



Intégration de l'improvisation dans trois de mes œuvres

Mémoire

Pier-Luc Boivin

Maîtrise en musique - Composition

Maître en musique (M. Mus.)

Québec, Canada

© Pier-Luc Boivin, 2017

Intégration de l'improvisation dans trois de mes œuvres

Mémoire

Pier-Luc Boivin

Sous la direction de :

Éric Morin, directeur de recherche

Résumé

Ce mémoire de maîtrise porte sur l'intégration de l'improvisation dans la création de trois de mes œuvres récentes. Ces œuvres sont :

- *Nyctophilia* – minimum 11'00'' – pour quatuor à cordes et soliste improvisateur
- *Æther* – 10' – pour trio à instrumentation non définie
- *Presqu'étoile* – 10' – pour grand orchestre

En guise d'introduction, je présente mes préoccupations artistiques, l'origine de mon travail ainsi que la dualité qui semble opposer l'improvisation et la composition. Je dresse ensuite, en lien avec mes influences personnelles, un bref portrait de l'improvisation dans le jazz et dans la musique savante axé sur la seconde moitié du 20^e siècle. Finalement, les œuvres font l'objet d'une analyse ciblée afin de démontrer les moyens utilisés pour intégrer l'improvisation dans la composition. Chacune des trois œuvres expose un moyen spécifique issu de ma réflexion et de mes recherches afin de gérer l'improvisation :

- *Nyctophilia* – axe de gestion de l'information ;
- *Æther* – conversationnalité et improvisation libre ;
- *Presqu'étoile* – comprovisation à partir d'*Æther*.

Abstract

The focus of this master's thesis is the integration of improvisation in three of my recent pieces:

- *Nyctophilia* – minimum 11'00'' – for string quartet and soloist improviser
- *Æther* – 10'' – for a trio of undetermined instruments
- *Presqu'étoile* – for full orchestra

As an introduction, I present my artistic concerns, the origin of my work, and the seeming duality that places improvisation in opposition to composition. Then I draw, according to my personal influences, a brief portrait of improvisation in jazz and in art music, primarily in the second half of the 20th century. Finally, I analyze three of my pieces to show the means utilized to integrate improvisation into composition. Each piece exhibits a specific way to manage the inclusion of improvisation, these methods being the result of my reflections and research.

- *Nyctophilia* – axis as a means of information management ;
- *Æther* – conversationality and free improvisation ;
- *Presqu'étoile* – comprovisation in relation to *Æther*.

Table des matières

Résumé	III
Abstract.....	IV
Table des matières	VI
Liste des tableaux	VIII
Liste des exemples.....	IX
Liste des extraits sonores.....	X
INTRODUCTION	1
A. Préoccupations artistiques	2
B. Origine de mon travail de création.....	3
C. Dichotomie entre improvisation et composition.....	4
CHAPITRE 1.....	6
1. L'improvisation en musique depuis le début du 20 ^e siècle	6
1.1 Survol historique	6
1.2 L'improvisation libre.....	10
1.3 L'improvisation approchée par proportion.....	11
2. L'improvisation dans les compositions à l'étude	12
2.1 Dans mon langage	12
2.2 Méthodes générales de composition.....	13
CHAPITRE 2.....	16
3. L'improvisation dans <i>Nyctophilia</i>	17
3.1 Présentation générale.....	17
3.2 Enjeux et forme de <i>Nyctophilia</i>	17
3.3 Les improvisations du soliste	19
3.4 La quatuor à cordes.....	23
3.5 Paradoxe de la libération	25
4. L'improvisation dans <i>Æther</i>	26

4.1 Présentation générale de l'œuvre.....	26
4.2 Les enjeux.....	28
4.3 Éléments connus avant l'improvisation.....	31
4.4 Forme prévue et forme réelle.....	35
5. L'improvisation dans <i>Presqu'étoile</i>	36
5.1 Présentation générale.....	37
5.2 Formes	39
CONCLUSION	47
BIBLIOGRAPHIE	49
Ouvrages cités	49
Œuvres musicales nommées.....	51
ANNEXE.....	52

Liste des tableaux

Tableau 1, forme complète de <i>Nyctophilia</i>	18
Tableau 2, axe de gestion des improvisations	19
Tableau 3, forme réelle d' <i>Æther</i>	36
Tableau 4, forme et éléments de la strate du violon dans la partie 1 d' <i>Æther</i>	41
Tableau 5, forme et éléments de la strate guitare dans la partie 1 d' <i>Æther</i>	42
Tableau 6, forme et éléments de la strate de la contrebasse dans la partie 1 d' <i>Æther</i>	43

Liste des exemples

Exemple 1, tuilage harmonique d'un insert.....	24
Exemple 2, schéma original.....	31
Exemple 3, transposition du geste à l'orchestre	44
Exemple 4, premier insert dans <i>Presqu'étoile</i>	45
Exemple 5, deuxième insert dans <i>Presqu'étoile</i>	46

Liste des extraits sonores

Extrait sonore 1, changement de sous-section.....	30
Extrait sonore 2, passage soliste accompagné.....	30
Extrait sonore 3, passage représentatif de la partie 1	32
Extrait sonore 4, accroissement progressif du niveau d'énergie	32
Extrait sonore 5, « a ».....	33
Extrait sonore 6, section « b »	34
Extrait sonore 7, section « c ».....	34
Extrait sonore 8, section « d »	35
Extrait sonore 9, transition entre « d » et « a' »	35
Extrait sonore 10, section « a' »	35
Extrait sonore 11, représentation.....	41
Extrait sonore 12, <i>col legno battuto</i> au violon dans <i>Æther</i>	42
Extrait sonore 13, frottements d'ongle	43
Extrait sonore 14, résonance à la guitare.....	43
Extrait sonore 15, la contrebasse dans <i>Æther</i>	44

INTRODUCTION

Ce mémoire a pour objectif de présenter les méthodes qui m'ont permis d'intégrer l'improvisation dans la composition de trois de mes compositions récentes. Il peut paraître paradoxal pour un compositeur de formation académique de se pencher sur l'improvisation. La nature spontanée du geste improvisationnel apparaît généralement en opposition avec le caractère posé de la composition écrite. Pourtant, l'improvisation a toujours fait partie du processus compositionnel, sous une forme ou une autre, et malgré une perte d'intérêt pour celle-ci à la fin du 19^e siècle. Néanmoins, depuis le début des années 50 et encore plus récemment, on constate que de nombreux compositeurs occidentaux intègrent à nouveau dans leur musique une part d'improvisation.

Cette introduction présente en premier lieu les préoccupations artistiques qui m'ont amené à prolonger mes études au deuxième cycle, puis l'origine de mon travail de création. Elle se termine par une brève réflexion sur la contradiction apparente entre l'improvisation et la composition. Le premier chapitre expose quant à lui les recherches préalables au processus de création des œuvres à l'étude, ainsi qu'une mise en situation des questionnements et considérations que ma réflexion a pu engendrer. Le second chapitre présente, à l'aide d'analyses et d'exemples musicaux de quelles manières l'improvisation a été intégré dans mes compositions.

A. Préoccupations artistiques

Mes études de premier cycle ont été pour moi une période de questionnement sur la relation que j'entretiens avec la musique. Bien sûr, j'ai beaucoup appris sur les multiples facettes de la théorie musicale et la composition, mais la trace la plus indélébile laissée par cette formation académique est le constat du pragmatisme inhérent à la musique. Depuis, il me paraît juste de considérer la musique et les arts en général comme des formes d'expressions qui, dans leur nature profonde, n'impliquent que peu de transcendance dans leur conception, mais qui, au contraire, se développent à l'aide de moyens concrets. La création d'une œuvre artistique n'est alors entreprise, selon moi, sans autre but qu'elle-même : « l'art pour l'art » comme disaient Théophile Gautier et les poètes parnassiens du 19^e siècle.¹ Ceci pourrait sembler être une représentation bassement terre à terre ou cynique de ce qu'est l'œuvre musicale, mais, en ce qui me concerne, ce n'est pas le cas. Dans tous les cas, cette manière de concevoir la musique m'a amené à replacer le praticien, l'interprète, au centre même de l'acte de création. Un lien s'est donc naturellement tissé avec l'improvisation. Concéder une plus grande place à l'interprète est pour moi un moyen de renouer avec l'essence pragmatique de la création artistique.

Le musicologue allemand Carl Dahlhaus remarque que : « L'évolution de la composition tend à abolir l'interprète. »² Le théoricien musical Stefan Kostka abonde dans le même sens en disant : « There has been a general tendency in Western music to restrict the performer's options [...] an increasing dedication to honoring the composer's intentions at the expense of the performer's interpretive freedom. »³ Dans mon esprit, la remise d'une part des décisions créatives à l'interprète, que l'on remarque depuis le milieu du 20^e siècle, permet à l'inverse d'enrayer cette tendance. Cette coopération renouvelée entre compositeur et

¹ « L'art pour l'art, » dans *l'encyclopédie Larousse en ligne*, Larousse en ligne.
http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/L_art_pour_lart/186076.

² Carl Dahlhaus, *Essais sur la Nouvelle Musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand (Genève : Contrechamps, 2004), 196

³ Stefan Kostka, *Materials and techniques of post-tonal music*, fourth edition (Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 2011), 279.

interprète permet d'enrichir, par complémentarité, le discours et l'intérêt des musiques d'arts récentes.

À plus forte raison que, qu'on le veuille ou non, l'interprète agit inmanquablement sur le résultat sonore et, du même coup, produit un effet significatif sur la perception de l'œuvre par le récepteur. Le musicologue Theodor Adorno résume bien cette influence de l'interprète sur la réception de l'œuvre :

Même si l'on estime avec Pfitzner que les œuvres sont immuables, croyant toujours à cette pérennité imaginée par le XIXe siècle pour diviniser l'artiste-créateur, le texte des œuvres elles-mêmes réfute une telle éternité. Telles qu'elles se présentent, elles n'offrent aucune règle fiable pour leur propre interprétation, alors que les possibilités de les transformer à travers l'interprétation, même en restant dans le cadre du texte, sont si radicales qu'elle rejaillit en fin de compte sur le texte même.⁴

En conséquence, il me paraît judicieux d'user dans mes œuvres des potentielles ressources créatrices des instrumentistes. C'est en grande partie grâce à des expériences personnelles en tant qu'improvisateur dans *Le Petit Ensemble*⁵ que j'ai pris conscience de ces ressources potentielles, trop souvent peu exploitées à mon avis.

B. Origine de mon travail de création

Une des principales sources d'inspiration commune aux trois pièces traitées dans ce mémoire est le désir de générer et gérer de nouvelles sonorités aux instruments, de les sortir de leur cadre conventionnel. Bien entendu, cette idée n'est pas nouvelle et elle ne m'est pas propre. Ainsi, le compositeur français Tristan Murail dit que la révolution la plus brutale et marquante dans les 50 dernières années ne provient pas d'une remise en cause de l'écriture

⁴ Theodor W. Adorno, *Moments musicaux*, traduction et commentaire de Martin Kaltenecker, (Genève : Contrechamps, 2003), 59

⁵ Trio acoustique d'improvisation libre formé de : Pier-Luc Boivin, Pascal Landry et Christian Proteau.

musicale, mais bien des sons eux-mêmes⁶. Et, pour être plus précis, dans le cadre des compositions à l'étude, je me suis surtout intéressé à un moyen spécifique de produire ces sonorités non conventionnelles, soit l'improvisation.

C'est dans cette optique que j'ai décidé, par l'improvisation, d'oser faire confiance aux instrumentistes : ils connaissent mieux que moi la diversité des sons que peut produire leur instrument, et les moyens pour y parvenir. Sans être un coup de dé, il reste que, dans un contexte de musique écrite, l'improvisation demeure une forme de risque. Selon mes expériences de musicien improvisateur, ce risque peut, dans une certaine mesure, être calculé et aboutir à un résultat satisfaisant. Je pense qu'il y a ici bien plus à gagner qu'à perdre, ne serait-ce que pour la seule possibilité d'accéder à des idées et sonorités insoupçonnées ou hors de portée de l'écriture et de la notation. La partition écrite reste néanmoins un élément fondamental dans mon processus de création, mais j'estime qu'elle comporte ses limites. Ces limites peuvent toutefois être dépassées, ou du moins contournées, par entre autre une gestion adéquate d'éléments improvisés à l'intérieur de l'œuvre écrite. Je conçois ainsi l'improvisation comme un outil à la composition.

C. Dichotomie entre improvisation et composition

D'entrée de jeu, il m'apparaît nécessaire d'aborder rapidement le paradoxe qui semble *a priori* opposer improvisation et composition. La musicologue Monique Brandily définit l'improvisation comme : « [la] production d'une musique qui ne préexiste pas à son exécution quand bien même son élaboration se réfère à un cadre, un modèle, à un ensemble de règles...préétablis. »⁷ Je souscris à cette définition de l'improvisation, car elle permet la prise en compte d'un travail de planification. Il est selon moi inexact d'affirmer que

⁶ Tristan Murail, « La révolution des sons complexes », dans *Tristan Murail : modèles et artifices*, textes réunis par Pierre Michel (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2004), 1.

⁷ Monique Brandily, « Improvisation : quatorze définitions », dans *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale: ouvrage collectif*, volume 1, textes réunis par Bernard Lortat-Jacob (Paris : SELAF, 1987), 68.

l'improvisation est un geste sans préparation et sur-le-champ comme le dit la musicologue française Marina Scriabine dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau.⁸ De son côté, il est généralement admis que la composition est préparée et corrigée.

Pour moi, la distinction entre l'improvisation et la composition n'est que temporelle. La composition se réalise en-dehors du temps tandis que l'improvisation se produit dans le temps. Outre cette distinction, les idées et les discours à l'œuvre dans ces deux pratiques peuvent être tellement similaires qu'il n'est pas nécessaire de les dissocier : les enjeux en lien avec la structure, les hauteurs, le rythme, les nuances et le timbre sont fondamentalement les mêmes. Seul diffère le temps de réflexion accordé pour les produire et la possibilité de corriger une « erreur ». D'ailleurs, comme le dit le compositeur américain Dusan Bogdanovic : « At their best, however, improvisation and composition are almost indistinguishable ; improvisation *is* composition (in its structural integrity), and composition *is* improvisation (in its fluidity and freshness). »⁹ On peut donc penser que, sous certaines conditions objectives, un auditeur ne pourrait avec certitude discerner l'improvisé du composé, les deux étant évalués selon les mêmes critères.

C'est en ce sens que l'improvisation devient chez moi un outil compositionnel plutôt qu'un résultat. L'improvisation et la composition travaillent de pair. Par exemple, là où l'écriture d'une certaine texture précise serait laborieuse, l'improvisation peut y arriver relativement facilement à l'aide de quelques indications simples. D'un autre côté, le résultat d'un passage homorythmique, contrapuntique ou harmoniquement rigoureux pourrait souffrir d'une trop grande liberté interprétative. La composition se poserait alors comme la solution préférable.

⁸ Souriau, Étienne et Marina Scriabine. « Improvisation, » dans *Vocabulaire d'esthétique*, 3e éd, sous la direction d'Anne Souriau (Paris : Presses universitaires de France, 2010), 918.

⁹ Dusan Bogdanovic, *Ex Ovo : a guide for perplexed composers and improvisers*, (Saint-Nicolas : Doberman-Yppan, 2006), 55.

CHAPITRE 1

1. L'improvisation en musique depuis le début du 20^e siècle

1.1 Survol historique

« L'improvisation musicale est aussi vieille que la musique, car on ne saurait écrire des sons avant de les inventer! »¹⁰ Il serait donc ambitieux et hors propos de dresser ici un portrait historique complet de l'improvisation. Il est plus pertinent dans le contexte de faire un survol de l'improvisation dans la musique savante et dans le jazz au 20^e et 21^e siècle. Un accent est aussi mis sur la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, puisque c'est à cette période que l'on trouve la plupart de mes sources d'inspiration.

1.1.1 Dans la musique savante

Le début du 20^e siècle marque le déclin du romantisme en musique. À cette époque, le rôle de l'interprète peut être vu comme celui d'un simple exécutant, particulièrement dans le cadre des musiques d'ensemble. Outre dans le contexte d'œuvres avec ou pour soliste, l'apport créatif de l'interprète est peu pris en compte dans le processus de composition. Hormis chez quelques musiciens virtuoses dans la lignée de Liszt, l'improvisation est donc loin d'avoir la faveur des interprètes classiques à cette époque. Le compositeur américain George E. Lewis parle même d'une « [...] near disappearance of expertise in improvisation in classical music by the turn of the 20th century[...]. »¹¹ Cette tendance à éviter l'improvisation dans la musique savante se poursuivra jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale.

¹⁰ Patrick Scheyder, *Histoires de musiques : l'improvisation*, (Paris : cite de la musique, 1996), 13.

¹¹ Ibid.

Il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour voir des compositeurs comme John Cage ou, peu après et à l'autre bout du spectre, Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen pour réinscrire de diverses façons l'improvisation dans la pratique de la musique d'art. Des œuvres ouvertes comme *Klavierstück XI* (1953) de Stockhausen ou encore la *Troisième sonate pour piano* (1957) de Boulez remettent une part importante des choix compositionnels entre les mains des interprètes.¹² Cette possibilité de faire des choix lors d'une prestation musicale est la base même de l'improvisation. Du coup, que l'on parle « d'indéterminisme » ou « d'aléatoire » en musique d'art, il s'agit fondamentalement pour moi d'improvisation. Des années 50 jusqu'à aujourd'hui, nombre de compositeurs ont utilisé l'improvisation sous différente forme dans leur œuvres, des compositeurs reconnus tels que Terry Riley, Richard Teitelbaum, Frederick Rzewsky ou Anthony Braxton avec *Composition 4* (1969), pour ne nommer qu'eux.

1.1.2 Dans le jazz

L'évolution de la relation entre le jazz et l'improvisation au 20^e siècle est admirablement résumé par le saxophoniste américain Ken Vandermark :

The history of jazz and improvised music can be perceived as a series of creative shifts in the phrasing of time; initially with a steady pulse or beat, then moving toward music where the pulse oscillates against a central focal, to playing that leaves pulse and creates phrasing in an open, chronological field.¹³

Cette tendance à se détacher de la pulsation et à élaborer des phrases musicales de plus en plus longues et fluides correspond en partie à la vision que j'ai de l'improvisation. Le détachement du phrasé mélodique de la pulsation est une pratique qui émerge de manière significative après la Seconde Guerre mondiale. Rythmique, cette "libération" se manifeste

¹²Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev (Paris : Éditions du Seuil, 1965), 15-16.

¹³ Ken Vandermark, *Questionnaire*, dans *Perpetual frontier : the properties of free music*, entretiens réunis par Joe Morris (Stony Creek : Riti publishing, 2012), 155.

aussi à la même époque aux niveaux harmonique et mélodique. Quelques styles se manifestent aussi à la même époque aux niveaux harmonique et mélodique. Quelques styles importants, qui m'ont beaucoup influencé, tablent sur ces nouvelles façons d'appréhender le langage musical jazz : le *third stream*, le jazz modal et le *free jazz*.

En premier lieu le *third stream*. Le compositeur, auteur et *jazzman* américain Gunther Schuller, à qui l'on doit l'appellation « *third stream* », le définit ainsi : « a new genre of music located about halfway between jazz and classical music. »¹⁴ Schuller insiste sur le fait qu'il n'y a pas de « *third stream jazz* »¹⁵ puisqu'il considère le *third stream* comme un nouveau genre hybride à part entière. Plus spécifiquement au sujet de l'improvisation dans le *third stream*, les pédagogues et auteurs américains Donald D. Megill et Richard S. Demory avancent que : « It applied the modern harmonies of Western European music to its own advanced improvisatory practices. »¹⁶ Cet alliage entre la musique classique, le jazz et l'improvisation a permis, entre autre, à des musiciens comme Schuller, George Russell ou encore Jimmy Giuffrè de développer de nouvelles structures formelles et harmoniques. (Voir la pièce *all about Rosie* de George Russell et la pièce *Suspensions* de Jimmy Giuffrè.)

En second lieu, le jazz modal qui apparaît à la fin des années 50. Le jazz modal se caractérise entre autre par l'utilisation d'un nombre restreint d'accords. Par exemple, la pièce *So What* (1959) de Miles Davis basée sur seulement deux accords. Cette souplesse qu'offre une grille harmonique peu chargée permet alors aux improvisateurs une liberté d'expression nouvelle à travers l'exploration des modes musicaux. À l'inverse, le jazz dit traditionnel, se base plutôt sur les fonctions harmoniques ce qui peut limiter la liberté des hauteurs permises lors d'une improvisation. Ainsi, sans faire concurrence avec le jazz traditionnel, le jazz modal s'est instauré progressivement comme nouveau mode

¹⁴ Gunther Schuller, *Musings : the musical words of Gunther Schuller* (New York ; Oxford : Oxford University Press, 1986), 114.

¹⁵ Gunther Schuller, *Musings : the musical words of Gunther Schuller* (New York ; Oxford : Oxford University Press, 1986), 120

¹⁶ Donald D. Megill et Richard S. Demory, *Introduction to jazz history* (Upper Saddle River : Prentice Hall ; Toronto : Prentice-Hall Canada, 2001), 198.

d'expression alternatif pour les improvisateurs. Megill et Demory relèvent : « Modal scales gave soloists a new freedom. Because modal forms used fewer chords, melodies were allowed to become more linear and dissonant. »¹⁷ Le degré technique des instrumentistes toujours en progression, l'étendue du vocabulaire musical des improvisateurs de plus en plus près du total chromatique et le désir d'innover poussèrent les musiciens à concevoir la musique autrement.

Progressivement, le jazz des années 50 se complexifie : on note une plus grande virtuosité des instrumentistes, le langage se chromatise presque à outrance et les jeunes musiciens en quête de renouveau pousse la cohérence du jazz à ses limites. C'est ainsi, à l'aube des années 60, que se développe le *free jazz*. Ce nouvel idiome, véritable révolution, est souvent présenté comme une manifestation de la volonté de libération socioculturelle des afro-américains.¹⁸ Grâce à cette nouvelle forme musicale, les adeptes du *free jazz* ont remis en cause l'harmonie, l'utilisation des dissonances, l'instrumentation, le concept de pulsation rythmique et les structures formelles. Il va sans dire que l'accueil que l'on fit à Ornette Coleman, Eric Dolphy et d'autres audacieux improvisateurs qui ont ainsi osé remettre en question les fondements du jazz traditionnel a été pour le moins glacial. L'auteur et critique musical Howard Mandel écrit en 2008 au sujet de l'avènement du *free jazz* : « This so-called music, in its disinclination to indulge simple pleasures, may resemble what you've gathered of contemporary Western classical-tradition composition [...]. It's jazz of some sort, right? »¹⁹ Si le *free jazz* peut encore être mal vu par certains, son apport à l'évolution du jazz est le plus souvent reconnu à sa juste valeur. Par exemple, le pianiste et musicologue américain Lewis Porter remarque, à propos de l'album *Interstellar Space* et des dernières œuvres de John Coltrane : « Ce qui peut sembler chaotique est en réalité l'exact opposé. [...]

¹⁷ Donald D. Megill et Richard S. Demory, *Introduction to jazz history* (Upper Saddle River : Prentice Hall ; Toronto : Prentice-Hall Canada, 2001), 198.

¹⁸ David G. Such, *Avant-garde jazz musicians : performing 'out there'* (Iowa City : University of Iowa Press, 1993), 2.

¹⁹ Howard Mandel, *Miles, Ornette, Cecil : jazz beyond jazz* (New York : Routledge, 2008), 1.

[L]es improvisations se consacraient à une exploration acharnée d'idées motiviques abstraites. »²⁰

Cette volonté du *free jazz* d'explorer le domaine des possibles mena de nombreux improvisateurs à s'affranchir totalement de l'appellation "jazz" pour ne garder que l'appellation "free". Il existe aujourd'hui une distinction claire entre le *free jazz*, la *free music* et l'improvisation libre.

1.2 L'improvisation libre

S'il est relativement aisé pour un auditeur aguerri de différencier une musique *third stream* d'une musique de jazz modal, cela ne va pas de soi pour l'improvisation, puisqu'elle ne se présente pas comme une finalité prédéfinie, mais plutôt comme un processus. Elle se fonde sur une écoute réactive et une conversationnalité entre les musiciens sans autre frontière que celle imposée par les improvisateurs. Ces fondements s'appliquent même si un ou plusieurs improvisateurs choisi de ne pas jouer puisque, dans ma manière de concevoir la musique, le silence est une option aussi valable que n'importe qu'elle autre. Ainsi, ne pas jouer implique un choix qui se répercute sur les autres improvisateurs à l'œuvre.²¹ Outre le précédent constat, on peut penser qu'il n'y a pas de traits communs indentifiables entre deux improvisations libres. Le guitariste et pédagogue américain Joe Morris la caractérise ainsi de « *perpetual frontier* »²². Dès lors, il serait impossible d'arriver à un résultat abouti - au même sens que l'*Art de la Fugue* de J.S. Bach est considéré comme l'aboutissement du style fugué - puisque la seule règle de l'improvisation libre est justement une absence de règles, une absence qui force l'invention en même temps qu'elle floue, par manque de critères, l'atteinte

²⁰ Lewis Porter, *John Coltrane : sa vie, sa musique*, traduit de l'anglais par Vincent Cotro (Paris : éditions Outre Mesure, 2007) 294.

²¹ J'ometts volontairement l'improvisation libre dans un contexte où il n'y a qu'un seul musicien. Cette situation n'est pas pertinente en ce qui concerne le sujet du présent travail.

²² Joe Morris, *Perpetual frontier : the properties of free music*(Stony Creek : Riti publishing, 2012), 28.

de la perfection. En improvisation libre, comme le résume si bien le pianiste américain Matthew Shipp, "*interaction is everything.*" »²³

Notez que je parle ici de l'improvisation libre dans son immanence allographique idéale²⁴, c'est-à-dire en tant que concept avant le geste de création. En effet, malgré une volonté présumée sincère des musiciens de faire table rase et de s'affranchir de toute barrière, l'improvisation libre s'est, selon ce que j'ai pu remarquer par mes expériences personnelles, codifiée avec le temps.

Ce constat m'amène de ce fait à considérer brièvement la perception de l'auditeur. En effet, un auditeur qui assiste à un concert d'improvisation libre s'y présente avec des attentes préconçues. Cette possibilité de prévoir ou d'espérer un résultat précis va à l'encontre de l'idée même d'une improvisation libre et se pose aujourd'hui comme un paradoxe entre l'intention initiale (s'affranchir de toute barrière) et le résultat. Il faudrait d'abord se poser la question : la liberté existe-t-elle réellement?

1.3 L'improvisation approchée par proportion

Même si le concept d'improvisation libre prévoit qu'aucune règle préconçue ne peut mener le discours musical, on peut présumer que, concrètement, la pratique de l'improvisation libre ne se présente pas selon un strict schème binaire (vrai ou faux, noir ou blanc, libre ou prédéfinie), mais plutôt selon un axe présentant une proportion plus ou moins grande de liberté. Le musicologue américain Stefan Kostka relève ainsi : « The improvised portions of a score may be insignificant, or improvisation may be the major element of interest in the work. »²⁵ Je suis d'accord avec le principe qu'il n'existe probablement pas de liberté absolue en improvisation, comme d'ailleurs il n'existe probablement pas de contrôle

²³ Matthew Shipp, *Questionnaire*, dans *Perpetual frontier : the properties of free music*, entretiens réunis par Joe Morris (Stony Creek : Riti publishing, 2012), 152.

²⁴ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance* (Paris, éditions du seuil, 1994) 105.

²⁵ Stefan Kostka, *Materials and techniques of post-tonal music* (Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 2011) 292.

absolu sur le résultat sonore d'une proposition musicale. Par contre, ce qui reste possible en improvisation est de baliser cette inévitable part de non-contrôle grâce à l'improvisation volontaire. Ainsi, les trois pièces à l'étude ont tous été composées, à différent degré, avec cette idée de proportion en tête.

2. L'improvisation dans les compositions à l'étude

2.1 Dans mon langage

Étant donné la nature du présent travail de création, il m'apparaît pertinent de souligner les influences qui ont eu un impact sur mon langage musical et qui se reflètent dans les pièces à l'étude. Qu'elles proviennent du champ de l'improvisation ou non, ces différentes sources d'inspirations proviennent de trois grandes catégories de genres musicaux : le jazz, la musique savante et la musique populaire.

2.1.1 Trois influences majeures

Je présente ici trois musiciens qui m'ont fortement marqués dans ma démarche et mon développement musical. Je me limite ici à seulement un musicien par famille générique.

En ce qui a trait au jazz, je retiens surtout l'influence du pianiste américain Bill Evans. Son influence provient non seulement par la richesse de son vocabulaire harmonique et mélodique mais aussi des conversations musicales intriquées entre les musiciens de ses différents trios. La distribution hétérarchique des rôles, qui est centrale selon moi en improvisation libre, se trouve ainsi déjà chez Bill Evans.

L'influence du musicien et chanteur britannique David Sylvian est aussi forte dans mon langage musical. Le parcours artistique de Sylvain est singulier en musique populaire. Son travail passe de la *new wave pop* dans les années 80 (voir l'album *Gentlemen Take Polaroids* du groupe *Japan*) à la musique expérimentale (voir l'album *Darshan* de *David*

Sylvian and Robert Fripp) et la comprovisation (voir l'album *Died in the wool – the Manafon variations*). Sylvain a même touché à l'improvisation libre, comme en témoigne son album *Manafon*. La pensée de David Sylvian a changé la façon dont j'appréhende la musique. Sa conception de l'improvisation et les différentes façons de l'intégrer dans la musique écrite ont guidé ma réflexion et, du coup, ont influencé le résultat du présent travail de création.

Enfin, en ce qui concerne la musique savante, Anton Webern s'impose à moi comme un incontournable. Webern ne s'inscrit pas, de prime abord, parmi les compositeurs associés à l'improvisation. J'ai néanmoins été saisi par le traitement de la dissonance chez Webern, lequel témoigne selon moi d'une sensibilité harmonique et timbrale hors du commun. Il parvient par de minutieuses orchestrations à agencer différentes dissonances ou différents timbres hétérogènes afin de créer contre toute attente une sonorité délicate et apaisante ; je pense notamment à l'exposition initiale de la *Symphonie op.21*. Ainsi, je n'ai pas trouvé chez Webern d'outil pour mon travail sur l'improvisation mais plutôt un souci minutieux des sonorités. Ce raffinement dans le timbre et la dissonance a eu une influence significative sur mon travail de compositeur, mais également sur mon travail d'improvisateur.

2.2 Méthodes générales de composition

Suite au survol des manifestations de l'improvisation depuis le début du 20e siècle et l'identification de trois sources d'inspiration important dans le façonnement de mon langage musical, je présente ici les différentes façons d'allier l'improvisation à la composition écrites dans les trois pièces à l'étude. Bien que ces façons proviennent d'une longue réflexion personnelle, les solutions retenues pour arriver à cet alliage ne sont pas inédites : mes recherches m'ont permis de constater que beaucoup de compositeurs avant moi ont appliqué dans leurs œuvres des approches au moins similaires.

2.2.1 Gestion proportionnelle de l'importance de l'improvisation

Suivant la pensée de Kostka (point 1.3), j'ai composé chacune des trois pièces en me basant sur un ratio approximatif entre musique improvisée et musique écrite, soit :

- 100% d'improvisation dans *Aether* ;
- 0% d'improvisation dans *Presqu'étoile* ;
- 50% d'improvisation dans *Nyctophilia*.

Ces proportions ont surtout été choisies en rapport avec la dimension de l'ensemble impliqué. *Aether* étant un trio, il s'avère plus aisé pour les interprètes d'improviser entre eux. À l'opposé, comme l'improvisation est plus ardue à gérer et le résultat plus hasardeux dans une musique jouée à l'orchestre, la pièce *Presqu'étoile* ne comprend pas d'improvisation à proprement parlé. Pour ce qui est de *Nyctophilia*, une pièce pour ensemble de dimension moyenne, il me semblait raisonnable de prendre un ratio d'improvisation moyen lui aussi.

Ces proportions approximatives sont des outils de composition et non pas une représentation fidèle de la réalité. Peu importe le niveau de créativité et d'innovation que peut atteindre un improvisateur chevronné, il restera toujours selon moi une part de prédéterminisme dans une idée musicale. Ce prédéterminisme est entre autre dû aux automatismes acquis au cours de la pratique instrumentale, à la facture de l'instrument utilisé ou même simplement à l'humeur de l'improvisateur. Pour ces raisons, il me semble qu'il est impossible de contrôler tous les aspects d'un geste musical.

2.2.2 Rôle de l'improvisation dans chacune des pièces

Une fois la part d'improvisation déterminée, j'établis des façons différentes de traiter l'improvisation dans chacune des trois pièces, soit :

- par un axe de gestion des paramètres d'improvisation dans *Nyctophilia* ;
- par la conversationnalité inspirée de Bill Evans et de l'improvisation libre dans *Aether* ;
- par comprovisation, à l'image de David Sylvian, pour *Presqu'étoile*.

2.2.2.1 Gestion des paramètres d'improvisation dans *Nyctophilia*

Dans cette pièce, le jeu du soliste est le fruit de cinq improvisations. Ces improvisations sont de plus en plus longues et de moins en moins encadrées. Dans la première improvisation, le soliste doit respecter des indications précises ayant trait à de nombreux paramètres musicaux (durée, hauteur, intensité, ambitus). Par la suite, à chaque nouvelle improvisation, ces indications sont moins nombreuses et moins précises. La cinquième et dernière improvisation est ouverte : aucune règle à suivre, aucune limite de temps.

2.2.2.2 L'improvisation libre dans *Aether*

L'objectif initial de cette pièce pour trio est de créer une musique totalement inédite exempte de convention préétablie. La mise en œuvre de cet idéal m'a permis de constater qu'un canevas préétabli, aussi sommaire soit-il, offre en fait aux improvisateurs une direction qui favorise la création d'une musique intéressante. L'impact d'un canevas préétabli sur le résultat sonore musical est étonnement disproportionnel à la quantité d'informations qu'il contient. Par exemple, le dessin de deux lignes droites juxtaposées à un certain angle est déjà assez suggestif pour faire naître des idées musicales, des discours ou une forme. Encore plus flou, le simple fait de connaître la durée de l'improvisation est déjà en soi une préparation suffisante pour influencer de manière significative sur le fond et la forme d'une improvisation. Une fois le processus d'improvisation en cours, le reste repose sur l'interaction et l'écoute.

2.2.2.3 La improvisation dans *Presqu'étoile*

Dans cette musique pour orchestre, l'improvisation est préexistante à l'œuvre elle-même. L'idée est simple : utiliser les matériaux, gestes, idées et structures créés lors de l'improvisation d'*Aether* afin de composer une nouvelle pièce. On nomme couramment aujourd'hui *comprovisation* cette technique de composition (voir 5.1.1).

CHAPITRE 2

Comme il serait lourd et peu pertinent de procéder à des analyses complètes dans le cadre de ce mémoire, le chapitre 2 sert à démontrer les procédés d'improvisation ayant servis à la composition de trois de mes œuvres récentes, soit :

- *Nyctophilia* pour quatuor à cordes et soliste improvisateur ;
- *Aether* pour trio à instrumentation non définie ;
- *Presqu'étoile* pour grand orchestre.

3. L'improvisation dans *Nyctophilia*

3.1 Présentation générale

Nyctophilia est la première pièce composée lors de ma maîtrise. Son titre provient de ma prédilection à composer le soir et la nuit lorsque le tumulte diurne fait finalement place à la tranquillité qu'apporte avec elle la noirceur. Ainsi le mot « nyctophilia » peut se traduire comme : un amour ou une préférence pour la nuit. Cette pièce laisse transparaître de manière diffuse l'influence d'Anton Webern sur mon langage, notamment par un souci particulier accordé aux nuances douces.

Nyctophilia est écrite pour quatuor à cordes et soliste improvisateur. Le choix de l'instrument est libre et dépend donc du soliste. Seule restriction à ce sujet, l'instrument choisi doit être à hauteurs définies. L'œuvre est d'une durée minimale de 11 minutes, mais ne comporte aucune limite : la section finale étant ouverte, sa durée est laissée à la discrétion de l'improvisateur.

La version à l'étude a été enregistrée lors de la création de l'œuvre à la salle Henri-Gagnon de l'Université Laval à l'automne 2014. L'improvisateur-soliste est le guitariste électrique Louis Beaudoin-de la Sablonnière. Le quatuor à cordes est quant à lui formé d'étudiants de l'Université Laval et de membres du Quatuor Arthur-Leblanc.

3.2 Enjeux et forme de *Nyctophilia*

L'enjeu fondamental au cœur de la composition de *Nyctophilia* est l'évolution par étape d'une improvisation guidée vers une improvisation libre (ou du moins sans contraintes prédéfinies). Cela dit, je souhaitais également dès le tout début que la partie écrite, le quatuor

à cordes, puisse exister de manière autonome ; c'est-à-dire que son discours soit intéressant même sans l'intervention d'un soliste. De ce fait, le premier plan établi de l'œuvre met exclusivement en forme, et de manière continue, le discours du quatuor à cordes (sans soliste). Dans le présent travail, ce premier plan de l'œuvre est nommé « forme initiale ». Cette forme initiale est construite en arche : A-B-C-B'-A' dans (tableau 1, Sections).

Lors de la composition de ces cinq sections, j'ai composé en parallèle cinq discours harmoniques au quatuor à cordes que j'ai ensuite greffés à la forme initiale (Tableau 1, Impro.). Ces discours harmoniques, véritables inserts, agissent comme césure dans le discours premier du quatuor à cordes. La distribution de ces inserts génère une nouvelle forme en deux parties asymétriques. La durée des inserts est d'ailleurs de plus en plus longue, le cinquième étant d'une durée indéterminée.

Tableau 1, forme complète de *Nyctophilia*

Section	A	A	B	B	C	B'	B'	A'
s								
Mesure	1-12	18-23	29-41	48-51	52-68	69-77	89-94	95-111
s								

Impro. 1 13-17	Impro. 2 24-28	Impro. 3 42-47	Impro. 4 78-87	Impro. 5 112-...
-------------------	-------------------	-------------------	-------------------	---------------------

Dans la version finale de l'œuvre, les improvisations du soliste ont lieu pendant les discours harmoniques insérés dans la forme initiale. Ainsi, les sections d'improvisation 1 à 5 se réfèrent exclusivement au soliste bien qu'elles se superposent aux inserts du quatuor.

3.3 Les improvisations du soliste

Par *Nyctophilia*, j'expérimente l'intégration libre dans un contexte de musique écrite. Comme mentionné plus haut, l'improvisation évolue par étape à travers l'œuvre. Comme le but de cette évolution est d'atteindre l'idéal de l'improvisation, les interventions du soliste sont de moins en moins encadrées. La dernière intervention du soliste se veut une manifestation de l'improvisation libre. Un peu comme si toute l'œuvre avant la dernière section d'improvisation ne visait qu'à amorcer celle-ci. Le choix de ne pas laisser, dès le départ et pour chaque improvisation, une entière liberté au soliste est notamment justifié d'une part par la poétique de la contrainte et de l'évolution, et d'autre part une volonté de ne pas dissuader les musiciens moins familiers avec l'improvisation libre.

3.3.1 Axe de gestion de l'improvisation

En conséquence, le moyen utilisé afin de diriger l'improvisation est un axe représentant le niveau de contrôle approximatif imposé au soliste tout au long des cinq improvisations. Très simple, mais d'autant plus efficace parce que flexible, cet axe est présenté au tableau 2. Le soliste improvise en se référant préalablement aux directives notées dans les pages liminaires de la partition. Il peut par ailleurs anticiper son improvisation en anacrouse sur un maximum de deux temps avant le début réel de la section d'improvisation. Il peut aussi terminer son improvisation jusqu'à deux temps après la fin réelle de la section en cours. Cette souplesse est « *permise* » afin de favoriser des transitions moins abruptes.

Tableau 2, axe de gestion des improvisations

Guidé  Libre

Improvisation	Improvisation 1	Improvisation 2	Improvisation 3	Improvisation 4	Improvisation 5
Niveau de contrôle	Maximal	Élevé	Moyen	Faible	Nul

3.3.2 Directives pour les improvisations

Différence importante avec l'improvisation précédente, l'Improvisation 2 ne présente aucune contrainte temporelle (rythme, silence). La pièce ayant dépassée alors la marque des deux minutes, les cellules et motifs rythmiques propres à l'œuvre risquent fort d'être intégrés au discours du soliste. Les caractères en gras indiquent les changements par rapport à l'Improvisation 1 :

- Registre et **ambitus libre** ;
- Tempo lent **et/ou modéré**. Noire = c.50-75 ;
- Hauteurs permises ci-dessous. *Do#* ne doit jamais aller vers *ré* ;



- **Rythmes et silences libres** ;
- Nuances douces mais en avant du quatuor le plus possible. Approximativement de ***pp* jusqu'à *mp*** ;
- Timbre feutré. Avec sourdine si l'instrument le permet ;
- S'inspirer du caractère établi par le quatuor avant les sections d'improvisations 1 **et 2**.

3.3.2.3 Improvisation 3

Dans l'improvisation 3, à la liberté temporelle s'ajoute maintenant la liberté du choix des hauteurs. Les caractères en gras indiquent les changements par rapport à l'Improvisation 2 :

- Registre et ambitus libre ;
- **Tempo modéré**. Noire = c.75
- **Hauteurs libres** ;
- Rythmes et silences libres ;
- **Nuances variables. Changements rapides entre doux et fort** ;
- **Articulations libres** ;
- **Caractère libre** mais idiomatique à l'œuvre.

3.3.2.4 Improvisation 4

La quatrième improvisation permet une liberté quasi-totale au soliste sur tous les paramètres. La seule contrainte est de conserver le caractère propre à l'œuvre en cours. Plus précisément, le soliste doit continuer de faire des choix conséquents avec ce qu'il a improvisé auparavant, et donc, de ce fait, avec les discours du quatuor depuis le début de l'œuvre. Il est certain que cette idée de caractère laisse place à l'interprétation. Le caractère d'une œuvre est un concept subjectif et peut être perçu de façons différentes. Néanmoins, à ce moment-ci de l'œuvre, la relation entre le discours improvisé et le discours écrit est vraisemblablement bien installée et risque donc de se poursuivre.

3.3.2.5 Improvisation 5

La cinquième et dernière improvisation termine la pièce. Fait nouveau, le discours harmonique inséré sur lequel l'improvisation se déploie est entrecoupé de silences. Cela donne au soliste plus d'espace pour exprimer ses idées musicales. Une différence importante, la durée de cette dernière improvisation est indéterminée. Comme il est noté dans les pages liminaires : « L'improvisateur termine la pièce seul. Il peut continuer son improvisation aussi longtemps qu'il le souhaite. » Cette dernière improvisation porte également l'indication « libre » : l'improvisateur peut ainsi jouer ce que bon lui semble, que ce soit idiomatique ou non à l'œuvre en cours. L'utilisation non traditionnelle de l'instrument, la production de sons parasites et l'exploration timbrale en générale sont encouragées. L'improvisateur peut même, dans un cas extrême, choisir de ne pas jouer du tout s'il juge cette solution préférable.

3.3.3 Alternatives

Bien que l'intention à la source de la création de *Nyctophilia* soit de d'amener un improvisateur à passer d'une improvisation guidée à une improvisation libre, le contraire est aussi envisageable. En effet, les pages liminaires offre la possibilité au soliste de choisir entre une « version A » ou une « version B ». La version A est celle par défaut décrite lors des pages précédente. La version B, quant à elle, fonctionne selon le processus inverse : le premier insert est totalement libre tandis que le cinquième comporte des indications sur tous les paramètres. Cette dernière version change complètement le discours de l'œuvre et demande selon moi un plus grand contrôle et une plus grande préparation de la part du soliste. Le passage d'une improvisation libre vers une improvisation guidée peut offrir une perspective nouvelle face à l'œuvre et lui insuffler un second sens. Il serait selon moi intéressant de comparer les deux versions interprétées par un même soliste.

3.4 La quatuor à cordes

Le discours du quatuor à cordes se propose d'abord et avant tout comme une source d'inspiration et de matériaux à l'improvisation. C'est-à-dire que les directives fournies au soliste découlent en majeure partie du discours musical présenté par le quatuor. Dans une mesure difficilement quantifiable mais non négligeable, le quatuor à cordes guide l'improvisateur en établissant un univers sonore qui influence inévitablement ses choix. Il agit ainsi comme réservoir d'information autant dans un contexte *in situ* que lors du travail préparatoire à l'exécution de l'œuvre.

Ceci dit, puisque le sujet du présent travail porte sur l'improvisation, la partie du quatuor à cordes n'est discutée que brièvement afin de ne pas alourdir le texte.

3.4.1 Les inserts

Ainsi, selon le tableau 1, les cinq inserts sont des segments harmoniques qui contrastent par leur texture lisse. Ceux-ci servent d'arrière-plans ainsi que de balises structurelles à l'improvisation. Ces inserts harmoniques apparaissent dans la partition circonscrits par des double-barres et sont alors identifiés « Improvisation » et numérotés de 1 à 5.

L'idée de base est simple : cinq inserts structurels qui augmentent en durée et se densifient harmoniquement. Ainsi, chaque nouvel insert introduit un nouvel accord réel. Ces accords s'imbriquent de façon continue par un tuilage de retards et d'anticipations créant de ce fait une texture lisse et harmoniquement riche. Les rencontres fortuites engendrées par ces multiples retards et anticipations entre les notes étrangères d'un accord à l'autre contribuent grandement à cette richesse harmonique. L'exemple 1, tiré du troisième insert, illustre ce tuilage harmonique qui se retrouve à toutes les voix :

Exemple 1, tuilage harmonique d'un insert

The image shows a musical score for four instruments: Violon 1, Violon 2, Alto, and Violoncelle. The score is in 5/4 time and marked 'Adagio' with a tempo of approximately 40 beats per minute. The section is labeled 'Improvisation 3' and starts at measure 42. The music features a complex harmonic texture with overlapping notes and rests, creating a rich, layered sound. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some eighth notes. The key signature has one sharp (F#). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with Violon 1 and Violon 2 in the upper staves, Alto in the middle, and Violoncelle in the lower staff.

3.5 Paradoxe de la libération

La façon choisie de diriger l'improvisateur selon l'axe de gestion (tableau 2) crée, par la nature même de son processus, un paradoxe important qui mérite d'être considéré : plus la pièce progresse temporellement, plus l'improvisateur se libère de différentes contraintes pour finalement s'en affranchir complètement lors de l'Improvisation 5. Cependant, plus la pièce progresse plus l'improvisateur risque d'être influencé par ce qui a été entendu et improvisé auparavant. Donc, en théorie, le discours du soliste se libère de toute contrainte au fil de l'œuvre mais en réalité cette libération n'est qu'illusoire puisque, selon mes observations personnelles, un improvisateur d'expérience écoute et assimile ce qui se passe autour de lui afin de créer un discours musical conséquent à l'œuvre en cours. Ce risque d'être influencé se présente alors beaucoup plus comme une conséquence difficilement inévitable plutôt qu'une possibilité éventuelle.

4. L'improvisation dans *Æther*

4.1 Présentation générale de l'œuvre

Æther est la seconde pièce issue de mes études au deuxième cycle. Depuis le tout début de sa conception, cette pièce vise à servir de point de départ et de réservoir de matières à la création de *Presqu'étoile*. *Æther* est une pièce entièrement improvisée par un trio à instrumentation non définie. La durée envisagée de l'improvisation est approximativement dix minutes. La version à l'étude est celle du *Petit Ensemble*.²⁶ Elle a été enregistrée dans le studio du Laboratoire audio-numérique de recherche et de création (LARC) à l'Université Laval en 2014.

Le premier sens du terme «*Æther*» provient de la mythologie grecque. Dans cette mythologie, *Æther* est une des divinités primordiales à l'origine du Monde. Il est le fils d'Érèbe (les Ténèbres) et de Nyx (la Nuit). D'autres sources lui attribuent aussi comme géniteurs le Chaos ou encore Chronos (le Temps). Il personnifie le Ciel dans ses parties supérieures, l'air pur respiré par les dieux.

Un deuxième sens que peut prendre «*Æther*» provient du domaine de la science. Pendant longtemps les scientifiques ont cru que rien ne pouvait voyager à travers un vacuum et que l'univers devait, de ce fait, être rempli d'une substance. Ils nommèrent cette substance «*éther*» en référence à la divinité primordiale : l'éther, cette substance subtile distincte de la matière qui permet de fournir ou transmettre des effets entre les corps. Nous savons aujourd'hui que cette substance n'existe pas, mais l'idée n'en demeure pas moins une source d'inspiration extra-musicale.

²⁶ Trio d'improvisation libre formé de Pascal Landry à la guitare classique sept cordes, Christian Proteau à la contrebasse et Pier-Luc Boivin au violon.

4.1.1 Rôle de l'improvisation libre dans la conception initiale de l'œuvre

L'intention de départ en ce qui a trait à *Æther* est la création d'une œuvre totalement improvisée en utilisant le processus de l'improvisation libre. J'ai pu constater, lors du processus de création, qu'une certaine contradiction, qui n'est pas sans rappeler le paradoxe de la libération dans *Nyctophilia* (point 3.6), apparaît en lien avec mon intention de départ et la nature de l'improvisation libre. Fournir au préalable un schéma (plan) et des indications semble être contradictoire à cette idée de liberté.

En effet, les limites et les règles lors d'une improvisation libre s'établissent immédiatement et peuvent être respectés ou transgressés selon la volonté des interprètes. De ce fait, imposer certaines contraintes altère artificiellement la liberté de choisir des improvisateurs : artificiel en ce sens que les contraintes ne sont pas uniquement dictées par les improvisateurs eux-mêmes au fil de l'œuvre, mais aussi par des règles prédéfinies.

Ceci dit, il m'apparaît évident qu'afin de permettre à l'œuvre d'être recrée plusieurs fois, certaines balises doivent être suggérées. J'ai conscience que cette pièce n'est pas une improvisation libre idéale et ceci pour des raisons pratiques de faisabilité. Dans sa version idéale, la seule indication à la création d'*Æther* serait : improvisez.

4.1.2 Considérations quant à l'improvisation

Dans la pièce *Æther*, le ratio entre musique improvisée et musique écrite est sommairement de 100% pour la première et 0% pour la seconde (point 2.1.1). Elle est par ce fait une œuvre dans laquelle l'intégration de l'improvisation se veut maximale. Bien qu'un bref travail de réflexion devance de l'œuvre, il reste juste d'affirmer que cette pièce est entièrement improvisée (point 4.3).

Il est mentionné en introduction que l'improvisation est utilisée comme un outil à la composition. *Æther* se présente donc comme une manifestation idéale de l'improvisation comme outil exclusif à la composition. Cette idée d'outil rejoint au final la pensée que tout

improvisation est composition et que toute composition est improvisation.²⁷ Cette manière de concevoir la musique est un des acquis provenant de ma réflexion sur le présent travail de création et fait désormais partie intégrante de mon langage musical.

4.1.3 Manifestations plurielles

Dans *Æther*, l'instrumentation est laissée au choix des improvisateurs, mais tous les instrumentistes se réfèrent au même schéma (point 4.3). N'importe quelle improvisation de dix minutes, créée par un trio qui s'inspire et se revendique du schéma d'*Æther*, n'est qu'une autre version de la même pièce. D'ailleurs, lors de l'enregistrement du Petit Ensemble au LARC, trois versions d'*Æther* furent créées successivement. Par consensus entre les trois improvisateurs, seule la première improvisation a été retenue²⁸.

4.2 Les enjeux

Les enjeux présentés dans cette section sont le fruit de mes réflexions, de ma formation académiques, de mon travail de compositeur et d'improvisateur, ainsi que de travail d'autres compositeurs. Ces enjeux sont au nombre de quatre, soit :

- L'écoute réactive des instrumentistes ;
- Respect de la durée envisagée ;
- Respect de la forme des parties ;
- Respect de la forme et de l'intention des sections.

4.2.1 L'écoute réactive des instrumentistes

Sans établir d'ordre d'importance, mais plutôt en procédant du général au particulier, le premier enjeu à considérer dans *Æther* est celui de l'écoute réactive des instrumentistes.

²⁷ À un degré d'abstraction plus élevé que l'unique considération temporelle mentionné en introduction.

²⁸ Les autres versions existent toujours, mais elles ne sont pas traitées dans le présent travail de création.

Cette écoute réactive peut être inclusive ou volontairement sélective. Une écoute inclusive, en ce qui me concerne, implique une considération, totale ou partielle, de la proposition musicale et donc une réponse conséquente de la part du musicien qui la reçoit. Au contraire, une écoute sélective implique le rejet volontaire d'une part ou de l'entièreté de la proposition musicale et peut créer un choc discursif. Il est à noter que je n'établis pas ici un rapport qualitatif entre ces deux types d'écoutes.

4.2.2 Respect de la durée envisagée

Le second enjeu à considérer lors de la création d'*Aether* se retrouve dans le respect de la durée envisagée de dix minutes. La durée d'une œuvre est, à mon avis, une des bases fondamentales de l'élaboration d'un discours musical cohérent, qu'il soit improvisé ou composé. Ainsi, cette directive dans *Æther* guide et influence la façon dont les improvisateurs introduisent et développent les idées musicales.

4.2.3 Respect de la forme des parties

Suivant cette ligne de pensée, le troisième enjeu dans cette pièce est celui du respect la partition-schéma. En effet, malgré une liberté quasi-totale lors de la création de l'œuvre, les improvisateurs doivent tout de même suivre une forme inscrite sur une partition schématique, qui donne le caractère général et la durée des deux parties de l'œuvre. De ce fait, les improvisateurs peuvent, aussi minimalement soit-il, anticiper le discours et diriger l'improvisation.

4.2.4 Respect de la forme et de l'intention des sections

Cela m'amène à considérer un quatrième enjeu dans *Æther* : celui du respect de la structure des sections (a, b, c, d et a'). Ainsi grâce à une écoute réactive, la forme des sections

favorise la création spontanée de sous-sections²⁹ et peut assurer une finalité commune. Les sous-sections forment ainsi la structure interne de chacune des sections.

4.2.5 La création de sous-sections

C'est en grande partie grâce à la conversationnalité entre les musiciens que les sous-sections se créent et se juxtaposent de manière interactive. Une des façons possibles afin de créer une sous-section est par un changement de texture. L'extrait sonore 1 (à 1'32'' dans la pièce) est un exemple de transition entre deux sous-sections par changement de texture.³⁰ Instiguée par le violoniste, le guitariste accepte la proposition de changement et opère, de manière réactive, un changement vers une nouvelle sous-section. Seule la contrebasse poursuit le discours entamé.

Extrait sonore 1, changement de sous-section

Écouter le fichier « 33321son1 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.³¹

Une autre façon possible de créer des sous-sections est par la formation spontanée de duo, de duo accompagné, de passage soliste ou n'importe quelles autres combinaisons instrumentales à l'intérieur du trio initial, c'est-à-dire un changement de densité instrumentale. L'extrait sonore 2 (à 4'08'' dans la pièce) démontre un changement de sous-section par un discours du violon opposé à une stabilité dans les discours de la guitare et de la contrebasse. Cet extrait est considéré comme un passage soliste accompagné.

Extrait sonore 2, passage soliste accompagné

Écouter le fichier « 33321son2 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

²⁹ Les sous-sections d'*Æther* sont présentées au point 5.2.3 en lien avec *Presqu'étoile*.

³⁰ Tous les extraits sonores sont normalisés afin de restreindre la marge dynamique et faciliter l'écoute.

³¹ Tous les exemples sonores font partie d'un fichier séparé.

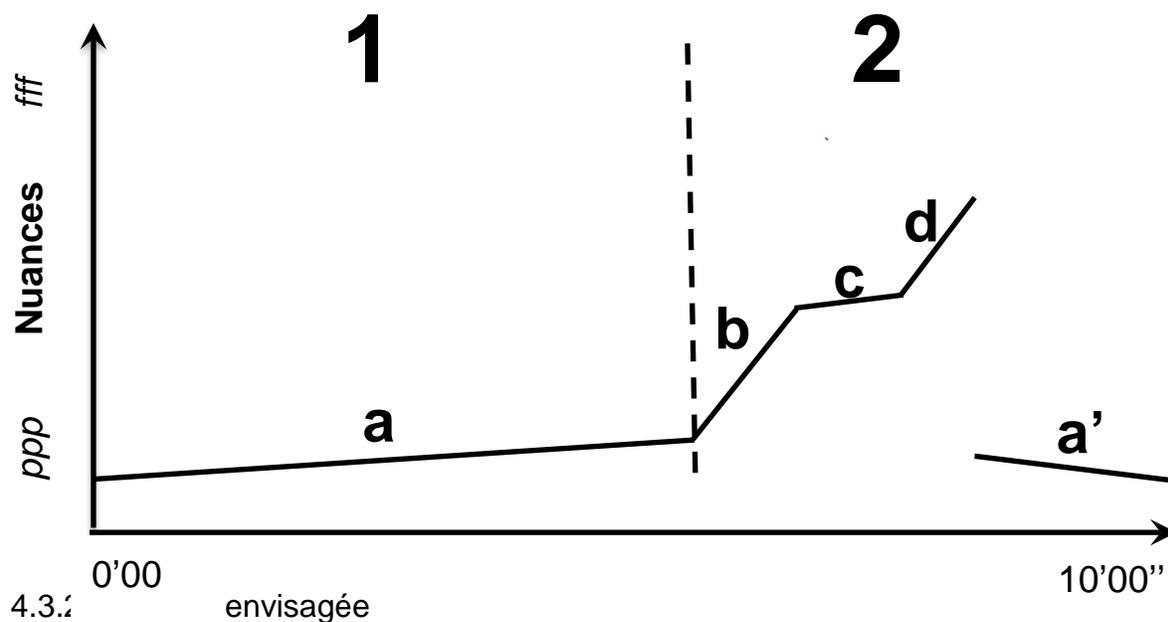
4.3 Éléments connus avant l'improvisation

Cette partie présente les éléments connus des improvisateurs avant la création de l'œuvre, soit le schéma et les éléments descriptifs propres à chacune des cinq sections qui constituent *Æther*. Ces éléments sont mis en relation avec la version à l'étude afin d'établir une comparaison entre le résultat escompté et le résultat réel. Il est important de noter que le point de vue de la comparaison est ici celui de l'improvisateur et non pas celui de l'auditeur.

4.3.1 Schéma

Étant donné la nature spontanée et difficilement prévisible du geste d'improvisation, il n'est pas rare que le résultat musical escompté ne corresponde pas au résultat musical réel. Le schéma présenté aux improvisateurs avant la création de l'œuvre (exemple 2) reste élémentaire dans le but de permettre aux musiciens de le respecter. Comme on peut le voir dans ce schéma, de manière globale, *Æther* s'intensifie de façon exponentielle jusqu'à un point culminant pour couper subitement et revenir à l'état initial (*a'/coda*).

Exemple 2, schéma original



Les indications de caractère au sujet de la partie 1 et 2 ont été communiquées verbalement aux improvisateurs quelques minutes avant la création d'*Æther*. Ce n'est qu'après coup qu'elles ont été écrites.

La partie 1, sous-titrée *Æther*, vise à établir un état initial assez stable et doux. Une source d'inspiration extra-musicale est proposée aux musiciens : l'immensité de l'Univers. Les nuances restent contenues entre *pianississimo* et *piano*. Les événements musicaux sont courts et éparses. Cette partie vise à mettre de l'avant les textures et les timbres plutôt que des matériaux mélodico-rythmiques. Cette première partie de l'œuvre correspond approximativement au deux tiers de la durée totale prévue.

L'extrait sonore 3 illustre un passage représentatif de la sonorité recherchée lors de cette partie.

Extrait sonore 3, passage représentatif de la partie 1

Écouter le fichier « 33321son3 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

La partie 2, appelée *Presqu'étoile*, comporte une augmentation du nombre d'événements et de l'intensité. Elle provoque donc un accroissement du niveau d'énergie. Comme pour la première partie, une source d'inspiration extra-musicale est proposée aux musiciens : la violence des phénomènes astronomiques. L'extrait sonore 4 (à 5'49'', 6'48'' et 7'34'' dans l'enregistrement) illustre par trois courts passages non consécutifs et entrecoupés de silence l'accroissement progressif du niveau d'énergie qui caractérise la partie 2.

Extrait sonore 4, accroissement progressif du niveau d'énergie

Écouter le fichier « 33321son4 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

4.3.3 Les sections

Comme pour les parties 1 et 2, les indications de caractère ayant traits aux sections ont été communiquées verbalement aux improvisateurs quelques minutes avant la création d'*Æther*. Ce n'est qu'après coup qu'elles ont été écrites. Ces indications annoncent le caractère recherché et comportent une source d'inspiration extra-musicale. Le titre des sections est aussi connu des improvisateurs avant la création de l'œuvre.

4.3.3.1 Section « a »

Également intitulée *Æther* cette section fournit comme informations préalables aux improvisateurs :

- Vide intersidéral ;
- Musique timbrale ;
- Sans pulsation.

L'extrait sonore 5 présente un résultat sonore jugé satisfaisant par les improvisateurs.

Extrait sonore 5, « a »

Écouter le fichier « 33321son5 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

4.3.3.2 Section « b »

Appelée *Presqu'étoile* cette section marque le début de l'intensification de plusieurs paramètres ainsi qu'une augmentation du nombre d'évènements. Les informations fournies avant l'improvisation sont :

- Quasar ;
- Mélodico-rythmique ;
- Brillant.

L'extrait sonore 6 présente un résultat sonore jugé satisfaisant pour cette section.

Extrait sonore 6, section « b »

Écouter le fichier « 33321son6 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

4.3.3.3 Section « c »

Appelée *Chaos*, cette courte section présente un état d'énergie élevée et constant : un fouillis sonore. Ainsi, les informations fournies avant l'improvisation sont :

- Disque d'accrétion³² ;
- Énergique et violent ;
- Bruit chaotique.

L'extrait sonore 7 (à 7'16'' dans l'enregistrement) présente un résultat sonore jugé satisfaisant pour cette section.

Extrait sonore 7, section « c »

Écouter le fichier « 33321son7 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

4.3.3.4 Section « d »

Appelée *Trou noir* cette section se veut plus marquée rythmiquement que la section précédente. On passe d'un fouillis sonore à un martèlement lourd et lent. Les informations fournies avant l'improvisation sont :

- Trou noir ;
- Lent et violent ;
- Lourdeur.

L'extrait sonore 8 présente un résultat sonore jugé satisfaisant pour cette section.

³² Un disque d'accrétion est une structure astrophysique formée par de la matière en orbite autour d'un objet céleste central.

Extrait sonore 8, section « d »

Écouter le fichier « 33321son8 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

4.3.3.5 Section « a' »

La dernière sous-section (a') marque un retour au caractère et aux matériaux de la première section (a). Elle agit comme une *coda* et termine l'œuvre en se rapprochant du silence. Les informations fournies au préalable sont identiques à la section « a ». L'extrait sonore 9 illustre la transition sèche entre les sections « d » et « a' ». L'extrait sonore 10 quant à lui présente un résultat sonore jugé satisfaisant pour cette section.

Extrait sonore 9, transition entre « d » et « a' »

Écouter le fichier « 33321son9 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

Extrait sonore 10, section « a' »

Écouter le fichier « 33321son10 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

4.4 Forme prévue et forme réelle

Le tableau 3 illustre le résultat formel réel qui découle de la première improvisation d'*Æther*. La section « T » est une transition entre les deux grandes parties.

Cette courte analyse a été faite plusieurs semaines après la création de l'œuvre afin de discerner le plus objectivement possible la forme en diminuant l'influence direct du moment. Selon mes expériences passées, une analyse à chaud risque d'être teintée du souvenir, souvent trompeur, de l'intention derrière le geste de création. Étant donné la nature spontanée de l'improvisation, les formes n'apparaissent pas toujours aussi clairement que lors d'une composition écrite.

Tableau 3, forme réelle d'*Æther*

Parties	1		2			
Sections	a	T	b	c	d	a'
Minutag	0'00"	5'00"	5'30"	7'20"	7'45"	8'24"
e	- 5'00"	- 5'30"	- 7'20"	- 7'45"	- 8'24"	- 9'30"

En considérant tous les éléments constituant l'œuvre enregistrée, j'estime cette version d'*Æther* comme étant une réalisation adéquate des idées préalables à l'improvisation. La version à l'étude partage un nombre suffisant d'éléments avec le schéma d'origine (exemple 2) pour affirmer que nous sommes face à une version de la pièce *Æther* et non pas d'une autre pièce quelconque.

5. L'improvisation dans *Presqu'étoile*

5.1 Présentation générale

Presqu'étoile est la troisième et dernière pièce composée dans le cadre de mes études au deuxième cycle. Elle est écrite pour orchestre (2-2-2-2/2-1-2/timb/12-10-8-6-4) et découle librement d'*Æther*.

Puisqu'elle découle d'*Æther*, sa source d'inspiration extra-musicale est en grande partie la même, c'est-à-dire l'Univers et ses phénomènes. Le terme *presqu'étoile* provient de la traduction libre de la locution anglophone « *quasi-stellar radio source* ». C'est de la contraction de cette locution que résulte le terme *quasar*. Un quasar est une galaxie très énergétique avec un noyau galactique actif. Les quasars sont les entités les plus lumineuses de l'Univers qui paradoxalement renferment en leur centre un trou noir massif. Ainsi, de la noirceur absolue qui se retrouve au cœur d'un quasar jaillit une lumière si brillante qu'elle efface l'éclat de tout autre phénomène cosmique.

5.1.1 Intentions premières

Au début du processus de création, *Presqu'étoile* se voulait une sorte de mise en abîme de la pièce pour trio improvisée. Comme on peut le voir à l'exemple 2, la première grande section d'*Æther* s'intitule, elle aussi, « *Æther* » tandis que la deuxième grande section s'appelle « *Presqu'étoile* ». Ainsi, la pièce pour orchestre qu'est *Presqu'étoile* aurait été une version à grande échelle de la partie intitulée « *Presqu'étoile* » dans la pièce pour trio. Cette idée de mise en abîme n'a été réalisée que partiellement, voire de façon anecdotique, mais elle demeure une source d'inspiration qui a influencé certains choix lors de la composition de la pièce pour grand orchestre.

Le lien qui rattache *Presqu'étoile* au sujet du présent travail de création peut sembler faible de prime à bord si on ne tient pas compte de la démarche compositionnel. En effet dans les deux œuvres qui précèdent (*Nyctophilia* et *Æther*) l'improvisation est concrète, animée et comporte une part d'inconnu. Dans le cas de *Presqu'étoile*, l'improvisation se retrouve

figée dans le temps (analyse de l'enregistrement d'*Æther*). C'est ainsi que les enjeux sont ici de nature compositionnel plutôt qu'en lien direct avec l'improvisation.

5.1.2 Mise en application de la comprovisation dans *Presqu'étoile*

5.1.2.1 La comprovisation

Presqu'étoile appartient à l'improvisation, mais d'une façon hors du temps. L'improvisation est traitée de manière indirecte par un procédé qui est désormais convenu d'appeler la *comprovisation*. Elle incarne ainsi le degré minimal d'improvisation en ce qui a trait aux trois pièces à l'étude.

La définition qui suit précise la façon que je conçois et utilise la comprovisation. La comprovisation est un outil visant à créer des matières, des formes et des gestes musicaux à travers un processus d'improvisation pour ensuite les réutiliser, intégralement ou partiellement, afin de composer une nouvelle musique écrite. Ces matières, formes et gestes sont généralement propices à la composition puisqu'ils proviennent d'une même source. De ce fait, ils sont vraisemblablement apparentés et risquent de partager des traits communs.

Bien que le terme soit un néologisme récent, il est possible de retrouver à travers les époques plusieurs exemples que l'on pourrait aujourd'hui définir comme étant de la comprovisation. Les impromptus de l'époque romantique, au moins d'un point de vue théorique, sont peut-être l'exemple le plus frappant.

5.1.2.2 Précisions

En premier lieu, comme mentionné au point 5.1, *Presqu'étoile* découle librement de la pièce improvisée *Æther*. *Presqu'étoile* n'est pas une autre version élaborée d'*Æther* : elle est une œuvre nouvelle et autonome, une musique écrite. Les éléments qui ont été récupérés d'*Æther* sont ceux que j'ai jugés intéressants à la composition de la pièce pour orchestre. De ce fait, l'œuvre qui en découle n'est pas non plus un arrangement ou une orchestration, mais bien une pièce originale engendrée par *Æther*. Les citations textuelles d'*Æther* dans

Presqu'étoile étant pratiquement inexistantes, le travail de comprovisation s'est en majeure partie effectué sur les gestes et la forme des sous-sections plutôt que sur le matériau mélodico-rythmique et ceci toujours de façon libre.

5.1.3 Réajustements

Il m'est apparu lors du processus de composition de *Presqu'étoile* que certains réajustements formels s'imposaient. Ainsi, la récupération de la forme des sous-sections d'*Æther* occasionne certaines lacunes qui, dans un contexte d'improvisation libre, sont généralement jugées anodines mais qui s'avèrent problématiques dans un contexte orchestral. Je pense par exemple au jeu relativement fragmentée du violon dans *Æther*. Ce jeu fragmenté peut contribuer, dans un contexte d'improvisation libre, à alimenter la création d'idée et de matériaux, mais elle peut aussi créer, dans un contexte orchestral, une certaine confusion.

5.2 Formes

5.2.1 La forme des parties et des sections

La structure des parties et des sections de *Presqu'étoile* est essentiellement la même que celle du schéma original d'*Æther* présentée à l'exemple 2. L'improvisation qu'est *Æther* agit comme réservoir de matériaux, de gestes et d'idées servant à la composition de la pièce pour orchestre. C'est ainsi que la récupération sélective de la forme réelle générée par le trio et du schéma original d'*Æther* sont devenues la forme à l'origine de *Presqu'étoile*. Elle est également composée de deux grandes parties, mais elle ne comporte par contre que quatre sections. Pour des raisons d'efficacité, la section « b » a été retranchée à la fin du processus de création. Cette section a été jugée incompatible avec la structure de l'œuvre étant donné qu'elle aurait étendu la pièce au delà de la durée ciblée.

5.2.2 Trois strates événementielles dans les sous-sections

Cette section présente le principe général d'adaptation à l'orchestre des éléments improvisés par chacun des membres du trio. J'ai ainsi considéré *Æther* comme une superposition de trois strates événementielles, soit : la strate du violon, la strate de la guitare et la strate de la contrebasse. Afin de recréer dans *Presqu'étoile* cette superposition de strates, j'ai associé chacune d'elles à une famille orchestrale³³ :

- Strate du violon : associé à la famille des bois ;
- Strate de la guitare : associé à la famille des cuivres ;
- Strate de la contrebasse : associé à la famille des cordes.

Plusieurs réajustements ont dû être effectués afin d'adapter idiomatiquement à l'orchestre les éléments de chacune des strates (voir 5.2.3). Néanmoins, il reste que la vaste majorité des idées développées dans *Presqu'étoile* sont clairement issues d'*Æther*.

5.2.3 Les trois strates

Les trois strates décrites dans les points qui suivent illustrent les différents éléments du discours et de la forme tels qu'ils se trouvent dans l'enregistrement de la première partie d'*Æther*. Une fois ces éléments analysés et mis sur papier, je n'ai plus eu recours à l'enregistrement lors de la composition de *Presqu'étoile*.

5.2.3.1 Strate du violon : famille des bois

Le tableau 4 présente de façon approximative la structure du discours du violon dans la première partie d'*Æther*. Les éléments présentés dans la légende sous le tableau ont été utilisés librement comme point de départ à la composition de *Presqu'étoile*. Ces éléments sont majoritairement incarnés par la famille des bois.

³³ La timbale a été traitée de façon indépendante et n'est donc pas abordée dans le présent travail de création.

Tableau 4, forme et éléments de la strate du violon dans la partie 1 d'*Æther*

0'00''  5'30''

Partie 1									
Section A									
Sous-sections									
1a	P	1b	2a	2b	3	P	4a	4b	T

- 1a : Silence habité ;
- Pont ;
- 1b : Silence habité ;
- 2a : Tapotements sur la table d'harmonie. Premiers événements plus forts ;
- 2b : *Col legno battuto* ;
- 3 : Retour aux éléments des sous-sections 1a et 1b. Un peu plus intense ;
- P : Pont ;
- 4a : *Pizzicato* à hauteurs définies. Énergique ;
- 4b : Jeu entre étouffé et normal. *Tremolando* ;
- Transition : *Si2* en valeurs longues. Inflexions vers *si* bémol.

Un exemple d'adaptation de la strate du violon d'*Æther* par la comprovisation se trouve dans les bruits de souffle aux bois au tout début de *Presqu'étoile* (mesure 1 à 7). Ces bruits de souffle doux se veulent une transposition des silences habités du violon – cordes étouffées, harmoniques doux, frottements, etc. – de la section 1a d'*Æther* (extrait sonore 11).

Extrait sonore 11, représentation

Voir le fichier « 33321son11 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

Un second exemple de comprovisation est la récupération du geste de *col legno battuto* au violon dans la sous-section « 2b » d'*Æther*. Il est adapté pour les deux flûtes dans *Presqu'étoile*. Ainsi, l'indication pour les flûtes dans la partition (mesures 22 à 25) se lit comme suit : « Fouillis de notes aiguës aléatoires, très courtes et rapides entrecoupé de

courts silences aléatoires ». Elle indique une manière subjective de représenter le geste du *col legno battuto* (extrait sonore 12 à 2'25'' dans l'enregistrement) pour des instruments à vent.

Extrait sonore 12, *col legno battuto* au violon dans *Æther*

Voir le fichier « 33321son12 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

5.2.3.2 Strate de la guitare : famille des cuivres

Le tableau 5 illustre la structure du discours de la guitare dans la première partie d'*Æther*. Les éléments présentés dans la légende sous le tableau ont été utilisés librement comme point de départ à la composition de *Presqu'étoile*. Ces éléments sont majoritairement incarnés par la famille des cuivres.

Tableau 5, forme et éléments de la strate guitare dans la partie 1 d'*Æther*

0'00''  5'30''

Partie 1					
Section A					
Sous-sections					
1	2	3	4	5	T

- 1 : frottements des ongles sur les cordes. Sons étouffés ;
- 2 : Tapotements sur la caisse de résonance ;
- 3 : Hauteurs aléatoires. Un peu plus percussif ;
- 4 : Gestes ascendants énergiques ;
- 5 : Accords ponctuels et aléatoires ;
- Transition : Accords aléatoire en *rasgueado*.

Tout comme au point 5.2.3.1, les frottements d’ongles et les sons étouffés de la guitare à la sous-section 1 dans *Æther* et illustrés par l’extrait sonore 13 ont été adaptés aux cuivres par des bruits de souffle (mesures 1 à 7 dans *Presqu’étoile*).

Extrait sonore 13, frottements d’ongle

Voir le fichier « 33321son13 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

Le second exemple, mesure 28 aux trombones, est plus abstrait. Les deux trombones terminent seuls une ligne mélodique qui sera reprise par la suite par plusieurs autres instruments. Ce geste provient au départ d’un passage d’*Æther* où la guitare résonne en suspens et que les autres membres du trio reprennent par la suite (extrait sonore 14).

Extrait sonore 14, résonance à la guitare

Voir le fichier « 33321son14 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

5.2.3.3 Strate de la contrebasse : famille des cordes

Le tableau 6 illustre la strate de la contrebasse dans *Æther*. Les éléments présentés ont été utilisé librement pour la composition de *Presqu’étoile* et se retrouvent majoritairement représentés par la famille des cordes.

Tableau 6, forme et éléments de la strate de la contrebasse dans la partie 1 d’*Æther*

0’00’’  **5’30’’**

Partie 1				
Section A				
Sous-sections				
1	2a	P	2b	T

- 1 : *Pizzicato* très doux et étouffés.
- 2a : Tapotements sur les cordes. Hauteurs non définies. Hauteurs définies aléatoires et ponctuelles ;
- Pont ;
- 2b : Semblable à 2a mais plus fort et plus énergique ;
- Transition : Montées rapides où le geste prime sur la définition des hauteurs. Pédale de *si*.

Un exemple de improvisation que l'on pourrait qualifier de directe est l'adaptation de la contrebasse dans *Æther* aux contrebasses dans *Presqu'étoile*. Étant donné qu'il s'agit du même instrument, j'ai pu adapter à l'orchestre certains éléments proposés par le contrebassiste dans la sous-section « 1 » du trio de manière relativement fidèle. L'extrait sonore 15 présente un geste improvisé par le contrebassiste dans la sous-section « 1 » du trio. L'exemple 3 (sons transposés une octave plus haute) illustre comment ce geste a été adapté à la section des contrebasses de l'orchestre. Bien que plusieurs éléments diffèrent, cet exemple illustre ce qui se rapproche le plus d'une citation textuelle d'*Æther* dans *Presqu'étoile*.

Extrait sonore 15, la contrebasse dans *Æther*

Voir le fichier « 33321son15 » dans les *Fichiers déposés à part* du mémoire.

Exemple 3, transposition du geste à l'orchestre

Contrebasses

3

pizz.
étouffé

ppp

Étant donné la nature plutôt stable de la strate de la contrebasse dans *Æther*, le matériau illustré à l'exemple 3 constitue l'essentiel des éléments improvisationnels pour la partie 1 de *Presqu'étoile*. Cette partie occupe les mesures 1 à 43. Les autres éléments qui se retrouvent aux cordes ne font pas directement partie du processus de improvisation.

5.2.4 Les ponts

Comme le montre les tableaux 4, 5 et 6, certains passages sont identifiés comme étant des ponts. Ces ponts offrent un exemple intéressant de comprovisation à un degré plus éloigné, c'est-à-dire : la réinterprétation d'une idée discursive provenant d'*Æther* en un élément formel dans *Presqu'étoile*. J'utilise le terme « pont » pour faire référence au segment dans la pièce *Æther* tandis que le terme « insert » fait référence aux trois passages ajoutés dans *Presqu'étoile* (mesures 8-11, 39-42 et 59-62).

À l'origine dans *Æther*, ces ponts sont de courts passages transitoires sans réelle conséquence formelle. J'ai ainsi récupéré cette idée de courts passages transitoires afin de créer trois inserts dans la pièce pour grand orchestre. J'ai seulement récupéré l'idée sans aucun matériau mélodico-rythmique.

Ces trois inserts dans *Presqu'étoile* sont des courtes sections où seulement un violon, la clarinette basse et un cor forment un trio isolé à l'intérieur de l'orchestre (la timbale ne fait pas partie de ce processus). Ces trois instruments de trois familles différentes représentent indirectement chaque improvisateur d'*Æther* : la clarinette basse joue le rôle du violon, le cor celui de la guitare classique et le violon celui de la contrebasse. Ces associations sont complètement subjectives et ont été utilisées uniquement comme source d'inspiration à la composition. Les inserts sont donc de vagues allusions à la pièce *Æther*. Les exemples 4 et 5 (en sons réels) illustrent respectivement les trois premières mesures du premier et du deuxième insert.³⁴

Exemple 4, premier insert dans *Presqu'étoile*

³⁴ Le troisième insert est semblable aux deux autres et n'est pas présenté dans le but d'alléger le document.

♩ = c.60

8

Clarinette basse

mp

p

fp

f

p

Cor

1°

pp

mf

p

mp

pp

Violon 1

solo con sord.

pp

mf

p

mp

pp

Exemple 5, deuxième insert dans *Presqu'étoile*

♩ = c.55

39

Clarinette basse

mp

pp

mf

n

mp

sub f

p

Cor

1°

p

f

pp

Violon 1

solo arco

pp

mf

pp

p

ppp

CONCLUSION

Le travail de recherche et de création réalisé lors de mes études au deuxième cycle m'a amené à considérer l'improvisation d'une manière différente. Il ne m'était jamais venu à l'esprit de considérer l'improvisation comme un outil de composition. J'ai toujours considéré ces deux pratiques comme intrinsèquement distinctes, voire opposées. Ce mémoire est né d'une volonté de réconcilier ces pratiques en les intégrant l'une à l'autre. Au fil d'une longue réflexion ainsi que de plusieurs lectures et écoutes, il m'est apparu que l'improvisation n'est en fait qu'une des formes que peut prendre la composition. Elles n'ont finalement, selon moi, jamais été distinctes ni opposées, mais toujours été comprises l'une dans l'autre. La composition comporte une part d'improvisation et l'improvisation comporte une part de composition. C'est donc qu'il n'y avait pas de réconciliation réelle à faire mais plutôt un travail d'intégration.

Dorénavant, il sera peu probable pour moi de composer une œuvre sans recourir à une forme ou une autre d'improvisation. Lorsqu'elle est utilisée consciemment et avec une réelle vision artistique, l'improvisation s'avère être un puissant outil de composition. Il est ainsi possible d'atteindre un résultat sonore sophistiqué sans passer par une notation musicale traditionnelle complexifiée à l'extrême.

Cette réflexion au sujet de l'improvisation m'a aussi amené à m'interroger sur l'existence véritable de la *comprovisation*. Bien que je sois encore indécis sur ce point, je considère de plus en plus que la *comprovisation* n'existe pas réellement. Après avoir composé *Presqu'étoile* j'ai constaté qu'au final, tous les matériaux, idées et gestes sont nécessairement générés avant la création d'une œuvre que ce soit d'une façon ou d'une autre. C'est en ce sens que je crois que le néologisme *comprovisation* n'a peut-être pas raison d'être. Ne serait-ce pas tout simplement de la composition?

Si mon langage en tant que compositeur s'est retrouvé changé par le présent travail de création, du moins dans la façon dont j'approche désormais la composition, mon langage

en tant qu'improvisateur a lui aussi changé. Il m'apparaît maintenant clair, grâce notamment à la réalisation d'*Æther*, que l'improvisation libre ne se trouve pas dénaturée par la planification de certains éléments, mais que, au contraire, ceci contribue grandement à un résultat positif. J'ai longtemps cru que, si certains éléments étaient connus au préalable par les improvisateurs, nous ne faisons plus face à de l'improvisation libre. Ceci s'est avéré naïf de ma part pour la simple et bonne raison que la liberté totale ne semble pas exister. Une fois cette idée acceptée il devient logique de poser quelques balises autour de l'improvisation, aussi vagues et imprécises soient-elles. Le processus d'improvisation reste tout de même authentique et repose toujours sur l'écoute active et réactive. Tout comme savoir que notre destination se trouve à droite ne nous indique pas nécessairement le chemin précis à prendre, connaître l'intention d'une section ne nous informe pas nécessairement sur les matériaux à utiliser ni sur les gestes à accomplir.

Bien qu'elle se soit grandement développée grâce au présent travail de création, je comprends que ma réflexion puisse être vu comme simpliste ou embryonnaire. En fait, je suis certain que ma position évoluera tout au long de ma carrière. Ce présent travail représente donc un premier pas dans le développement de mon approche du rapport entre improvisation et composition musicales. Cette approche sera certainement enrichie par mes recherches et mes créations ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- « Genre. » Dans le *Petit Robert*. Le Petit Robert de la langue française.
<http://pr.bvdep.com/forme=genre>
- « Interview de Pierre Boulez. » Vidéo YouTube, 1:59. Mise en ligne par dramstat, 13 mai 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=R6hYMN0EoRE>
- « L'art pour l'art, » dans l'*Encyclopédie Larousse en ligne*, Larousse en ligne.
http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/L_art_pour_lart/186076.
- Adorno, Theodor W. *Moments musicaux*. Traduction et commentaire de Martin Kaltenecker. Genève : Contrechamps, 2003.
- Bogdanovic, Dusan. *Ex Ovo : a guide for perplexed composers and improvisers*. Saint-Nicolas : Doberman-Yppan, 2006.
- Brandily, Monique. « Improvisation : quatorze définitions », dans *l'Improvisation dans les musiques de tradition orale : ouvrage collectif*. Vol. 1. Textes réunis par Bernard Lortat-Jacob. Paris : SELAF, 1987.
- Dahlhaus, Carl. *Essais sur la Nouvelle Musique*. Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand. Genève : Contrechamps, 2004.
- Darbon, Nicolas. *L'espace, musique/philosophie*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1998.
- Di Vincenzo, Rossana. « Pourquoi l'impro n'est plus le parent pauvre du théâtre. » publié le 21 sept. 2014. <http://www.telerama.fr/scenes/l-impro-prend-de-l-ampleur,116487.php>.
- Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Paris : Éditions du Seuil, 1965.
- Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*. Paris : éditions du seuil, 1994.

- Kostka, Stefan. *Materials and techniques of post-tonal music*. 4^e édition. Upper Saddle River, N.J : Prentice Hall, 2011.
- Lewis, George E. *Encyclopedia of aesthetics*. 2^e édition, vol.3. Édité par Michael Kelly. New York : Oxford university press, 2014.
- Mandel, Howard. *Miles, Ornette, Cecil : jazz beyond jazz*. New York : Routledge, 2008.
- Megill, Donald D. et Richard S. Demory. *Introduction to jazz history*. Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall ; Toronto : Prentice-Hall Canada, c2001.
- Morris, Joe. *Perpetual frontier : the properties of free music*. Stony Creek : Riti publishing, 2012.
- Murail, Tristan. « La révolution des sons complexes. » Dans Tristan Murail : modèles et artifices. Textes réunis par Pierre Michel. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.
- Porter, Lewis. *John Coltrane : sa vie, sa musique*. Traduit de l'anglais par Vincent Cotro. Paris : éditions Outre Mesure, 2007.
- Scheyder, Patrick. *Histoires de musiques : l'improvisation*. Paris : Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, c1996.
- Shipp, Matthew. « Questionnaire. » Dans *Perpetual frontier : the properties of free music*. Entretiens réunis et édités par Joe Morris. Stony Creek : Riti publishing, 2012.
- Souriau, Étienne et Mariana Scriabine. « Improvisation. » Dans *Vocabulaire d'esthétique*. 3^e éd. Sous la direction d'Anne Souriau : 918. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- Such, David G. *Avant-garde jazz musicians : performing 'out there'*. Iowa City : University of Iowa Press, 1993.
- Vandermark, Ken. « Questionnaire. » Dans *Perpetual frontier : the properties of free music*. Entretiens réunis et édités par Joe Morris. Stony Creek : Riti publishing, 2012.

Œuvres musicales nommées

- Bach, Jean-Sébastien. *L'art de la fugue = The art of fugue*. Paris : Durand, c1967.
- Boulez, Pierre. *Troisième sonate pour piano*. Vienne : Universal Edition. 1955-1957.
- Braxton, Anthony. *Composition 4, for five tubas : twenty two pages of approximate pitched notation*. 1968.
- Coltrane, John. *Interstellar space*. Produit par Bob Thiele. New York : Impulse!. 1974.
- Davis, Miles. *Kind of blue*. Produit par Irving Townsend et Teo Macero. New York : Columbia. 1959.
- Fripp, Robert et Sylvian, David. *Darshan (The Road to Graceland)*. Produit par Robert Fripp et David Sylvian. Londres : Virgin Records. 1993.
- Japan. *Gentlemen take polaroids*. Produit par John Punter. Londres : Virgin Records. 1980.
- Rzewski, Frederic. *Prose pieces, for improvisational ensemble*. 1967-1968
- Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstücke XI*. New York : Universal Edition, n° UE 12654, 1956.
- Sylvian, David. *Manafon*. Londres : Samadhi Sound. 2009.
- Webern, Anton. *Symphonie für Klarinette, Bassklarinette, zwei Hörner, Harfe, 1. und 2. Geige, Bratsche, und Violoncell, Op. 21*. Wien : Universal Edition, 1929.

ANNEXE

Les annexes réfèrent aux fichiers déposés à part de ce mémoire.

Annexe 1 – Partition de *Nyctophilia*

Partition complète. Inclus la page titre, les pages liminaires et la partition du chef.
Voir fichier 33321ann1.pdf

Annexe 2 – enregistrement d’*Æther*

Enregistrement sonore de la première version d’*Æther*.
Voir fichier 33321ann2.mp3

Annexe 3 – Partition de *Presqu’étoile*

Partition complète. Inclus la page titre, les pages liminaires et la partition du chef.
Voir fichier 33321ann3.pdf

Extraits sonores

Liste complète des extraits sonores issus de l’enregistrement d’*Æther*. Voir fichier :

- 33321son1.mp3
- 33321son2.mp3
- 33321son3.mp3
- 33321son4.mp3
- 33321son5.mp3
- 33321son6.mp3
- 33321son7.mp3
- 33321son8.mp3
- 33321son9.mp3
- 33321son10.mp3
- 33321son11.mp3
- 33321son12.mp3
- 33321son13.mp3
- 33321son14.mp3
- 33321son15.mp3

Enregistrement sonore de *Nyctophilia*.

Voir le fichier 33321son16.mp3