [Say No More] was the first thing I thought to do when I was confronted with the multitrack digital audio. This was in the early days. There was only one piece of software that was the original *Pro Tools* software. It was so primitive that there was actually two different applications whether if you wanted to mix or edit. You had to close the application and open a different one, and it would crash all the time and you would lose all your data. I bought the biggest hard drive you could buy, it was 600MB. So technically, it was quite a challenge”.⁹³

L'idée directrice de cette composition est liée à cette recherche de compromis entre le langage le plus individuel du soliste, manifesté lors de l'improvisation solo, et la composition, c'est-à-dire la disposition des sons sur une ligne de temps.

Le procédé de composition de Bob Ostertag s'apparente à celui de la musique concrète, qu'il évoque comme source d'inspiration. Comme pour les musiciens concrets, c'est le son qui lui sert de donnée de départ, et non une conception préexistante. Pour Ostertag le son manifeste une source et se lit comme un objet sonore à manipuler mais aussi comme la propriété individuelle ou singulière d'une personne.

La façon de composer d'Ostertag rejoint ainsi le sens étymologique du latin *com-ponere* : poser ensemble. Ce mot fut employé en français en premier lieu dans le contexte typographique, comme « assemblage de caractères ». Le « caractère » désigne à la fois un « signe gravé, écrit ou imprimé sur une surface quelconque, auquel on attribue un sens. »⁹⁴, mais aussi les « trait(s) distinctif(s) d'une chose »⁹⁵. Les deux sens renvoient étymologiquement à l' « empreinte », soit la « forme laissée par la pression d'un corps sur une surface »⁹⁶. La manière de concevoir et d'utiliser le son comme marque du corps sur l'instrument et sur l'enregistrement, fait d'Ostertag un compositeur au sens premier que nous venons de dévoiler.

L'artiste fait usage de son ordinateur pour découper en petits bouts les enregistrements de chacun et les fixer verticalement et horizontalement sur une ligne de temps. Il utilise son sampler (avec clavier) pour les jouer selon une certaine logique gestuelle :

There are things that are more comfortable to do working with a timeline on a screen, an other that are more intuitive to do working with your hands on the keys.

Comme dans *Attention Span*, le découpage auquel il procède le conduit à isoler certains traits de chaque jeu, qu'il va ensuite accentuer dans son travail. Chaque enregistrement individuel préside à une idée par laquelle Ostertag va le saisir dans sa composition :

93. Toutes les citations en corps de texte de Bob Ostertag – sauf indication contraire – sont issues de notre entretien du 2 août 2011 situé en annexe.

94. Définition du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/caractère> consultée le 26 Août 2011

95. *Ibid*

96. Définition du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/empreinte>

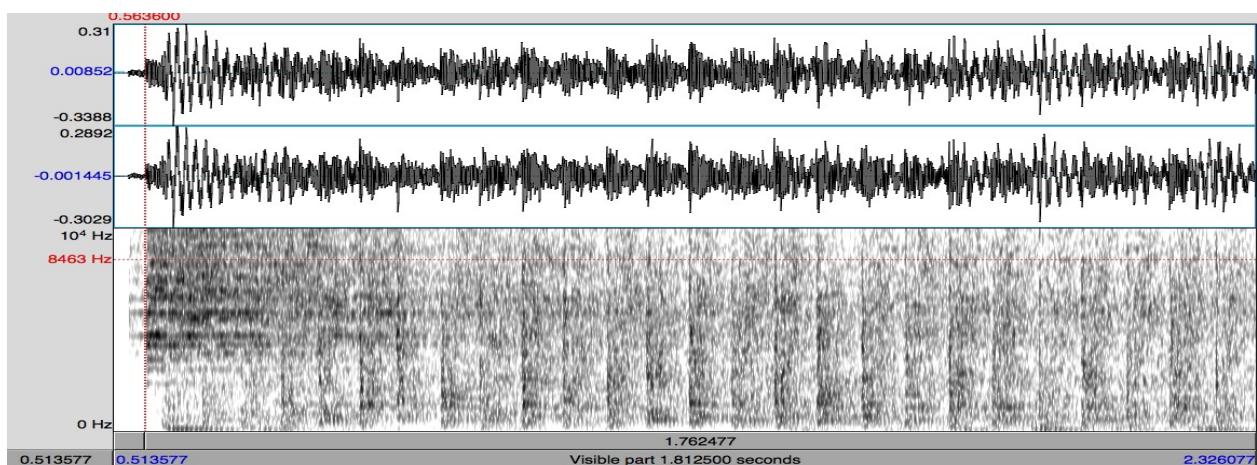
“The first thing that jumped out at me about Phil's material was the yodeling. And the first thing that jumped out at me about Joey's material was just the speed and precision. And it was just sort of an obvious choice when we can take this really fast and precise snare drum things that Joey's doing and we can match them up with the syllables of the yodeling”

Sans toucher aux morceaux découpés, c'est à dire sans traiter les sons par des effets (« no processing »), son geste s'apparente à celui de la pratique du collage – mettant ensemble des parties parfois microscopiques - horizontalement et verticalement. Cette pratique donne naissance à un groupe qui n'aura jamais existé physiquement. Bob Ostertag en parle comme le « premier groupe de l'histoire qui sort un cd sans avoir joué une note ensemble ou s'être rencontré » : le cd *Say No More* sorti en 1993 qui est constitué de deux pistes, « *Say No More* » (21:02) et « *Tongue-Tied* » (17:25).

D'un côté, cette musique est « acoustique », puisqu'elle n'est jouée que par des instruments sans effets ni amplification, de l'autre elle défie l'idée que l'on se fait du jeu humain. Dans son travail de collage, le compositeur touche aux vitesses, aux textures, aux micro et macro structures de la musique instrumentale. Le travail de composition s'attache ici, en utilisant des éléments déjà présents dans le jeu des solistes à détourner une forme de logique gestuelle. Cela s'entend particulièrement dans la piste éponyme de *Say No More* que Bob Ostertag décrit comme « très agressive et rentre-dedans ».

Montrons en quelques exemples :

Il travaille le jeu de Joey Baron dans la vitesse. Celle-ci se donne à entendre dès le début de la première piste, constitué d'un solo de batterie d'environ 1 minute. En moins de 2 secondes, on peut entendre plus de 27 coups de caisse claires précis et distinguables, donnés à intervalle régulier. De 00:00 à 00:03 [exemple 1 du dossier *Say No More*]



Ce jeu sur la batterie lui permet, au sein d'un tempo enlevé, d'insérer des subdivisions du temps, en insérant des coups de caisse claires intermédiaires (vers 00:23) qui permettent

de former ce qui se perçoit des « vagues » de vitesses [exemple 2].

Cette vitesse de la batterie est obtenue par un découpage en samples très courts que l'artiste remanie afin d'obtenir des assemblages rythmiques modulables. Ce procédé que Bob Ostertag utilisera sur tous les instruments a deux conséquences sensibles :

En isolant un son d'une vibration plus large et en le remettant dans un autre contexte, il fait percevoir des hachures [exemple 2 bis].

Cette méthode de retouche manipule la contrebasse, en subvertissant une forme de logique du geste qu'induit l'attaque de l'archet. En intercalant ces attaques au milieu d'un geste qui se développe et en les faisant intervenir de nouveau, Ostertag déplace la perception [exemple 3].

Avec les samples de voix de Phil Minton, Bob Ostertag peut mettre ensemble des phrases dans lesquelles s'articulent des hauteurs de sons multiples. Il y parvient par le collage de samples où s'entendent tous les aspects de la tessiture vocale « extrêmement large » du chanteur. Le montage de la voix permet à Ostertag de constituer des phrases longues avec beaucoup de registres présents en évitant la respiration nécessaire au chanteur. Dans « Tongue-tied », on entend une note tenue plus de 40 secondes.

Les « copies surhumaines » des musiciens ont pour particularité de pouvoir jouer très vite et régulièrement, de pouvoir répéter exactement le même son plusieurs fois. Elles bénéficient de la possibilité de ne pas être limitées dans la logique corporelle de leur instrument. Pour ce qui est de l'assemblage vertical, Ostertag peut créer des structures inédites et des enchaînements qui ne sont pas dépendants de leur possibilité effective.

Il peut ainsi superposer à loisir des tempi différents [exemple 4]

Ou tous les coordonner rythmiquement, en faisant tomber les « sautes » de chaque instrument au même moment [exemple 5]

b. Retour sur scène

C'est du travail d'Ostertag sur les pistes individuelles que naît le son collectif que l'on entend. Mais la vie du groupe ne se limite pas au support et ce que Bob Ostertag appelle le « premier groupe de l'histoire qui sort un cd sans avoir joué une note ensemble ou s'être rencontré »⁹⁷ va devenir une formation de concert. L'idée est que cette composition,

97 Citation de Bob Ostertag venue de son site internet : <http://www.bobostertag.com/music-recordings.htm>

impensable sans les moyens de montage numériques revienne sur scène par le corps de l'humain. La superposition des musiciens permise par le disque revient par la simultanéité de la performance musicale.

Cette volonté de « rejouer » ce qui ne fut jamais joué implique une réflexion sur les moyens de conservation et de transmission de la musique produite. Bob Ostertag envoie à chacun une partition (« non-orthodoxe ») et le disque. L'improvisation enregistrée, saisie et manipulée par le compositeur sous forme de fichier audio, va revenir sur scène par ces deux moyens de conservation de la musique qui appellent le musicien à des tâches différentes.

La partition est un médium qui permet une *interprétation*, une adaptation par le corps de la musique qui y est notée⁹⁸. Cette réadaptation par le corps, nécessitant une lecture personnelle s'oppose à la répétitivité du disque et à son extériorité. C'est pourquoi selon Bob Ostertag, « l'enregistrement est répétition la plus rigide possible. Beaucoup plus que suivre une partition ». De l'autre côté, le son enregistré va permettre de faire entendre le travail particulier réalisé sur les textures sonores et la grande série d'effets pour lesquels il ne peut exister de notation (timbre, texture) mais que le musicien devra s'approprier. La création sur scène de *Say No More* est une adaptation de tous les effets dépendants des techniques utilisées (que nous avons mentionnés plus haut) pour le corps humain. Le compositeur lui-même participera à cette actualisation scénique de l'oeuvre de deux façons différentes : sur le premier morceau « *Say No More* », il endossera le rôle de chef d'orchestre, ou de « traffic cop » selon lui. Il dirige des musiciens par la gestuelle en les aidant à réaliser des passages difficiles, comme il l'exprime :

« There are sections where the drums and the double bass actually play at different tempos. And even though they play at different tempo, they have to arrive at certain downbeat together. Things like that. It wasn't conduction in a classical way, it was more like being a traffic cop.

Sur le deuxième morceau, il dirige les musiciens, mais joue aussi de façon « plutôt minimale » des samples individuels de ces derniers (surtout Phil Minton). Ce qui veut dire que l'improvisation enregistrée se transmet non seulement par le médium écrit qu'est la partition, mais aussi par le son enregistré lui-même.

c. Documentation de la performance

La pièce est créée à l'ORF de Vienne en Octobre 1993 et le résultat enregistré (une

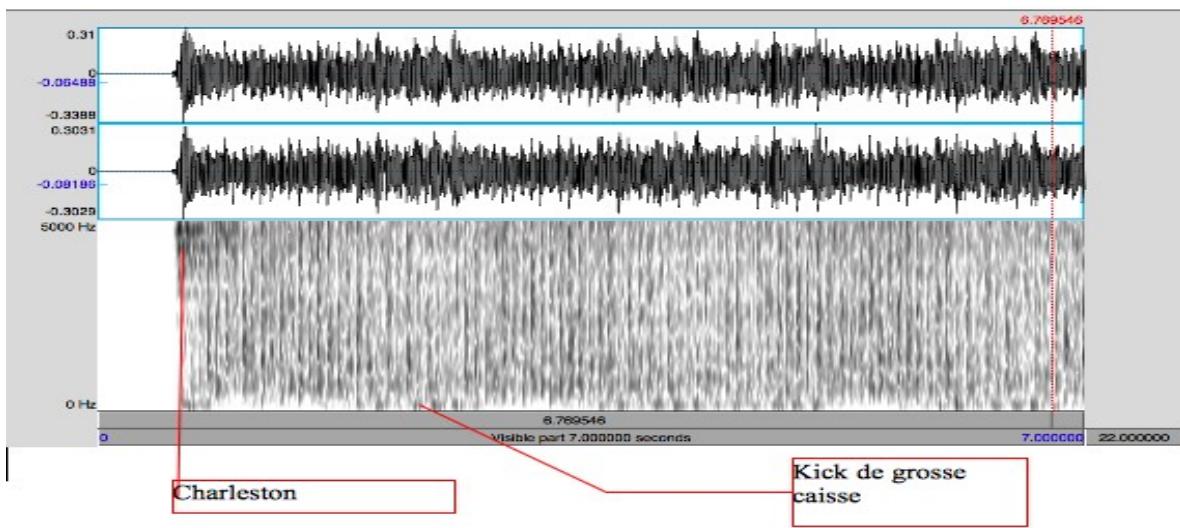
98 Définition du CNRTL : « Action de jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien » <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/interprétation>

« documentation de performance ») est sorti en 1994 sous le titre *Say No More in Person*. La composition s'attaquait à des aspects précis du jeu de chacun. Le refus de Joey Baron de poursuivre le projet *Say No More* avait obligé le compositeur à faire appel à Gerry Hemingway dès la finition du premier morceau. Lorsque ce concert – qui est le premier d'une longue série - est donné, le groupe n'a répété qu'une fois auparavant. Il paraît impossible - et assez vain - de lister toutes les différences existant entre « l'oeuvre phonographique » et la « documentation de performance » puisque l'oeuvre du compositeur s'acharnait à défaire des aspects humains du jeu. Néanmoins, nous voulons essayer de distinguer ce qui est du domaine du résiduel – c'est à dire de l'adaptation humaine du texte musical - de ce qui est de l'ordre de l'intentionnel – relevant d'un travail de recompilation par le compositeur - dans les dissemblances entendues, celles-ci faisant néanmoins partie intégrante du projet du compositeur. Le fait que le batteur soit le même sur la version enregistrée comme sur la version live gomme ces différences de timbre notées plus tôt, pour nous montrer des différences internes au jeu.

Le médium de la partition et le souci de *jouabilité* expliquent la différence sensible de tempo entre les deux versions, exemplifiée par l'introduction à la batterie.



En haut, l'introduction du live par Gerry Hemingway, en bas celle de la copie surhumaine de Joey Baron



Le remplacement du batteur dans un projet très porté sur « la palette individuelle » des improvisateurs est pour Bob Ostertag le premier facteur de dissemblance entre *Say No More* et *Say No More in Person* :

“First of all, we changed drummer between the cd1 and the cd2, that's a reason that make them different”

Cela est tout autant dû à des effets de compositions qu'à une manière de jouer propre à Gerry Hemingway. La difficulté de la composition entraîne chez l'interprète un ensemble de réactions, qui lient la musique à l'instant présent de l'exécution. Le concert est ainsi le lieu d'un essai où même ce qui est déjà traduit en note sur le papier défie le musicien et le met face à une forme d'impossible, ou de « copie surhumaine » avec laquelle il doit rivaliser :

“ [...]It created a tension in the concerts. I think performing that piece definitely conveyed a feeling of persons being given a test which they could only fail. You know, Phil couldn't actually sing that part live. He gave everything he could. But it did end up that one of the main things that happened in the course of that performance was that thing of humans chasing the superhuman model of themselves and not being able to keep up.”

Le résultat de cette documentation est mis en balance avec celui de la phonographie pour entrer dans une dialectique homme/machine, chère à Bob Ostertag. Dans cette dialectique sont confrontés la beauté du jeu humain faite de « micro variations » à la répétitivité et la perfection des outils électroniques. Il s'agit d'interroger le rôle dans le travail des musiciens de manière critique. On touche là à un des leitmotive des écrits de Bob Ostertag.

« Negotiating this terrain [les relations performance / technologie], however, requires that artists who use machines must do so critically: not celebrating technology but questioning it and probing it, examining its problematic nature, illuminating or clarifying tensions between technology and the body»⁹⁹

Cette volonté de mettre à distance la technologie en la confrontant aux « techniques du corps » peut se lire comme un retour critique sur les espoirs que suscitaient les instruments de synthèse et de manipulation du son chez les pionniers de la musique électroacoustique, comme le compositeur Edgar Varèse qui déclarait en 1939 :

« If you are curious to know what such a machine could do that orchestra with its man-powered instruments cannot do, I shall try briefly to tell you : whatever I write, whatever my message, it will reach the listener unaltered by “interpretation” »¹⁰⁰

Le projet d'Ostertag recherche au contraire cette altération qu'offre l'interprétation humaine en la rendant sensible. Le travail du compositeur se présente comme une altération d'enregistrements d'improvisations, assemblés en une composition, revenant à son tour dans le jeu du musicien sous une forme adaptée. Le projet pose donc une circularité qui permet de l'analyser comme un circuit dans lequel le message revient à l'émetteur toujours altéré et dans lequel ce qui est fixé par l'un est toujours modifié par l'autre. Le compositeur et les musiciens sont en dérivation d'un son enregistré qui passe par plusieurs étapes d'enregistrement. Ce circuit du son enregistré implique que ce qui est enregistré live, devient à son tour l'objet d'une composition. Et c'est ainsi qu'à partir de l'enregistrement de Vienne (et en moindre mesure des extraits d'enregistrements live du Wheeler Hall à Berkeley) Bob Ostertag va former une nouvelle composition sortie en 1996 intitulée *Verbatim*.

d. Le travail du temps

La boucle du circuit formé par Ostertag, loin de renvoyer à un temps cyclique et répétitif inclut le temps et l'expérience de l'autre. Lorsque Ostertag reprend les pistes séparées du concert de Vienne pour en faire une nouvelle composition, le groupe « qui n'avait jamais joué ensemble » se connaît bien et donne des concerts depuis près de trois ans. Et il pense son travail autrement. S'il avait fait avec la première composition un collage qu'il juge rétrospectivement trop « évident » (« that first piece i've done on the first CD, it was kind of the obvious thing to do »), *Verbatim*, sorti en 1996 est marqué par l'expérience des

99. OSTERTAG Bob, « Human Bodies, Computer Music », *Leonardo Music Journal*, vol.12, 2002, pp.11-14, p.14

100. VARÈSE Edgar, « The liberation of Sound » in COX Christophe et Daniel Warner (sous la dir. de) *Audio Culture : Reading in Modern Music*, New York, Continuum, 2004, repris in OSTERTAG Bob, *op.cit*, p.134

concerts et du groupe, qui l'influence dans sa composition sonore. Et si le premier cd était composé de deux longues pistes, *Verbatim* propose 9 pistes de longueurs variables (de 1:47 pour « Oxblood » à 9:45 pour « Perwinkle ») qui s'articulent par des silences intermédiaires. Par ce découpage en pistes, il peut donner des espaces propres à chaque musiciens et travailler leur jeu en superposant des samples.

On peut caractériser le geste d'Ostertag par une fidélité moins littérale à son concept. Il s'autorise ainsi nettement plus à superposer les parties de chaque instrumentiste comme l'exemple nous en est donné par la piste « Oxblood » [exemple 1 du dossier *Verbatim 1*]. Ce morceau met en avant un grand nombre de sons vocaux de Phil Minton.

On entend ici qu'il ne cherche pas simplement à « recréer un groupe » mais à créer de manière plus étendue avec les samples dont il dispose. Il dit se sentir « plus confortable comme compositeur avec cette oeuvre » parce qu'ils sont « devenus un groupe » et qu'il ne compose plus pour un groupe inexistant mais pour une manière de jouer, et un type d'interaction appréhendé sur scène. Ayant expérimenté les interactions possibles entre les samples et les musiciens, Bob Ostertag voit l'exercice de composition autrement et suit d'autres critères de « cohérence » avec l'original. L'homogénéité expérimentée sur scène revient dans la composition pour retourner sur scène lors de la tournée qui accompagne *Verbatim*. Cette tournée donnera lieu à un enregistrement live, *Verbatim Flesh and Blood*. Lors de cette tournée, le travail scénique va voir Ostertag passer de la fonction de chef d'orchestre (ou de « traffic cop ») à celle de 4ème membre du groupe. Il va ainsi utiliser des samples du groupe en entier qui vont donner lieu à des mises en places scéniques complexes. Comme il l'explique :

On the performance of *verbatim*, I played a lot, all the way through, and I was very much the 4th member of the group. At sometimes we would go back and forth between me playing a sample of the entire ensemble, with the entire ensemble adding very articulated phrases over this sort of constance of the sampled music. And then we would switch to the ensemble playing the material that I had been manipulating and myself providing the articulated gestures.

La fin du cycle s'apparente à une réconciliation du musicien et de sa copie numérique représentée sur scène par les samples d'Ostertag. Les sources se mélangent sans distinction possible à l'oreille [exemple 1 du dossier *Verbatim 2*], et le groupe atteint finalement cette forme de connaissance de l'autre par la musique que procure l'improvisation. L'enregistrement, en intervenant comme base d'un travail antérieur à la relation humaine, inverse le processus de socialisation tel qu'il est conçu dans l'oeuvre d'Olivier Toulemonde. Grâce au long terme dans lequel est projetée l'oeuvre (plus de 7 ans entre le premier et le

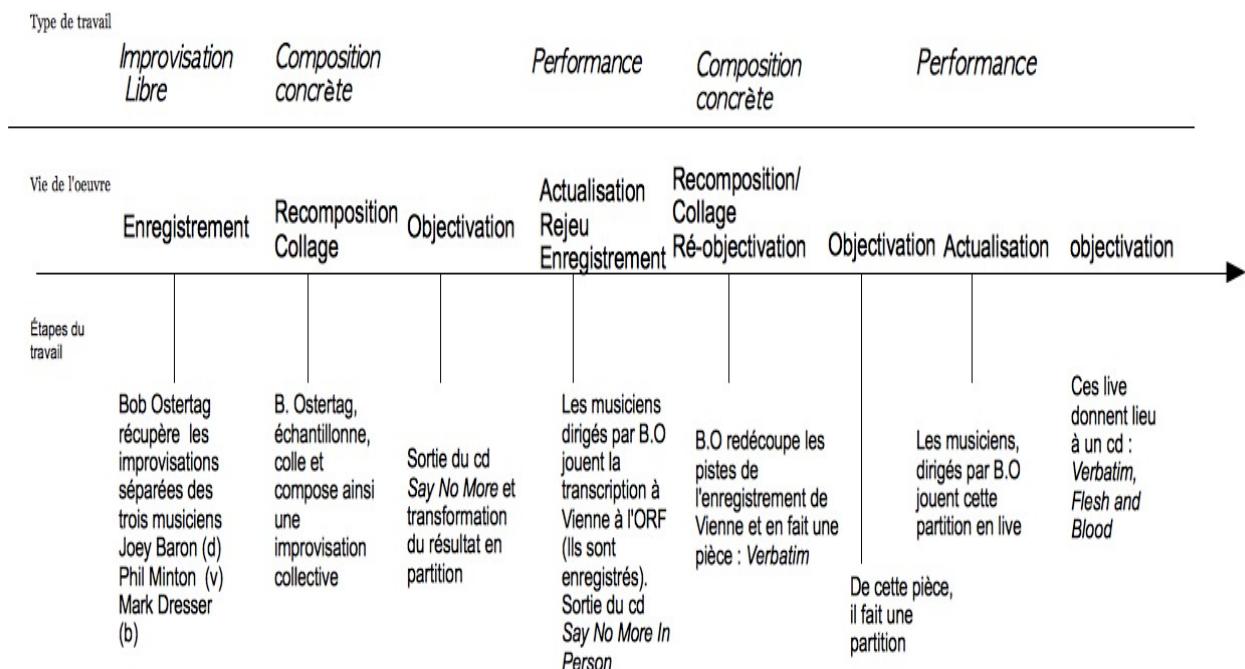
dernier cd), ce qui se conjoint dans l'instant de l'improvisation se déploie dans un temps plus large et les quatre cd documentent cette acuité croissante à la situation, et cette présence à l'autre de chaque musicien. En faisant d'une improvisation enregistrée la base de 4 documents de natures différentes, Bob Ostertag défie la répétition que permet le support et la technique en l'articulant à une multitude de situations dans lequel elle reprend corps.

Bob Ostertag met en avant rétrospectivement cette « proof of concept » que représente son mode de composition. Ce mode permet selon lui un juste compromis entre l'improvisateur et le compositeur (ce que le musicien Richard Dudas appelle judicieusement « comprovisation »¹⁰¹) dans la recherche d'espace dévolu à chacun, et permet d'éviter les deux problèmes que sont d'un côté, la standardisation du jeu musicien lorsqu'il est pensé à partir d'un son idéal (ce que représente la partition) et de l'autre, l'aspect purement phonographique du travail, qui perdrait de vue la vie de la performance. Le travail du compositeur s'apparente à une négociation de l'autre par la musique, un art de distribution et de réinjection qui l'engage physiquement.

Cette « proof of concept » se laisse saisir chronologiquement de la manière suivante.

101. DUDAS Richard « Comprovisation”:The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems », LEONARDO MUSIC JOURNAL, 2010, Vol. 20, pp. 29–31

Cycle Say No More



Mais ce temps diachronique représenté sur le schéma ci -dessus ne permet pas de montrer la circularité que propose ce mode de composition où ce qui est joué par l'homme revient par la machine puis retourne à l'homme avant de repasser dans la machine et ainsi de suite. Ce projet, conçu à une époque où internet n'était pas encore diffusé au grand public, met en jeu de manière évidente cette créativité relayée dont parle Georgina Born. Le personnage central de ce relais instauré est le compositeur. Il distribue dans le temps et dans l'espace, en transformant puis réinjectant le son enregistré. Penser cette circularité et ce retour du son enregistré dans la performance nous permet de lier les projets de Bob Ostertag et de Bernard Parmegiani. Dans les deux cas les compositeurs font revenir l'improvisation enregistrée à la source après une étape de traitement qui travaille le jeu de l'instrumentiste au plus près. Ce qui revient présente au musicien un « reflet déformant »¹⁰², travaillant au firmament de cette expérience d'« étrangéisation »¹⁰³ que

102. Cette métaphore du miroir est utilisée par Bob Ostertag lui même dans ses notes de pochettes de *Verbatim* : « C'est comme si chacun dans le groupe s'asseyait devant un miroir de son propre jeu. Seulement, ce miroir n'est pas lisse mais incurvé et accentue par là certains aspects du jeu » .

103. Ce terme, est une adaptation de la conception de Victor Chlovski de « l'Ostranenie » qui semble pertinente à exprimer les effets de dé-contextualisations induits par le retour de l'enregistrement aux improvisateurs : «Dans mon article de la construction du sujet je traite de l'étrangéisation (russe *ocstranenie*) dans le parallélisme psychologique. Je répète toutefois ici que dans le parallélisme importe la sensation de non-coïncidence dans la ressemblance. Le but du parallélisme, comme plus généralement celui de la mise en images, est le transfert de l'objet, à partir de sa perception

constitue l'enregistrement pour l'improvisateur, réutilisée comme un outil créatif. Les pièces étudiées ne sont pas à proprement parler des improvisations, elles s'étalent dans le temps. En utilisant des improvisations enregistrées comme préalables au travail de composition, elles nous montrent d'autres articulations possibles de celles-ci aux techniques d'enregistrement, aux supports et par la suite au temps de la performance. Le résultat est difficile à caractériser et à analyser par un partage entre improvisation et composition qui se baserait sur l'écriture, car d'un côté la source renvoie à l'improvisation et de l'autre la disposition renvoie à une composition. L'improvisation étant vue comme manifestation la plus intime du son du musicien, composer et pouvoir créer un groupe à partir de cette matière, c'est l'acte d'un compromis entre la composition et l'improvisation. L'improvisation devient ici le lieu de réflexion sur la notion de style individuel, pris au défi d'une composition, réfléchi et distancié dans la perception. La précision avec laquelle le jeu de chaque musicien peut être modifié et travaillé est liée aux techniques disponibles et à leur investissement créatif. Bob Ostertag a dans le passé, déjà essayé un projet similaire avec la bande magnétique mais a dû l'abandonner devant la difficulté de la tâche. Cette lutte contraste avec les innombrables possibles offerts aujourd'hui par l'informatique musicale.

6. Perspectives

a. Omax et la réinjection stylistique

Les outils développés par l'informatique permettent une interactivité par laquelle cette réinjection du son enregistré que l'on constate chez Bob Ostertag ou Bernard Parmegiani donne forme à de nouvelles approches. Le travail sur le son et le partage par le relais que les deux compositeurs développent semblent contenir en germe deux formes d'utilisation de l'enregistrement d'improvisation auxquelles nous sommes confrontés aujourd'hui :

La première est un enregistrement et un traitement dans le temps réel d'une improvisation d'un musicien acoustique. Par exemple, avec le logiciel Omax conçu à l'Ircam, ce que ses développeurs appellent la « réinjection stylistique »¹⁰⁴ se fait par une répétition qui dérive. C'est-à-dire que le logiciel se familiarise avec le jeu du musicien en analysant les séquences

habituelle, dans la sphère d'une perception nouvelle, c'est-à-dire une transformation sémantique spécifique. » in CHLOVSKI Victor, *L'art comme procédé*, Allia, Paris, 2008, p. 42-43.

104. ASSAYAG Gérard & BLOCH Georges, CHEMILLIER Marc « Improvisation et réinjection stylistiques », *Le feed-back dans la création musicale contemporaine, Rencontres musicales pluridisciplinaires*, Grame, Lyon, 2006, p. 79-86,

reçues pour en générer de nouvelles. Cet outil se base sur une « dialectique d'imitation et de transformation »¹⁰⁵ pour générer de nouvelles improvisations.

On pourrait être tenté de penser que le logiciel est un outil de fonctionnement autonome qui serait déclenché par le musicien lui-même ; hors, cette possibilité est impensable tant la présence d'une écoute est nécessaire pour « choisir les meilleurs liens entre notes »¹⁰⁶ et aider à la création du clone le plus ressemblant. Dans ce cadre, le délai entre le jeu du soliste et la répétition est aussi un temps investi par le « performer informatique » pour sélectionner les zones du jeu ou de la phrase les plus significatives et/ou les plus intéressantes. Le « performer informatique » est au service de l'autre, et ne revendique pas son statut de compositeur, toutefois ce type de travail laisse percevoir de nouvelles formes de partage du fait musical sur scène, l'un faisant de la matière de l'autre jouée devant lui son instrument dans le temps de la performance.

b. L'improvisation en réseau

Un autre type de partage de l'improvisation enregistrée se déroule aujourd'hui par les moyens de communication, et peut se passer complètement de lieu. On assiste à une mise en circuit par internet d'une improvisation enregistrée qui va se transmettre de musicien en musicien, sans durée pré-déterminée comme la pratique le réseau impronet fondé en 2009 par l'artiste sonore Anton Mobin. Les règles fixées y sont les suivantes :

« Impronet n'est pas une compilation.
Pas de dead line. C'est un projet courant.

Impronet est une improvisation en réseau illimitée.
Une forme de cadavre exquis dédié à l'improvisation...
Ce projet réunit de nombreux artistes sonores à travers le monde...

Chaque improvisation est en relation avec celle qui la précède...
Chaque artiste improvise sur le son du précédent...
Chaque artiste invité ne participe qu'une seule fois... »¹⁰⁷

Par l'enregistrement le lien avec la situation originale s'est distendu au profit d'un investissement du processus. L'acte d'improviser y apparaît pris dans une toile qui nous pousse à le penser dans le long terme. Le point commun de ces improvisations est de

105. CHEMILLIER Marc, L'improvisation musicale et l'ordinateur. Transcrire la musique à l'ère de l'image animée, Terrain, n° 53 « Voir la musique », 2009, p. 67-83

106. Ce paragraphe se base sur démonstration d'Omax par Benjamin Levy et Raphaël Imbert à l'Ircam lors du séminaire « Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité » de Marc Chemillier du 12 Janvier 2011

107 Le texte est sur la page d'accueil de la web-radio du site :<http://audioblog.arteradio.com//impronet/frontUser.do?method=getHomePage>

multiplier les expériences de perception du procédé d'improvisation et les niveaux d'apparition de celle-ci, dans et hors de la performance. Cette recherche passe par un travail pour sortir de la « répétition » qui opère sur plusieurs plans : dans le support et dans la musique même.

c. Sortir de la répétition

La répétition infinie qu'offre le support enregistré va être le lieu même du travail sur l'improvisation. Ce travail peut passer comme on l'a vu par plusieurs étapes dont la première serait directement lisible sur le support. Les quatre cd documentant les étapes du projet *Say No More* partent des mêmes enregistrements et se situent à chaque fois différemment. Ils agissent comme les photogrammes sur la pellicule du film en montrant des étapes d'un mouvement qui les englobe. En articulant selon une logique inverse la performance et l'enregistrement, le support ne devient pas un résultat mais une base ou une balise. La dématérialisation progressive du support musical et les développements des moyens de communication vont faire de l'improvisation un objet d'échange et de re-manipulation qui met en jeu des formes de collaboration de l'ordre de la créativité relayée. Par des pratiques comme celles d'Impronet, ce qui est fixe peut devenir immédiatement autre et renvoie toujours à une source qui renvoie à une source etc.

Il s'agit dans la musique de sortir de la répétition cyclique de la pulsation qu'offrent les moyens de reproduction du son. Pour Bob Ostertag, l'avancée majeure et l'invention la plus sensible de l'informatique musicale est cette possibilité de cyclicité du temps exacte et prévisible qu'est la boucle¹⁰⁸, « trame pulsée »¹⁰⁹ de la musique qui auparavant n'existe que sous forme d'idéal représenté par le métronome et son battement régulier. Ces outils de production de la musique configurent les nouveaux genres jusqu'à un point où la distinction entre deux sous-genres de musiques électroniques ne se joue plus que par le tempo.

Si tous les outils utilisés par les musiciens interrogés (à l'exception d'Olivier Toulemonde) permettent et proposent cette répétition et cette régularité, aucun ne l'utilise comme telle.

L'hypothèse de Jacques Attali dans *Bruits* est que l'organisation de la production et de la réception musicale anticipe l'organisation sociale globale. Notre société serait celle de la

108 OSTERTAG Bob, « Why Computer Music Sucks », *Resonance Magazine*. Volume 5, n° 1 disponible sur le site de l'auteur : <http://bobostertag.com/writings-articles-computer-music-sucks.htm> consulté le 13 Mai 2011

109 DURING Élie, « Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique », *Rue Descartes*, 2008/2 n° 60, p. 51-61

« répétitivité », symbolisée par une production en série et les tâches standardisées des ouvriers. La production musicale lui apparaît comme le symbole de cet « impérialisme » de la répétition, qui se traduit en sons dans des musiques répétitives. L'artiste apparaît :

« branché sur les institutions de pouvoir, séparé des combats de notre temps, enfermé dans des grands centres de production, fasciné par la recherche d'un usage artistique des outils de gestion de grandes organisations (informatique, électronique, cybernétique...) : il est devenu un docte ménestrel de l'appareil multinational, économiquement peu rentable, produisant une symbolique de pouvoir »¹¹⁰

Il nous semble qu'un constat comme celui-ci s'oppose à l'idée de négociation que nous avons essayé de montrer. Les rapports à la technique et à la répétitivité qu'elle permet, s'ils configurent un temps politique, sont à moduler à l'aune des pratiques de chacun. Car les « machines » (« outils de gestion des grandes organisations ») ne sont pas célébrées pour leur contrôle, mais pour cette possibilité qu'elles ont de se plier à cet exercice de réaction qu'est l'improvisation. Le travail musical de Bob Ostertag qui se focalise sur la mise en tension de la « machine » et de l'humain ainsi que ses écrits dans lesquels il met en avant la double face des outils utilisés¹¹¹ posent des bases qui nous semblent plus riches pour penser les rapports politiques que dévoilent l'improvisation, et qui sont selon lui changeants et historiques :

Bob Ostertag : « On est arrivés à un point où je considère qu'il est absurde de parler d'*improvisation*, comme si 'improvisation' en 2009 signifiait la même chose qu'en 1969. Aujourd'hui ça n'a plus rien ou pas grand chose à voir avec la libération de la tyrannie de la partition, mais ça a tout à voir avec le rôle des êtres humains dans la société technologique. »¹¹²

L'artiste rappelle par là que l'improvisation se définit aussi en creux, par les pratiques dominantes auxquelles elle s'oppose concrètement. Force est de constater que les artistes étudiés ici mettent en œuvre des tactiques pour travailler à de nouvelles appropriations possibles des machines de diffusion et d'enregistrement, par le truchement d'une volonté d'expérimenter et d'un geste qui en découle.

110. ATTALI Jacques, *Bruits*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p.232

111. À la fois outils de libération et outils de contrôle accru sur le corps

112. OSTERTAG Bob, « intervention », in actes du colloque *L'improvisation : ordres et désordres*, (textes réunis par Alexandre Pierrepont et Yannick Séité), Textuel n°60, Université Paris-Diderot,

Conclusion

Nous avons essayé de montrer deux ressorts possibles de la rencontre de l'improvisation avec les technologies d'enregistrement et de diffusion du son.

Dans la « performance », le travail avec le son enregistré se présente comme un travail sur les sources, dans lequel l'histoire de ces dernières n'est pas complètement annihilée au profit du geste du musicien mais se combine à une action dans le temps de la performance. Ce travail nous semble rendre inévitable une analyse du temps qui précède l'improvisation et devoir coupler une pensée de la performance à une pensée d'un processus plus long au sein duquel elle intervient et qui est spécifique à l'utilisation d'outils de diffusion et de traitement du son enregistré. Ce n'est pas tant le processus de préparation de l'improvisation, attestée dans de nombreuses études qui nous apparaît nouveau, que sa phénoménalité. Ce qui la différencie d'une pratique « traditionnelle » de l'instrument est la préexistence du son au travail de l'improvisateur, ce son n'existant plus sous une forme idéale comme l'est la note, mais sous la forme concrète et singulière de l'objet sonore, écrit sur un support. L'improvisation se présenterait alors sous deux aspects : un processus générateur de différence à l'endroit même de la répétition, et la puissance d'une nouvelle vie donnée aux enregistrements, une façon d'interroger singulièrement des sources. Cette « ré-contextualisation » qu'opère le sampling n'est pas pour autant un effacement des particularités de cet objet sonore au sein d'un montage idiosyncrasique. À l'instar du bricoleur lévi-straussien, l'improvisateur électronique compose avec l'histoire de chaque pièce, que ce soit de manière évidente (le son utilisé comme signe d'une époque, d'une personne ou d'un lieu) ou de manière plus implicite dans un travail sur la matérialité des supports manipulés que donnent à voir les platinistes. Cette étude pourrait sous cet aspect servir de base à une autre qui combinerait un suivi du musicien lors de la constitution de son réservoir (l'enregistrement de terrain, le découpage de sample) à une analyse de son utilisation en temps réel. On pourrait de cette façon suivre l'histoire de l'utilisation des samples dans le jeu du musicien.

Mais l'improvisation peut intervenir également hors de la simultanéité de la performance et mettre en jeu des formes de créations collectives « relayées » — sans exclure pour autant un rapport à la scène, au jeu et à l'agilité. L'improvisation apparaît dans ces cas comme un processus moteur dont la dimension collective peut être distribuée dans le temps entre les acteurs. La possibilité de séparation de plus en plus grande de l'enregistrement et de la performance permise par les progrès techniques devient le creuset de nouvelles formes de

créativité qui vont situer les artistes — pour reprendre le mot au philosophe des images Vilém Flusser — comme au sein d'un « champ électromagnétique ». Les outils qui permettent la distance et l'éparpillement des acteurs géographiquement et temporellement sont utilisés pour récolter et rapprocher, pour *com-poser*.

En se plaçant dans ces projets en dérivation d'un « circuit » du son enregistré, rendant ce qu'on lui confie transfiguré, le compositeur travaille à de nouveaux modes de partages dans le temps présent tout en obtenant un résultat qui puisse sortir de la répétition. Les nouveaux outils informatiques qui vont permettre d'installer sur scène des fonctions de retour *dissemblant*, s'inscrivent dans cette recherche qui veut utiliser l'enregistrement comme un moyen de différence et de réflexion sur le jeu du musicien partenaire.

On a vu que les manières de mettre en commun, si elles se retrouvent dans le noyau dur de la performance, peuvent trouver dans les outils de diffusion et de communication de nouvelles incarnations. Les manières analysées nous poussent à penser que l'improvisation est avant tout une volonté guidée par une expérimentation et qu'elle se développe dans un rapport au moyen de diffusion et de conservation du son de son époque. La ruse dont font preuve les improvisateurs mentionnés, prenant forme sur les outils les plus modernes, nous évoque le savoir ancien que les grecs désignaient du nom de *mètis*.

La *mètis* est un principe d'économie qui implique la médiation d'un savoir ayant pour forme la durée de son acquisition. Elle est une connaissance transmise par une pratique de la situation et se dévoile par occasions spécifiques. Elle est une arme permettant la réussite dans des situations perdues d'avance. Cette ruse prend tout son sens dans l'œuvre des improvisateurs analysés, cherchant l'imprévu où tout est écrit.

Bibliographie

ALTENMÜLLER, Eckart, WIESENDANGER, Mario, KESSELRING, Jürg, *Music, Motor Control and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 2006

ANDEAN, James, « Ecological Psychology and the Electroacoustic Concert Context », *Organised Sound* 16(2), 2011, pp. 125–133

ATTALI, Jacques, *Bruits*, Paris, PUF, 1977

BAILEY Derek, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, 2003 (1ère édition 1999)

BEAUD, Paul et WILLENER, Alfred, *musique et vie quotidienne, essai de sociologie d'une nouvelle culture*, s.l, Mame, 1973

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref>

BENNET, H. Stith, *On becoming a rock musician*, Amherst, University of Massachussets Press, 1980

BERLINER, Paul. F, *Thinking in Jazz, The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994

BETHUNE Christian , « Le jazz comme oralité seconde » , *L'Homme*, 2004/3 n° 171-172, p. 443-457

BETHUNE Christian, *Adorno et le Jazz*, Paris, Klincksieck, 2003

BLACKING John, *Le sens musical*, Paris, Minuit, 1980

Bob Ostertag : *Say No More 1&2* (Seeland) 2000

BONNERAVE, Jocelyn, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore » , *Tracés*, 2010/1 n° 18, p. 87-103

BORN Georgina, « On Musical Mediation : Ontology, Technology and Creativity », *Twentieth-century music* 2/1, 2005, pp.7-36

BOSSIS Bruno, *Introduction à l'histoire et à l'esthétique des musiques électroacoustiques*, dans le cadre du projet Digi-Arts de l'UNESCO, séminaire en 6 parties disponible en ligne et en pdf :
http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php?URL_ID=26167&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

BRICOUT Romain, « Les interfaces musicales : la question des « instruments aphones » »,

Methodos [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 31 mars 2011, consulté le 27 août 2011.
URL : <http://methodos.revues.org/2493> ; DOI : 10.4000/methodos.2493

BURROWS Jared, « Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation », *Critical Studies in Improvisation / études critiques en improvisation*, Vol 1, No 1 (2004) pp.1-15

CERTEAU (de) Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990 [1980]

CHANAN Michael, *Repeated Takes : a Short History of Recording and its Effects on Music*, London / New York, Verso, 2000 [1995]

CHANG Vanessa, « Records that play : the present past in sampling practice » *Popular Music* Volume 28/2, 2009, pp. 143–159

CHEMILLIER Marc, L'improvisation musicale et l'ordinateur. Transcrire la musique à l'ère de l'image animée, *Terrain*, n° 53 « Voir la musique », 2009, p. 67-83

DE LA MOTTE-HARBER Elga, *Sound Sampling, An Aesthetic Challenge*, in BRAUN Hans-Joachin (ed), 'I Sing The Body Electric' *Music and Technology in the 20th Century*, Wolke Verlag, 2000

DELL Christopher, *Prinzip Improvisation*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002

DEMMERS Joanna, *Listening through the noise, the aesthetics of experimental electronic music*, New York, Oxford University Press

DJ @T@K (François Ribac), « Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno », *Mouvements* 5/2005 (n° 42), p. 54-60.

DONEDA Michel, *Miettes*, Lyon, Mômeludies éditions / CFMI de Lyon, 2010

EVENS, Adam, *Sound Ideas : Music, Machines, and Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005

FERGUSON, Linda, « An Art Form in Search of Its Metaphysics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 1 (Autumn, 1983), pp. 17-27

FISCHLIN Daniel and HEBLE Ajay (sous la direction de) *Other side of nowhere, Jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Wesleyan University Press, Middleton, 2004

GOLDSTEIN, Malcolm, *souding the full circle* Vermont / Autoédition, 1988

HAYWARD, Philippe (Ed), *Culture, Technology and Creativity in the late twentieth century*, Londres, John Libbey, 1990 pp.175-196, p.193

HOLMES Thom, *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture* (3ème édition), New York / Londres, Routledge, 2008

HOLMES Thom (sous la direction de), *The Routledge Guide to Music Technology*,

London / New York, Routledge, 2006,

HOSKEN Dan, *an Introduction to Music Technology*, London / New York, Routledge, 2011

IDHE, Don, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*. Bloomington, Indiana University Press 1990

IHDE, Don, *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*, Albany, State University of New York Press, 2007

JAMIN Jean et SEITE Yannick, « Anthropologie d'un tube des Années folles », *Gradhiva* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 16 décembre 2009.

URL :<http://gradhiva.revues.org/566>, p. 13

JAMIN Jean et WILLIAMS Patrick , « Présentation » *Jazzanthropologie, L'Homme*, 2001/2 n° 158-159, p. 7-28.

L'improvisation : ordres et désordres (textes réunis par Alexandre Pierrepont et Yannick Séité), Textuel n°60, Université Paris-Diderot

LACOMBE Hervé, « L'instrument de musique : identité et potentiel », *Methodos* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 31 mars 2011, consulté le 27 août 2011. URL : <http://methodos.revues.org/2552> ;

LEFÈBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1947 p,149

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp.30-37

LEWIS George E., *A Power stronger than Itself, the AACM and American Experimental Music*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2008

LLOYD PETERSON *Music and the creative spirit*, Lanham (Maryland), Scarecrow Press, 2006

MAGNUSSON Thor, « Of Epistemic Tools: musical instruments as cognitive extensions », *Organised Sound*, 14(2), 2009, pp.168-173

MASSIN Marianne, « Christian Marclay : « iconoclasme » musical et interrogation sur l'instrument », *Methodos* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 31 mars 2011, consulté le 26 août 2011. URL : <http://methodos.revues.org/2579>

MAUSS Marcel, « les techniques du corps », repris dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950 [1934]

NINH Lê Quan, *Improviser librement, abécédaire d'une expérience*, Lyon, Mômeludies éditions / CFMI de Lyon, 2010

NYMAN Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (1ère édition 1974)

NYRE Lars, *Sound Media, from live journalism to music recording*, London / New York, Routledge, 2008

OSTERTAG Bob, *Creative Life: Music, Politics, People, and Machines*,

OSWALD John, « Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative », allocution prononcée à la Wired Society Electro-Acoustic Conference à Toronto en 1985, disponible sur <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.htm>

PENDERGAST Mark, *The Ambient Century, from Mahler to Moby – the evolution of sound in the electronic age*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2000

PÉTARD Antoine, *L'improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale*, Paris, L'Harmattan, 2010,

PIERREPONT Alexandre , « À jamais, à présent » *Le champ jazzistique en son temps, L'Homme*, 2001/2 n° 158-159 pp.217-243

PIERREPONT Alexandre, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2001

PIRENNE Christophe, *Le rock progressif anglais, 1966-1974*, Paris, Honoré Champion, 2009

PRÉVOST Eddie « Improvisation : Music For An Occasion », *British Music Journal*, n°2, (2/2), 1985 pp.177-186

RAYMOND Jean-François de, *L'improvisation*, Paris, Vrin, 1981

RODGERS Tara *Pink Noises, Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press

RODGERS Tara, « On the process and aesthetics of sampling in electronic music production », *Organised Sound* 8(3), 2003, pp.313–320,

ROTHENBULER E.W., & Durham Peters, J, « Defining phonography: an experiment in theory », *The Musical Quarterly*, 81/2, 1997, pp. 242–264

SINNRECH Aram, *Mashed up, music technology and the rise of a configurable culture*, Amherst and Boston, University of Massachussets press, 2010

SMALL Christopher, *Musicking*, New Hampshire / Hanover, Wesleyan University Press, 1998

SOLIS Gabriel, NETTL, Bruno (Sous la direction de), *Musical improvisation, art education and society*, Chicago Univesity of illinois press, 2009

STIEGLER Bernard, « Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï », *inHarmoniques*, revue de l'Ircam, n°1, décembre 1986, p. 126-159.

STIEGLER Bernard, BAILLY Jean Christophe et GUÉNOUN Denis, *le Théâtre, la passion, le peuple*, Rennes, Les solitaires intempestifs, 2006

TAYLOR Timothy, Dean, *Strange Sounds*, New York / Londres, Routledge, 2001

VAN DE GORNE Annette, « Une histoire de la musique électroacoustique », disponible en ligne : http://joy.nujus.net/files/proj/revue/content/asr3_07.html consulté le 12 juin

WATSON Ben, *Derek Bailey and the story of free improvisation*, London / New York, Verso, 2004

WILSON Peter Niklas, *Hear and Now*, Hoffheim, Wolke Verlag, 1999

WURTZLER Steve J., *Electronic sounds : technological change and the rise of corporate mass media*, New York, Columbia University Press, 2007

Discographie

Julie Rousse, *L'année de l'empereur*, PMS records, 2008

Orchestre de Granulation, *Orchestre de Granulation*, No type

Duo Komsomolsk, *Tout doit disparaître*, PMS Records 2006

Bob Ostertag, *Say No More Project* CDs 1&2, Seeland, 2002 [1993 et 1994]
 _____, *Say No More Project* CDs 3&4, Seeland, 2002 [1996 et 200]
 _____, *Attention Span*, RecRec Music, 1990
 _____, *Like A Melody, No Bitterness : Bob Ostertag Solo Volume 1*, Seeland, 1997
 _____, *DJ of the Month : Bob Ostertag Solo Volume 2*, Seeland, 2002

Olivier Toulemonde/Agnès Palier, *Crickxstraat*, FFHHH 2010

Olivier Toulemonde/Mathias Forge, *Pie 'n' Mash*, Another Timbre, 2010

Bernard Parmegiani, *Jazzex*, Fractal Records, 2004

Pierre Henry/Spooky Tooth, *Ceremony*, Philips, 1969

Franck Vigroux/Joey Baron/Elliott Sharp/Bruno Chevillon, *Live at Venice*, D'autres cordes, 2011

Mühlbacher/Dafelcker, *Diphthongs*, Durian

Alexandre Pierrepont/Mike Ladd, *maison hantée*, Rogueart, 2009

Franck Vigroux

Entretien réalisé le 28 Juillet 2011 par Skype

Mes questions portent sur la vidéo de l'émission « à l'improviste » (Mars 2010) avec Vincent Courtois

En écoutant et en regardant, je trouve que dans la manière dont vous improvisez, on sent que vous vous rencontrez un peu, que vous vous écoutez beaucoup, alors que dans ton groupe (avec Michel Blanc et Eric Chevillon) il y a une alternance qui paraît plus « structurée » entre les passages solos de chacun et les jeux collectifs. Est-ce que tu peux me dire comment vous vous réglez ensemble ?

Avec mon groupe, c'est toujours préparé, toujours structuré. Plus de 80% du temps, je structure. Je vais t'expliquer : j'ai plusieurs dispositifs électroniques. J'en ai un, c'est les platines, au milieu desquelles il y a des samplers, vides. Ce sont des Kaosspad de Dj classique. Je m'en sers pour avoir un geste musical [il se reprend] un geste instrumental, parce que je suis d'abord guitariste. C'est ce geste instrumental qui est important quand je joue avec des improvisateurs qui jouent des instruments classiques. Ce que je cherche c'est donc un geste fort, précis. Pour avoir toujours ce côté gestuel, les platines et les samplers tactiles, c'est parfait parce que ça me permet de développer un geste très physique. Bien sûr que j'improvise, on ne peut pas écrire pour des platines comme pour une batterie ou une basse. Quand je dis que je structure, c'est plutôt en fonction des textures que je vais développer. C'est ce que je dis au musicien : « là il y a un passage qui va être comme ci, un autre comme ça. »

Mais pour ce concert aussi ?

Là c'est un peu différent puisque Vincent Courtois et moi on n'avait jamais joué ensemble, j'ai pas effectué le même travail. On a échangé avant l'impro sur quelques trucs quand même [...], je lui ai donné des pistes sur les textures. [...]

Tu improvises avec ton Moog et tes platines. Qu'est ce que te permet le Moog ?

Avec le Moog je peux lancer des sons beaucoup plus longs qu'avec les platines, et plus calmes, cela contraste bien, je trouve. [...] et ça répond assez bien au bruit de poussière et aux effets de texture [...].

A propos des disques :

Est-ce que tu en changes souvent ? Quels sont ceux que tu utilises pendant cette improvisation ?

Mes disques, je les connais très bien, et je mets du temps à les choisir et je sais lesquels j'emporte avec moi. Je n'achète pas de disque « pour l'occasion », je les trimbale et je m'en sers ensuite dans mes impros. Ce qui veut dire qu'au final, je joue souvent avec les mêmes, mais pas de la même manière.

Pour le classement, comme tu peux le voir sur la vidéo, je ne les classe pas vraiment dans un ordre précis. Je les entasse plutôt avant l'impro. Je ne saurais pas t'en dire plus.

Comment tu les reconnais ?

En fonction du macaron.

Mais par exemple ici, on te voit chercher et hésiter, qu'est-ce qui se passe pour toi à ce moment là, qu'est-ce qui te fait hésiter ?

Hmm...je ne m'en rappelle pas exactement, mais je pense que j'ai une idée de ce que je veux faire et je cherche le disque pour le faire...

Du coup, chaque disque correspond à une idée ?

Comme je t'ai dit, je connais bien chaque disque et il est passé dans mon jeu plusieurs fois. Ce n'est pas une idée, c'est plusieurs. Du coup je sais ce que je peux faire si je prends celui-ci et pas celui-là. Après, ce qui joue beaucoup c'est que le saphir tombe très très à peu près et d'ailleurs cela m'arrive beaucoup de jouer sans vinyle. C'est directement sur l'acier, ou je m'en sers comme d'un micro. Je recherche beaucoup les cracs, la poussière. Plus il y en a, mieux c'est.

En parlant de texture, sur cette même vidéo, on voit une bande blanche sur ton disque sur laquelle le diamant passe. Est-ce que tu utilises souvent ce genre d'agrégation ?

Par exemple, il n'y a pas de règle spécifique, le but c'est de rechercher une texture. Maintenant ça se travaille avant. Comme je te l'ai dit tout à l'heure. Quand je joue de la guitare [Frank Vigroux est avant tout un guitariste et les platines ne sont arrivées que récemment dans son jeu, il combine souvent les deux] certes, j'improvise, mais la phrase que je joue, elle est passée des milliers de fois dans mon jeu. Je les travaille. Tous les jazzmen, dans le bebop, ont répété des milliers de fois leur phrase. L'improvisation c'est quelque chose que l'on travaille énormément. C'est un travail. Quand je te parle j'improvise pourtant. J'ai sûrement eu une réflexion sur ce que je te dis, et j'ai bien du apprendre un vocabulaire pour te le dire. Le langage est un apprentissage assez long. L'improvisation aussi.

Justement, est-ce que d'autres personnes t'ont poussé vers ce travail aux platines, t'ont influencé dans la voie que tu creuses maintenant ?

J'ai découvert les platines avec ErikM. J'avais organisé il y a une dizaine d'année un événement dans lequel je l'avais invité. Quand j'ai vu ça, j'ai trouvé ça génial et je m'y suis mis.

Comment est ce que tu considères ton geste de platiniste au regard de ton geste de guitariste. Est-ce que tu le répètes de la même manière ?

L'intérêt de l'électronique c'est de pouvoir faire une certaine musique concrète. La guitare, tu peux faire tout ce que tu veux, tu peux faire des scratchs et des sons bizarres, mais il y a quand même peu de notes. C'est quand même beaucoup plus limité. On n'a pas fini de faire le tour de la musique électronique. Ce qui m'intéresse est la composition qui va sortir de tout ça, par l'improvisation ou la composition, je n'ai pas de règle. Je ne suis pas un bolchevique de l'improvisation.

Bernard Vitet

Entretien réalisé le 16 Août 2011 au téléphone.

Pouvez vous me raconter la genèse de Jazzex ?

Je vais vous raconter ça en peu de mots. J'avais entendu, à la radio je crois – c'est un peu vieux tout ça – une œuvre de Parmegiani qui s'appelait Violostries. Je lui avais téléphoné pour lui dire que ça me plaisait beaucoup et je lui ai demandé s'il le jouait quelque part. Il m'a dit que la première était à Hambourg la semaine d'après. Je n'avais rien de particulier à faire à ce moment là, j'ai pris l'avion pour Hambourg et j'ai assisté à ce concert qui m'avait en effet enthousiasmé. Il y avait une bande élaborée avec un violoniste qui jouait face à cette bande. J'ai discuté avec Parmegiani à ce moment là et il m'a proposé Jazzex. Il m'a demandé avec qui je voulais le faire. Je lui ai dit avec Charles Saudrais comme batteur, Gilbert Rovère comme bassiste, Chautemps et moi. On a fait *Jazzex* en quelques séances au GRM, le tout chapeauté par Schaeffer. On enregistré et on a fait un disque. On a fait le festival de Royan cette année là, et c'était une grande première de bien des points de vue puisque Schaeffer expérimentait en même temps un procédé de relais pour que la musique commande aux lumières. Je serais curieux d'entendre la version live, je ne l'ai jamais entendu, je me souviens qu'il y avait un problème, que les relais faisaient des clics sur la musique. Mais à ce moment là, je n'avais pas le temps de réécouter ce que je faisais.

Qu'est ce qui vous avait intéressé chez Parmegiani ?

Ce qui m'intéressait, c'était que les types du GRM n'étaient pas des musiciens, c'étaient des mathématiciens, lui n'était pas un intello du tout, il était mime, il s'était mis à la musique sur le tard.

En combien de temps s'est passé l'enregistrement de la première bande ?

Ca a duré un peu moins de trois mois, on a fait quelques séances, je ne me souviens plus exactement. Mais c'est allé assez rapidement

Est-ce que Parmegiani vous a enregistré toujours en groupe ou y-a-t-il eu des séances solo ?

Pour l'oeuvre, on ne jouait pas forcément ensemble, mais en général on y était à plusieurs. Je me souviens que Chautemps et moi, on passait à deux, je ne sais plus si les autres enregistraient seuls.

Y-avait-il des indications de Parmegiani pour l'enregistrement ?

On a fait tout ce qu'on voulait, Chautemps et moi, puis nous quatre. Il ne nous a jamais demandé quoi que ce soit. Mais il va de soi que pour le traitement nous n'avions pas notre avis à donner.

Et au festival, y-avait-il des indications sur ce que vous deviez faire ?

Non sur scène c'était de l'improvisation totale, mais avec une bande sur laquelle figuraient nos sons, enfin nos sons mais bien modifiés. [...]

Parmegiani était-il sur scène avec vous ?

Pas que je me souvienne. Il était sûrement à la console pour diffuser la bande et spatialiser un peu.

Julie Rousse

Entretien réalisé le 22 Août via Skype. Les questions portent sur l'improvisation de Julie Rousse et Pierre-Yves Martel au Instants chavirés à Montreuil le 21 Janvier 2010

Quel est ton dispositif en live, comment traites-tu tes field recordings ?

Ce sont des enregistrements que j'ai fait moi même, traités avec Audiomulch, un programme de traitement du son en temps réel. C'est une sorte de MAX/Msp pour les nuls. Toutes les boîtes sont déjà faites. C'est très facile d'accès. Il y a des lecteurs de loop et des lecteurs de son, qui me permettent de lire les field recordings. J'enregistre d'abord sur le terrain, avec un enregistreur numérique. Ensuite je les découpe, je sélectionne des parties. Mais j'utilise un peu des deux, des plages de sons entières et des fragments, des petits bouts de matière dont je déforme le son avec le programme et qu'ensuite je réutilise.

Du coup, sur l'improvisation avec P-Y. Martel, quels types de sons utilises-tu ?

Il y a plein d'enregistrements que j'ai fait à la campagne, dans les trains, avec une contrebasse. Je ne sais pas jouer de contrebasse, j'utilise ces samples pour leur sonorité. Je les accélère ou les ralentis. Sur Audiomulch, ce sont des boîtes que tu relies entre elles. Elles émulent toutes des machines. Elles sont toutes paramétrées. Je peux assigner n'importe lequel de ces paramètres à un bouton sur le contrôleur midi.

Quand tu joues sur scène, est-ce que ton dispositif évolue quand tu enregistres avec des gens ?

Chaque fois que je fais un concert, je fais un setup, enfin cela marche plutôt par périodes. Là je pars à Berlin, je vais aller faire des concerts et bien, je prépare mes sons maintenant. Pour avoir des nouvelles boucles des nouvelles matières.

Est-ce que tu connais bien toutes les boucles que tu prends avec toi ?

Je sais toujours un peu ce que je vais faire parce que je me suis préparée là-dessus. Mais il arrive souvent que dans l'action je fasse des choses que je n'avais pas prévu et qui

m'emmènent ailleurs. Mais cela dépend si je joue toute seule ou avec des gens. Quand je joue toute seule, je joue avec une trame. Avec d'autres gens, je pense d'abord à l'instrument qu'ils jouent. Pierre-Yves Martel qui joue de la viole, ce n'est pas la même chose qu'une guitare préparée par exemple, qui va avoir des sons beaucoup plus bruts.

Qu'est-ce qui va changer dans ta façon de jouer ?

Je m'adapte à lui. Par exemple, je ne vais lui imposer des rythmes trop pressant, sachant qu'il a une pratique de la viole déjà tournée vers la percussion. Je vais me tourner vers d'autres sons, plus calmes.

Tu restes très calme par rapport à ce que tu peux faire en solo.

Mais ça n'est pas lié qu'à Pierre-Yves. J'étais un peu intimidée par la situation, je me suis peut-être retenue mais Pierre-Yves est un joueur formidable, c'est important pour moi de pouvoir l'écouter

Où se joue la différence dans ton setup ?

Cela va se faire dans les matières. Je laisse beaucoup de portes d'entrées au cas où je ne suis pas satisfaite de ce qui sort. Ca veut dire que j'emporte plus de sons que je ne vais en utiliser, au cas où. [...]

Dans le live à Ecube, il y a tout un passage avec des voix de journalistes tv qui accélèrent et se transforment en musique concrète. Est-ce que ce type de samples étaient prévus pour l'occasion ?

Pas exactement, c'est assez intéressant. J'avais enregistré des voix de la télévision chez moi que j'avais préparé, mais que je ne comptais pas utiliser. À Ecube le public était particulièrement bavard, parlait fort. Je crois que c'était une forme de réaction de ma part de sortir ça. Ça a eu un effet paradoxalement, puisque les gens ont parlé encore plus fort après ça.

Mais est-ce que ce que disaient ces voix (insécurité chômage, annonces sensationnelles) était important pour toi ?

Absolument pas, comme je t'ai dit, je recherchais des sons de voix télévisuelles, après les paroles elle même...

Tu ne samples que tes propres sons ?

Tout à fait, je n'utilise que des sons que j'attrape mais jamais de la musique des autres, je n'aime pas du tout ça. Enfin je veux dire, si je suis dans une ville et qu'une voiture avec le son à fond passe et que je l'enregistre, est-ce que c'est un sample ?

Je crois que la situation m'intéresse plus[...]

Je t'ai vu récemment improviser avec un boîtier posé devant l'ordinateur que tu manipulais. De quoi s'agit-il ?

C'est un contrôleur midi que j'utilise avec mon programme, cela me permet d'assigner différents effets aux potards. Ca génère une transformation des paramètres sur une machine donnée.

Avant je faisais tout à la souris, mais c'est beaucoup plus rapide et instinctif comme cela. Ça permet d'utiliser plusieurs doigts en même temps, avec la souris ce n'était plus possible.

Qu'est-ce que tu considères comme ton instrument, le lieu de ton savoir-faire ?

Généralement je dis que je joue de l'ordinateur. Je dis ça parce que sinon quand je dis que je fais de la musique électronique, on me prend pour un DJ. Je dirais que mon savoir-faire se trouve dans le couplage entre le logiciel et mes (plusieurs maintenant) contrôleurs. L'ordinateur manque un peu de vibration. Le contrôleur représente le contact avec la chose. L'un marche plus avec des boutons, l'autre a un système tactile.

Et ta posture corporelle, a-t-elle évolué depuis tes débuts ?

Je me suis mise à jouer debout grâce à cela. Au niveau de l'interaction avec le public, être assis derrière un ordinateur, ce n'est pas ce qu'il y a de mieux. La position assise devant l'écran embête les gens. Ils ont l'impression d'être en face de quelqu'un qui regarde ses mails. Moi j'avais souvent l'air concentrée.

Du coup cela passe par le visage, est-ce que tu mimais l'intensité avec ton visage ?

Oui beaucoup avant, maintenant beaucoup moins. J'ai mis dans le corps ce que j'ai enlevé du visage.

Est-ce que vous avez des questions du public après les concerts sur votre laptop?

Avant c'était plus fréquent, les gens se demandaient ce que je faisais. Maintenant, les gens me demandent avec quel programme je joue, ils connaissent tous les programmes de son. Mais il y a tout de même une curiosité.

Olivier Toulemonde

Entretien réalisé le chez Olivier Toulemonde à Berlin le 16 Juin 2011

A quel moment de votre travail intervient l'enregistrement avec Agnès Palier ? En amont, en aval ? Que fixe-t-il ?

C'est une question intéressante. Je me dis souvent que lorsque l'on enregistre il y a l'idée de mettre un jalon, un témoin. De voir là où on en est. Pour pouvoir ensuite partir ailleurs. Mais en fait sur la plupart des cd que j'ai enregistré, c'était déjà un pas ailleurs. Il n'y avait jamais cette assurance d'avoir fixé une identité ou un son. Le fait d'enregistrer nous amène ailleurs. C'est quelque chose d'instable de surprenant. Plutôt d'être le témoin de quelque chose qu'on a vécu, cela nous amène vers d'autres types de sons.

Et est-ce que cela vous inspire dans votre travail ultérieur ? Cela vous ouvre-t-il d'autres possibilités de votre travail ?

Comme chaque expérience, comme un concert qu'on joue ou qu'on écoute qui vient influencer le travail. Mais avec l'enregistrement il y a vraiment la réécoute, un renvoi direct qui ne passe pas par le souvenir qu'on en a et qui passe par une sorte de constatation froide. Pour moi tous les enregistrements sont importants, ils me font avancer. Mais je ne passe pas beaucoup de temps à les réécouter. J'ai des piles d'enregistrements jamais réécoutés chez moi. Mais réécouter est toujours une expérience venant nourrir le travail.

Et concrètement, quelles règles vous êtes-vous fixées lors de l'enregistrement du disque Crickxstraat ? Est-ce que cela vient saisir une performance live ou est-ce que vous utilisez les possibilités offertes par le support (montage, collage...) ?

Pour moi l'enregistrement n'est pas un concert, cela offre la possibilité de faire autre chose. Avec Agnès Palier, on a d'abord choisi un lieu à Bruxelles. Je n'enregistre pas dans des studios, ils offrent une acoustique trop mate. Quand on improvise, on joue aussi avec le lieu, avec les gens avec l'espace. Ce que le lieu renvoie est important. On ne peut pas enregistrer dans un environnement trop aseptisé. Il faut chercher un lieu avec une atmosphère. Avec Agnès on a choisi un lieu assez atypique, un ancien atelier de soudeur transformé en salle de concert. Il y avait une acoustique chaleureuse, agréable. On s'est

donné 3 jours.

Comment choisissez vous ce qui va figurer sur le disque ?

Sur ce disque là comme sur la plupart des disques que j'ai fait, cela fonctionne comme cela :

On réécoute, si possible ensemble, et puis on sélectionne, on enlève du matériel jusqu'à obtenir un peu plus que la durée d'un cd. Puis on essaie de construire, d'agencer. Sur le disque avec Agnès on a fait différentes pièces. On s'est rendu compte qu'on avait fait des pièces assez autonomes, assez construites. Puis on a réfléchi à comment les agencer pour reconstituer une écoute.

C'est à dire ? Vous avez des pistes que vous « rabotez » et que vous mettez ensemble pour correspondre à une durée ?

La durée c'est les pièces qui les donnent. Des pièces apparaissent déjà comme telles, elles se terminent par des pauses ou des silences, on peut les isoler. C'est beaucoup arrivé sur le disque avec Agnès. On a fait un tout petit peu de montage à l'intérieur de certaines pièces. Mais sur tous les disques que j'ai fait, je me suis toujours permis de recouper dedans. Enregistrer pour faire « comme si » c'était du *direct*, ça n'a pas beaucoup de sens puisque, ce n'est pas du direct. Après le disque avec Mathias Forge, il y a très peu de montage, c'est quasiment une prise de concert. On a gardé presque tout le concert, un endroit qui nous semblait laborieux a été remplacé par un extrait de ce qu'on a fait le lendemain.

[Je lui fait écouter un extrait de la piste 1 où le jeu s'interrompt et lui demande comment cela est obtenu]

Ce n'est pas un montage, c'est une interruption qui est venue au cours du jeu. Mais à vrai dire, en réécoutant les disques, souvent je n'ai presque aucun souvenir de ce qui a été monté ou non. Le but est que ça ne s'entende pas et moi-même, il m'arrive souvent de ne plus entendre.

Avec quel dispositif est-ce que vous enregistrez ?

Avec Agnès, c'est moi qui ait enregistré avec mon matériel. Agnès avait un micro de proximité et moi deux micros pour mon instrument qui rayonne un peu et pour lequel c'est

bien d'avoir de la stéréo et aussi un micro d'ambiance, pour avoir le son du lieu. Pouvoir faire un mix entre le grain des instruments et l'atmosphère du lieu en fonction des enregistrements est une possibilité intéressante.

Sur l'album avec Mathias Forge, ce n'est pas nous qui avons enregistré, c'est le patron du label qui nous produisait. Il avait mis un micro d'ambiance pour les concerts mais il les a enlevé pour les sessions de travail. Il a sur les disques une approche assez chirurgicale du son, il approche les instruments à la source, met des micros très près. Du coup je n'avais jamais entendu mon instrument sonner aussi bien, aussi précisément, avec autant de grain. Ce sont deux approches différentes. Beaucoup de musiciens ont une approche chirurgicale du son et pour ceux-là le studio peut être un lieu intéressant. Si tu joues du saxophone par exemple, tu peux mettre plusieurs micros, et en fonction de où tu places les micros on n'entend plus du saxophone comme si l'on était quatre mètre plus loin mais comme si on collait son oreille au corps de l'instrumentiste. Comme sur le disque de Stéphane Rives au saxophone soprano en solo par exemple.

Du coup, ce qui prend une dimension dans le son, c'est l'idée d'espace. Cela me fait penser à ta pièce « rhizome » où l'on joue sur un espace qui se déploie et où les bruits de l'espace sont la musique. Pourrais-tu m'en dire plus sur les bruits du lieu et le rôle du lieu dans ta musique ?

Pour moi c'est capital. Du fait que l'on joue une musique improvisée, qui n'est pas contrainte dans le temps par un rythme, une partition, on a la possibilité de réagir selon tous les éléments en présence. Bien sûr, il y a les musiciens, mais pour moi le lieu en fait partie au même titre que le public. Cela m'est apparu de manière très claire lors d'une tournée que l'on a fait avec Jack Wright et Agnès Pallier aux Etats-Unis. On jouait beaucoup dans des environnements très urbains et dans des lieux très peu insonorisés. On entendait beaucoup le bruit extérieur. On a fait une douzaine de concerts d'affilée, chaque jour. On rentrait dans une sorte de rythme, d'expérience répétée. Pour la première fois, j'ai pu avoir l'expérience de faire passer l'écoute d'une sphère intime, entre trois musiciens jouant assez proche, puis ensuite d'une deuxième sphère avec le public, et enfin du bâtiment en entier et de l'extérieur.

Le travail de l'improvisation en général et le travail d'écoute c'est de faire circuler l'écoute dans ces cercles. Cela ne veut pas dire laisser errer l'écoute mais aller pointer, même s'il y a des choses qui appellent, tu ne choisis pas d'entendre une sirène de pompier. L'écoute est

mouvante. Chacun va entendre des chose différentes. Il y a ce mythe de pouvoir tout appréhender au même niveau, d'embrasser tout l'espace, mais il ne faut pas perdre cette écoute intime du groupe.[...]

J'aimerais que tu me parles de tes « objets acoustiques », de tes instruments

Mon instrument principal, c'est une table, posée sur des tréteaux, que je me suis fabriquée. Cela n'a rien de technologique. Je frotte dessus des objets du quotidien, que je fais sonner. Tout cela reste acoustique. Même en extérieur. Cela sonne très différemment si je joue dans une toute petite pièce ou dans un espace ouvert. Je travaille sur des sons qui peuvent avoir du volume. Comparables avec des instruments acoustiques. Je collabore avec beaucoup d'instrumentistes différents : un percussionniste, Agnès Palier à la voix ou Mathias Forge au trombone, qui est un instrument qui peut quand même sonner, mais cela n'a jamais posé problème.

Comment est-ce que tu qualiferais le travail que tu opères sur ces instruments ? Est-ce de la lutherie ? Du bricolage ?

Il y a certainement des aspects de lutherie, surtout avec la table. Normalement, je ne construis jamais les objets, je les récupère. La table par contre, je l'ai construite. Ca m'a pris beaucoup de temps. Au début je ne travaillais qu'avec l'ordinateur, je faisais du traitement. Puis petit à petit, j'ai rajouté des objets que j'amplifiais par des micro-contacts et que je traitais par l'informatique. Puis à un moment j'ai laissé le travail de traitement et je n'ai gardé que les objets. Le travail purement acoustique est venu à la fois par hasard et par nécessité. Au début on travaillait avec Agnès, elle travaillait sans micro. Moi je portais mes objets acoustiques, mes micros, ma table de mixage et mes grosses enceintes pour un volume tout petit! C'était un peu ridicule. Je me suis rendu compte que je n'avais même pas besoin d'amplifier mes objets. J'ai essayé la première fois à Lyon, dans une librairie de jouer acoustique. Et ça a marché. J'ai porté mes enceintes tout au long de la tournée sans jamais les sortir. Du coup j'ai trouvé d'autres objets, qui avaient une capacité à sonner, et j'ai aussi commencé à travailler sur la table. La table avait un son un peu sec. Du coup j'ai ajouté un long ressort en dessous, avec un bloc de polystyrène pour le tendre. Ça donne un écho, comme une *reverb* un peu *cheap*. Elle vient donner du corps au son. Je considère ça comme de la lutherie, même si un luthier considérerait ça sûrement comme du bricolage.

Mais cela fait partie de la conception d'un instrument.

Tu viens de dire que tu utilisais l'ordinateur avant. De quelle manière ?

Je sais que tu utilisais MAX, peux tu m'en dire plus ? Quelle genre de patches ? Qu'est-ce que ça t'apportait et pourquoi l'as tu abandonné ?

J'ai commencé la musique avec un instrument. J'ai joué du saxophone 10 ans. Puis j'ai découvert la composition électroacoustique, le travail sur bande avec diffusion sur haut-parleur, ça a été déterminant dans mon parcours. Au bout d'un moment, je me suis dit qu'il serait intéressant de relier ces deux pratiques : l'improvisation au saxophone et l'électroacoustique. Au début avec des processeurs d'effets. Je n'avais pas de matériel à moi. Puis ensuite, je m'en suis fait prêter et j'ai commencé à travailler sur MAX. Je me suis créé un patch qui me permettait de faire d'abord du traitement et de l'échantillonnage en direct. J'ai travaillé dans un studio et pendant mon stage de fin d'études j'ai travaillé sur le développement d'un logiciel de transcription d'images en données MIDI. J'ai utilisé ce système pendant un moment : une caméra, et j'actionnais des événements sonores avec la main que j'agitais devant la caméra. J'ai fait cela parce qu'il y avait quelque chose qui ne m'allait pas avec les boutons, parce que j'étais habitué au saxophone, à quelque chose de plus corporel. J'avais besoin de retrouver une interface gestuelle. Mais ça n'était pas précis. Je n'ai pas retrouvé cette précision de l'instrument, il y avait un côté trop tape-à-l'oeil du dispositif visuel. J'ai alors commencé à travailler avec les Joysticks. D'abord un puis deux. Je n'utilisais presque plus le clavier. J'avais des pédales, je pouvais contrôler un grand nombre de paramètres. Mais là encore, je n'avais pas la précision de l'instrument. Mais surtout ce qui manquait c'était la résistance de l'instrument. Il faut gratter la corde du violon, souffler dans le saxophone. Il faut réinventer la résistance de l'instrument. Le Teremin ça marche plutôt bien de ce point de vue là. Le problème c'est celui de la fluidité. Le traitement, ça marche par pas, on entend ce qui saute. J'ai donc fini par abandonner les joysticks pour utiliser d'abord les objets amplifiés puis les objets acoustiques.

Bob Ostertag

entretien réalisé le 2 Août 2011 par skype.

Did the musicians you choose for the Say No More project had played together before ?

They knew each other, Mark Dresser and Gerry Hemingway had play together but none of them had met Phil [Phil Minton]

Was the idea of turning this concrete music piece [Say No More 1] into a music performance in your mind since the beginning ?

Yes, I had the whole model laid down in my head since the very beginning.

So did you choose these musicians because you knew they could adapt to this form of composition of yours ?

No, I took them because my criteria was to look for improvisers that would have a really developed pallet of individual capabilities, musicians that had years developing techniques that you could'nt compose for using a traditional form of composing.

I was thinking especially about Phil Minton asking the previous question. When one listen to the first CD, there are some really high pitch and low pitch moments. At first I thought you pitched it yourself, and then that he [Phil Minton] did adapt.

No, it's right out of his mouth. Phil has an extraordinary range, his techniques is amazing. I didn't shift anything up, and I didn't shift anything down. All I did was cut.

It's only cut and paste ?

It's only cut and paste, no processing.

To which reason would you attribute the fact that the difference between collage and human performance seems softer on the volume 3&4 than on the volumes 1&2 ?

There are lot of reasons. First of all, we changed drummer between the cd1 and the cd2, that's a reason that make them different. In a way that was disappointing, but that's life, particularly for composers who don't have lot of resources to pay people. People come in the project and they drop. Either you work with what you have either you don't work. That's one reason.

Another reason is that when we recorded the second CD, I think we'd never even done a concert so the group was very immature. By the time we recorded the 4th, we had been touring for several years, done lot of concerts and had become a band.

Also, in the 4th CD, when the band is playing, I'm playing samples of the whole ensemble, whereas in the 2nd CD, when I'm playing, I play samples of the individual players, I'm not manipulating samples of the whole ensemble. It gives it a different character and I think you're right, the 4th Cd is more seamless between what's the live ensemble and what's the recorded version. Though I have to say, I was not that happy with the 4th Cd. I don't think it really captures [the live atmosphere]. When that group was performing the material on the 4th Cd, I thought the concerts were really strong. The audience came out of the concerts and they had seen something strong happen, and us, the musicians had the feeling that we'd done something strong onstage. Maybe the recording isn't so good. If I have had a budget to make a recording in a more professional way and get it mastered, perhaps I would be happier with the fourth cd. I'm not unhappy with it, but I don't think it conveys the sense of how strong those concerts were.

Your composition on the 3rd Cd seems far more reachable for a human practice. The drumming is slower. I guess this fast drumming with a cut-up feeling is kind on part 1 plays a role in the tension between the composition and the performance though it might be Joey Baron's way of playing played by another drummer.

Absolutely, some of that is Joey's style. But some of that is also... that first piece i've done on the first CD, it was kind of the obvious thing to do. When I first set down with the project.

The first thing that jumped out at me about Phil's material was the yodeling. And the first thing that jumped out at me about Joey's material was just the speed and precision. And it was just sort of an obvious choice when we can take this really fast and precise snare drum things that Joey's doing and we can match them up with the syllables of the yodeling. It

was just an obvious thing. And yes it created a tension in the concerts. I think performing that piece definitely conveyed a feeling of persons being given a test which they could only fail. You know, Phil couldn't actually sing that part live. He gave everything he could. But it did end up that one of the main things that happened in the course of that performance was that thing of humans chasing the superhuman model of themselves and not being able to keep up.

Listening to the 4 CDs on the chronological order, one can get the feeling that what he hears is not only relations between musicians but as well Bob Ostertag's idea of the musicians changing because this work evolves through time. Were you conscious of this change behind your machines between the 1st and the 3rd ?

Absolutely. Of course you don't want to repeat yourself there's no point in doing the first CD again, the whole idea was that it's supposed to evolve. I love that project, for me it's one of my most successful. And the reason is that the group became more and more of a group as the process went on, and the concerts got stronger and stronger, and the musicians got far more comfortable working with that kind of a composition. And I got more comfortable as a composer. So the 3rd CD which is one of my favorite's and the concerts we did of that were probably the best I've done. When you make music it's really easy to go back after the fact and describe what you did in a way that implies it was far more reasoned and rational than it was at the time, and if you repeat that story often enough in interviews you might even start to believe it. But in fact, usually, that's not what you're doing, in the moment. When I was making that cd I was just trying to make something good.

Earlier, you've mentioned that you were on stage with the group. The only trace of it I could find was a picture in your book. It's quite difficult to hear on the CD too. What was your role and how would you define it ?

Well it changed. When we performed the 1st CD, when we did the *Say No More* composition, I just conducted. Cause there were parts that really needed conducting to make the ensemble work in the way we wanted.

Which parts ?

There are sections where the drums and the double bass actually play at different tempos. And even though they play at different tempo, they have to arrive at certain downbeat together. Things like that. It wasn't conduction in a classical way, it was more like being a traffic cop. I didn't play on this composition. On the second song, "tong tied", I played on but pretty minimally.

And on the performance of *verbatim*, I played a lot, all the way through, and I was very much the 4th member of the group. At sometimes we would go back and forth between me playing a sample of the entire ensemble, with the entire ensemble adding very articulated phrases over this sort of constance of the sampled music. And then we would switch to the ensemble playing the material that I had been manipulating and myself providing the articulated gestures. It became pretty seamless. If you would have seen the 4th cd performed, you would have felt it was a quartet playing. If you would have seen the 2nd cd performed, you would have felt it was more of a trio, with a conductor.

When you did cut the recordings, which interface were you using? The computer or your famous ensoniq sampler?

Both of them. Often, to my experience, the first time I'm confronted to a new technology, I have an idea, and that's usually the best idea I'll ever have about that technique. This [*Say No More*] was the first thing I thought to do when I was confronted with the multitrack digital audio. This was in the early days. There was only one piece of software that was the original protools software, but I mean really original. It was so primitive that there was actually two different applications whether if you wanted to mix or edit. You had to close the application and open a different one, and it would crash all the time and you would lose all your data. I bought the biggest hard drive you could buy, it was 600MB. So technically, it was quite a challenge. But I used my keyboard, and I always do when I compose. You know, there are things to do that are more comfortable to do working with a timeline on a screen, an other that are more intuitive to do working with your hands on the keys.

Do you think manipulating directly the audio through tape, or digital recording and made a good compromise possible between improvisation and composition ?

Yes I do. I sort of view those cds as a proof of concept. A way you could compose. I had this

vague idea that someone would pick this up and do something.

[...]

[Il me demande si j'ai déjà vu le groupe, je lui répond que j'étais malheureusement trop jeune et s'engage une discussion sur *Say No More*, les difficultés d'organiser des concerts, les labels et les prochains projets de Bob Ostertag, qui incluent un retour à ce type de travail. Nous parlons de Bernard Parmegiani]

L'interview reprend sur une de mes questions sur Attention Span (1990) et plus particulièrement sur *Slam Dunk*

On the recording of Slam Dunk do you have any edits?

Basically there's no edit within the tracks. But each time there's a new track, there's an edit.

How do you feel with recording your improvisations?

It's always funny to present a recording of an improvisation because recording and improvising are antithetic concepts. Recording is the most rigid repetition of something that you could do. More rigid than following a score.

Did you play with those samples live too ?

Yes, of course I did. If you had seen me perform that. Those were kind of funny concerts cause I was sitting at a keyboard. Though I don't know how to play the simplest song on the keyboard; I made the choice not to become a keyboard player. It was a keyboard that had polyphonic pressure. It would register the amount of pressure of each finger on each key separately. So a lot of what I would do would be to have many keys pressed down at once and I'd be manipulating the pressure of each one though the parameters of the sound that was being manipulated by the pressure would often change. So it's not like there were big grandiose gestures and flourishes and so forth. But you could see me very focused at a keyboard doing these funny things with my fingers, it was a different perception than what it is now with laptops, not as abstract.

It is funny, like so many things, when the possibility of listenning to a sound divorce from it's original source... It was first seen as a this thing that would have all this potential, like Schaeffer "reduced listening" but that's what every person with an Ipod experiments now, and it didn't turn out to be such a big deal [laughs]. It does pose the question of the relationship between the performance and the recording. Glenn Gould wrote about this in the smartest way. He writes about editing his recordings and how the passages that he felt were the best when he was playing them were not the passages he thought were the best when he listened back. And I often have the same feeling.