

Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en contact-improvisation

A Dialogic Reading of Free and Collective Improvisation in *musique actuelle* and Contact Improvisation

Sophie Stévançe

Volume 13, numéro 1-2, septembre 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012357ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012357ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stévançe, S. (2012). Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en contact-improvisation. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 117–125.
<https://doi.org/10.7202/1012357ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une analyse de l'improvisation en *musique actuelle*, un courant musical d'avant-garde qui s'est développé au Québec en 1979, à la lumière du contact-improvisation (mouvement chorégraphique apparu aux États-Unis en 1972). L'objectif est de comprendre la nature de ces arts improvisés où le rapport avec autrui en est le fondement. Comment l'individu et l'autre agissent-ils l'un sur l'autre? Comment prennent-ils la place qui leur revient dans le cadre d'un même processus conversationnel en cours? Le *dialogisme* selon Bakhtine, ici considéré comme métaphore, permet d'illustrer les interactions en jeu dans la musique actuelle et le contact-improvisation. Le dialogisme offre également l'occasion d'interroger la notion d'improvisation libre et collective, dont la musique actuelle et le contact improvisation sont les dignes représentants.

Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique actuelle et en contact-improvisation

Sophie Stévance
(Université Laval)

La *musique actuelle* correspond depuis les années 1980, et plus particulièrement au Québec, à un courant musical d'avant-garde où cohabitent différentes tendances (bruitisme, électronique, improvisation libre, rock, chanson ou jazz). Comme l'explique Danielle Palardy Roger, cofondatrice, avec Joane Héту, des Productions SuperMusique (PSM) qui gèrent et représentent l'œuvre *actualiste* depuis 1979 à l'échelle nationale et internationale, «la musique actuelle est un courant présent dans tous les pays industrialisés, mais le terme «musique actuelle» est utilisé surtout au Québec et n'a pas son équivalent en anglais ou dans d'autres langues. En France, il n'y a pas non plus de terme spécifique, on utilise souvent nouvelles musiques ou musiques de création» (Palardy Roger 2005, 39). En effet, l'expression *musiques actuelles* est un *concept* qui s'applique en France sous lequel sont réunis différents styles musicaux contemporains souvent issus de la culture populaire, tandis qu'au Québec, ce concept désigne un festival consacré aux musiques d'avant-garde (*Montréal Musiques Actuelles*¹) ainsi qu'aux nouvelles musiques expérimentales et d'improvisation (Festival international de musique actuelle de Victoriaville). Même si ces différents styles se veulent antiacadémiques, le concept *les musiques actuelles* renvoie à une idée générale assez vaste et abstraite d'une direction prise par une certaine idée de la création musicale d'aujourd'hui, alors que la musique actuelle est un style musical précis et défini.

L'œuvre de la musique actuelle est une création spontanée où s'établissent de nouvelles relations entre les musiciens sur scène et le public, relations marquées par l'absence de hiérarchies entre les compositeurs et les musiciens ainsi que par la participation des compositeurs en tant qu'interprètes de leur propre musique. Au cours des années 1970, la création musicale au Québec a connu un essor prodigieux grâce à un milieu artistique et social fécond dans lequel s'est épanouie une nouvelle génération de créateurs québécois (Jean

Derome, René Lussier), canadiens (Lori Freedman, Isaiah Ceccarelli) et européens (Joëlle Léandre, Fred Frith). En pleine vague de contestations sociales, ces musiciens questionnent la relation à autrui dans un contexte de composition collective (Stévance, 2011). De même dans le domaine de la danse contemporaine, on constate des préoccupations esthétique et éthique similaires avec le développement du contact-improvisation en 1972 avec l'œuvre *Magnesium* de Steve Paxton (Paxton, 1977). Tous deux héritiers de John Cage, le contact-improvisation et la musique actuelle abordent de nouveaux modes de communication et de transmission. En outre, la «relation à l'autre» qui émane de la pensée de Paxton permet d'éclairer la description de l'improvisation en musique actuelle, plus largement l'esthétique de la musique actuelle. En effet, artistiquement, les comportements et les échanges en direct et sur scène entre les musiciens sont les fondements mêmes de la musique actuelle. Or, la littérature montre un relatif désintérêt des musicologues pour la compréhension des interactions en musique improvisée. Toutefois, une communauté restreinte de scientifiques fait de l'improvisation musicale son terrain d'investigation. Au Canada, le collectif *Improvisation, Community and Social Practice* dirigé par Ajay Heble (littératures, Guelph University) et Eric Lewis (philosophie, McGill University), s'intéresse à une sphère précise de l'improvisation : le jazz, son appartenance culturelle, son rôle dans la société. De même, en 2010 s'est déroulé à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) un colloque consacré à l'analyse de l'improvisation. Les communications portaient sur les processus d'apprentissage de l'improvisation, les méthodes dont elle s'inspire ou l'histoire de ses pratiques. Si ces activités témoignent d'un véritable engouement pour l'improvisation (par rapport à laquelle il devient alors urgent de se positionner), elles ne s'intéressent pas à l'analyse du phénomène réel pour le représenter afin de capturer *in vivo* le fonctionnement des interactions en jeu, c'est-à-dire les actions réciproques que les musiciens exercent entre eux

¹ On ne confondra donc pas *la musique actuelle* avec *les musiques actuelles*, même si au Québec, le terme s'est tout d'abord appliqué au pluriel pour désigner un festival de musique expérimentale d'avant-garde en provenance des États-Unis : le *New Music America*. Cet événement s'est tenu à Montréal en novembre 1990 et a été rebaptisé pour l'occasion *Montréal Musiques Actuelles*.

lorsqu'ils créent une œuvre improvisée. Par ailleurs, hormis nos recherches, la musique actuelle n'a fait l'objet d'aucune étude scientifique approfondie, alors qu'elle occupe un espace culturel considérable au Canada et dans plusieurs pays (Allemagne, Pays-Bas, France, Scandinavie). Ses principes théoriques et compositionnels ont jusqu'ici échappé aux rares analyses musicologiques. Ses techniques de production, son système de valeurs sont, dans une large mesure, les corollaires de notre monde socioculturel. Les sociologues l'ont bien compris en réalisant la plupart des travaux sur ce sujet (Robineau, 2004), mais leur discipline ne leur permet d'aborder la question que de façon absolument détachée par rapport à la musique, sans pouvoir réfléchir sur sa teneur artistique. Nous intéressent alors la façon dont se constitue l'œuvre *sonore*, cette constitution étant le fruit d'un travail collectif.

Le contact-improvisation est un dialogue physique où chaque toucher entre les partenaires devient une occasion de créer par l'exploration de l'autre à travers des mouvements improvisés ici et maintenant; écoute, disponibilité, adaptation aux impulsions d'autrui et confiance entre les participants priment. Le contact-improvisation est ainsi axé sur l'exploration des possibilités d'improvisation liées au mouvement du corps lui-même, livré au contact d'un autre corps et au sol, et aux réactions provoquées par cette situation: "Just the pleasure of moving and the pleasure of using your body is, I think, maybe the main point. And the pleasure of dancing with somebody in an unplanned and spontaneous way, where you're free to invent and they're neither one hampering the other – that's a very pleasant social form" (Paxton 1977, 11). On retrouve cette importance des interactions en musique actuelle, à plus forte raison par la complicité qui anime ses membres et la fréquence de leurs rencontres pour «être encore plus libres, ouverts. Notre partition, c'est l'individu en face de nous» (Léandre 2007, p. 68).

En musique actuelle comme en contact-improvisation, la réalité première de l'improvisation concerne l'interaction entre les créateurs, alors engagés dans un même processus conversationnel. Du reste, le rapprochement entre ces deux pratiques n'est pas anodin, ni même casuel. En effet, actualistes et contacteurs ont collaboré à plusieurs reprises. Que l'on songe au danseur et chorégraphe Andrew Harwood

qui, avec son œuvre *L'Ubiquiste* (2008), requérait la participation active de l'actualiste Diane Labrosse, ou encore dans son œuvre *Les 5 Mouvements* (2005), celle de Jean Derome, de Joane Héту ou de Pierre Tanguay². Que l'on songe encore à *Ani*mâles* (2002), avec la participation des actualistes Jean René, Pierre Tanguay et Martin Tétreault, ou encore ou *Sens Cible* (1998), une collaboration entre Andrew Harwood et Diane Labrosse. Il s'agissait alors de créations improvisées juxtaposant sur scène danse, musique et arts visuels.

Les spécificités de ces *performances expérimentales* relèvent d'un type de fonctionnement discursif pouvant s'analyser dans le cadre théorique du «dialogisme». Selon Mikhaïl Bakhtine (1970; 1978; 1984; Todorov 1981)³, ce terme désigne la prise en compte de l'autre dans le discours et les interactions qui s'effectuent entre une conscience autonome et une autre. Ainsi, étudier la musique actuelle et le contact-improvisation sous l'angle théorique du dialogisme, c'est observer les performances de l'improvisateur agissant à l'intérieur d'une communauté (et même les effets que celle-ci exerce sur la performance d'un seul). Par conséquent, la musique actuelle et le contact-improvisation imposent un regard attentif sur la communication entre l'individu, l'autre et les interactions qui s'y affaillent. Cette attention induit alors plusieurs questionnements: comment l'individu et l'autre (*soi/autrui*) agissent-ils l'un sur l'autre? Comment prennent-ils la place qui leur revient à chacun dans le cadre d'un même processus conversationnel en cours? Réciproquement à ce questionnement relationnel entre *alter ego* s'impose une problématique relative à l'identité individuelle d'un artiste engagé dans une création collective: comment l'individu parvient-il, au sein de ce discours collectif et en tant que cocréateur, à garantir son propre style en tant qu'artiste? Ces questions relatives à l'existence nécessaire de plusieurs voix au sein du même énoncé s'énoncent donc, dans ce contexte, en deux temps: tout d'abord, par le *dialogisme discursif*, qui est la prise en compte de l'autre dans la construction du discours, ensuite, par le *dialogisme intérieur*, puisque, selon Bakhtine, la langue que nous utilisons ne résulte pas uniquement de notre individualité: elle est également, peut-être même surtout, imprégnée des intentions de l'autre. Ainsi les mots se composent sous la pression du «déjà-dit» dont nous héritons (Bakhtine 1975, 103)⁴. Ces deux modalités relationnelles – le dialogisme discursif et le dialogisme intérieur – prises comme métaphores pour

² <http://www.ahha-productions.ca/comm/CommLesCinqMouvementsFRA.pdf> (consulté en avril 2011)

³ Théoricien russe de la littérature, Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) s'est intéressé, dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*, à l'échange verbal dans une relation nécessaire avec plusieurs locuteurs. Pour Bakhtine, les romans de Dostoïevski sont «dialogiques» (ou «polyphoniques») et s'opposent aux textes «monologiques» principalement narratifs et unidimensionnels, grandiloquents et réductionnels de formes et de contenus. L'analyste montre ainsi son opposition au langage envisagé du seul point de vue de l'énonciateur parce qu'il revient à exclure l'auditeur de l'échange et le rend inactif. La théorie bakhtinienne fournit des outils de référence pour comprendre et analyser des phénomènes aussi variés que la circulation des discours sociaux dans l'espace énonciatif. Dans le cadre précis de la musique actuelle et du contact-improvisation, la notion de dialogisme est un support intéressant pour appréhender non seulement l'acte musical en tant que tel, mais aussi le discours dans une activité sociale codéterminée par un ensemble de relations interdiscursives.

⁴ Voir également Tzetan Todorov 1981, p. 50, pour une distinction entre dialogues intérieurs et extérieurs.

illustrer les interactions en jeu dans la musique actuelle et le contact-improvisation seront ainsi l'occasion d'interroger plus largement la notion d'improvisation libre et collective, dont la musique actuelle et le contact-improvisation sont les dignes représentants.

Le dialogisme discursif

Le dialogisme discursif porte la marque du discours d'autrui dans l'énonciation individuelle. Bakhtine utilise le terme d'«hétérophonie» pour expliquer, au sein d'un même discours, la diversité des voix individuelles qui le constituent. À propos du roman, le théoricien russe explique que «pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal» (Bakhtine, 1978: 186). La théorie bakhtinienne d'«assemblage de styles» n'est pas sans pertinence pour appréhender la conception des actualistes et des contacteurs de l'expression artistique. Selon eux, il s'agit d'une activité dynamique socialement déterminée par un ensemble de relations *polyphoniques* – un terme qui s'applique d'ailleurs chez Bakhtine (1970) pour désigner l'égalité des voix multiples s'affairant dans tout discours musical. Dans ces deux arts, il s'agit de tenir compte de l'autre dans la construction du discours artistique, ce dont témoigne l'improvisatrice Joëlle Léandre :

Je pense aussi que dès qu'il y a émission d'un son il y a mise en forme, lois et harmonie, formes et structure. Ce n'est pas parce qu'on improvise qu'on doit annuler la mélodie, l'harmonie, la répétition, on déchiffre, on défriche, mais on n'invente rien. On existe parce que les autres sont là et ont été là, il y a l'histoire et la tradition, il faut rappeler leurs racines aux jeunes bruiteux intégristes. Mais la musique, c'est de la chair, c'est organique, c'est du plaisir, c'est de l'erreur... Et puis il faut beaucoup d'amour pour jouer avec les autres⁵.

Ainsi, l'énoncé de l'actualiste et du contacteur provient ainsi de l'autre. C'est en effet dans la prise en compte de ce que le partenaire dit et a à dire que le discours artistique pourra se composer :

Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime [...] En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas (Bakhtine dans Todorov 1981, 147).

Il s'agit donc d'une situation où le discours artistique représente «un langage social» plutôt qu'un «dialecte individuel» (Bakhtine 1978, 153). Serait-ce, par ailleurs, un idéal d'égalité en matière de création que musique actuelle et contact-improvisation seraient susceptibles de réaliser (à l'instar de l'œuvre de Dostoïevski selon Bakhtine) ? L'énoncé musical et chorégraphique correspond donc plus

à un échange discursif dans lequel s'engagent les personnalités artistiques, plutôt qu'à une expression entre soi et soi-même. Au moment de la performance, les partenaires donnent au discours artistique la structure d'une discussion, d'une conversation plurielle avec tout ce que cela implique de questions, de réponses (par exemple). Il n'est donc pas ici question d'une tirade. Pour Bakhtine, l'individu est constamment en relation avec autrui (c'est même une condition anthropologique : l'homme est un être éminemment social), et c'est en ce sens que peut s'expliquer la relation avec l'autre dans un contexte d'improvisation, qui est à la base même des deux pratiques artistiques ici analysées.

Le dialogisme montre donc l'interaction des actualistes et des contacteurs. Ces deux arts spontanés consistent ainsi en une relation dynamique qui s'effectue entre le discours d'un locuteur et celui du ou des partenaires, alors engagés dans un même projet conversationnel. «Contact improvisation was chosen as a name because it expresses itself well. It is definitely a physical art and you deal with the other person physically but there also is all the other aspects of a person that are contacting each other» (Paxton cité dans Jowitt 2005, 20). Ce «besoin esthétique d'autrui» dont parle Bakhtine est ainsi confirmé par Joëlle Léandre : «Notre partition, c'est l'individu en face de nous» (2007, 68). Cette hétérogénéité énonciative montre une recherche d'entente entre les interlocuteurs dans les différences de chacun. La notion d'«opposition dialogique» (Bakhtine 1970, 84) montre que le dialogue s'enrichit lorsque les participants ne partagent ni les mêmes significations, ni les mêmes intentions. Chaque actualiste et contacteur s'anime de la découverte de l'autre – processus d'autant plus intéressant lorsque les artistes se sont déjà rencontrés sur scène : ils vont alors chercher à se redécouvrir, à examiner encore plus de l'autre, à approfondir la recherche. Ce mouvement pousse les partenaires à se dépasser eux-mêmes et à s'explorer toujours plus dans le cadre de nouvelles performances. Loin d'être contradictoire, cette situation peut se comprendre sous plusieurs angles : 1) par comparaison à un état affectif ; 2) par la gestion des risques ; 3) et par la construction d'une identité.

- 1) Plus l'on se connaît, plus l'on se risque, en effet, à aller plus loin dans la découverte de l'autre :

“My partner was initially fairly embarrassed to work with me... but as it [the exercise] developed, his confidence grew. At the start there was little eye contact between us - and that was both of us, not just him, I was just as apprehensive – very few collisions, looking out for one another. My partner was aware of stepping over the mark. Just trying to encourage him to go for it, but more relaxed by the end” (Helen Parlor dans Houston 2009, 109).

⁵ Joëlle Léandre, transcription de l'émission télévisée *Jazz pluriel*, www.oc-tv.net/joelle-leandre.htm (consulté en décembre 2010).

Une première rencontre avec un improvisateur est, certes, intéressante sous bien des aspects, mais les improvisateurs n'en sont alors qu'à appréhender le tempérament de l'autre, malgré leur propre expérience de la création spontanée. L'imprévisibilité sera alors plus prononcée quant au déroulement des événements pour chacun, de même que l'adaptation à l'autre, la capacité d'ajustement ainsi qu'une forte concentration pour déchiffrer ses intentions et y répondre dans un délai rapide. Il s'agit alors de tester des possibilités, d'explorer des potentialités en s'appuyant sur son expérience individuelle antérieure le plus librement possible : « Dancers in a couple may work alone in order to bring back to each other private rhythms that may become richer in the merging, or they may dance separately, remembering what they did together » (Jowitt 1977, 28). Au cours d'entretiens et d'expériences musicales avec les actualistes, on constate le « plaisir » qu'ils ont de « se retrouver » entre eux dans des lieux spécifiques pour vivre des expériences ensemble (ce qui n'enlève rien, répétons-le, à leur plaisir de vivre de nouvelles expériences, mais ce plaisir sera différent puisque les éléments explorés seront différents).

- 2) On pourrait également comprendre ce plaisir de renouveler leurs séances improvisées par les risques encourus. « Le risque est bien là ! » dans l'improvisation musicale, explique Léandre (2008), qui poursuit : « L'improvisation veut dire quelque chose, c'est le seul langage sans galons. Il y a le musicien et ce qu'il contient, ce que l'on a en nous intégré sur la base de notre apprentissage au fil du temps, notre capacité de construire la trajectoire du temps, ce qu'on a à dire et l'imprévisibilité, les risques que l'on prend⁵ ». Pour l'actualiste et le contacteur, l'artiste doit œuvrer automatiquement en laissant s'exprimer ses émotions et son inconscient sans l'ingérence des critères de correction, de relecture et d'autocensure... Parfois au risque de la non-réussite de l'œuvre. En effet : « Contact Improvisation is often risky on emotional and physical terms. The risk is in the dancer's ability to open up and relax defences in order to be receptive to his or her partner. Many improvisers talk in terms of the 'honesty' or 'truth' of movement in Contact work. The dancer does not strive against the natural laws of gravity, momentum and inertia, but instead is guided by them and, similarly, practitioners espouse an everyday quality in the dance, instead of theatrical

artifice. This 'naturalness' is seen in conjunction with the spontaneity, immediacy and risk of the improvised movement." (Houston 2009, 107) Ainsi, ces improvisateurs jouent sans filet. Ils s'abandonnent, comme dirait Borduas, aux « accidents heureux impossibles à répéter » (Borduas, « Projections libérantes » 1949, cité dans Borduas 1987, 412) – et impossibles à corriger⁶. Ils n'espèrent donc pas nécessairement la réussite de la performance : dans les risques que lui impose la méthode de l'improvisation libre, ils acceptent la possibilité de l'échec de l'événement en direct. Même si « parfois, il y a des moins bons coups », explique Joane Héту (2002), la recherche de la perfection n'est pas ce qui les anime. Ils préfèrent se laisser surprendre par les conséquences imprévisibles qui échappent à la volonté, aux intentions. Là serait la véritable création : elle témoigne de l'inspiration spontanée de l'artiste et de sa rencontre avec les *possibilités inconnues*.

- 3) En outre, ces affinités communes recherchées entre improvisateurs renvoient à un dispositif situationnel fixe et permanent qui participe à leur identité. Ce plaisir de *l'entre soi* permet à chacun de devenir soi sous la pression d'autrui. Il incite les actualistes à caractériser leurs propres capacités d'expression en mettant en place des structures collectives laissant chacun libre de construire et d'exprimer sa singularité. Il s'agit donc d'une *praxis* du nous qui, plus qu'elle ne l'efface, éclaire sur chaque individualité. Ainsi, « Le moment initial de mon activité esthétique consiste à m'identifier à l'autre : je dois éprouver – voir et savoir – ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, coïncider avec lui [...] et, en tout état de cause, après s'être identifié à autrui, il faut opérer un retour en soi-même, regagner sa propre place [...] et c'est là seulement que le matériau recueilli à la faveur de l'identification pourra être pensé aux plans éthique, cognitif ou esthétique » (Bakhtine 1984, 46-47). La création des actualistes et des contacteurs est co-entreprise par un ensemble de relations dialogiques et est le reflet des consciences des artistes qui s'expriment collectivement, en ouvrant la possibilité d'une création musicale non orientée prenant forme au cours du dialogue. « Le centre nerveux de toute énonciation, de toute expression, n'est pas intérieur, mais extérieur : il est situé dans le milieu social qui entoure l'individu » (Bakhtine 1977, 134). La création musicale actualiste s'effectue dans un contexte de collaborations. L'actualiste lit les réponses des autres

⁶ Joëlle Léandre, http://www.cnd.fr/saison/kinem/kinem7/danse_et_musique/joelle_leandre/?searchterm=cage. Émission télévisée « Jazz pluriel » : www.oc-tv.net/joelle-leandre.htm (consulté en décembre 2010)

⁷ Nous montrons ailleurs les liens entre l'automatisme surrationnel et l'automatisme en musique actuelle. Voir STÉVANCE, Sophie, *Musique actuelle* (2011), notamment le chapitre III : « De l'automatisme en musique actuelle ».

musiciens sur scène. Telle une « partition intérieure », celle-ci est agencée à partir d'un réservoir de données existantes et entièrement disponibles ; les improvisateurs les façonnent en temps réel au moment de la performance. L'œuvre s'unifie dans la circulation concrète des échanges entre créateurs, qui deviennent ainsi leur propre auditeur. Bakhtine a montré que tout monologue intérieur possède une structure dialogique : « les discours les plus intimes sont eux aussi de part en part *dialogiques* : ils sont traversés par les évaluations d'un auditeur virtuel, d'un auditoire potentiel » (dans Todorov, 294). Ainsi, « lorsque nous nous mettons à réfléchir sur un sujet quelconque, lorsque nous l'examinons attentivement, notre discours intérieur [...] prend immédiatement la forme d'un débat par questions et réponses, fait d'affirmations suivies d'objections » (ibid.). Par conséquent, si le dialogisme discursif est constitutif du discours, s'ajoute cependant, au moment de l'échange, la réalité du dialogue intime entre soi et soi-même.

Le dialogisme intérieur

« Paradoxalement, c'est une musique qui est totalement individualiste et qui a à voir avec du collectif » (Léandre 2007, 67). L'acte créatif en musique actuelle et en contact-improvisation appelle à une écoute extérieure (de l'autre) et à une écoute intérieure (par le retour à soi). Dans un esprit dialogique, actualiste et contacteur apportent chacun leur propre vision suivant leurs sensibilités et connaissances. La création est, de ce point de vue, polyphonique : aucun *narrateur* dominant n'impose sa parole, aucune opposition de forces ni expression émise d'une seule voix. Il s'agit d'un sentiment collectif, d'une perception plurielle d'un mouvement dont la transformation résulte d'une kyrielle d'échanges, de questions et de réponses possibles, ce que soutient Steve Paxton :

Le point de contact est l'objet sur lequel on se concentre parce que dans une bonne partie de la formation, il s'agit de permettre à votre partenaire de sentir votre force potentielle grâce au toucher : ce que vous pouvez faire, ce que vous pouvez soutenir, comment vous pourriez bouger, le potentiel qui existe en position, et vice-versa en même temps. Vous sentez le niveau de potentiel de votre partenaire, lui sent le vôtre, donc vous bougez ensemble, vous vous servez chacun l'un de l'autre comme si vous ne faisiez qu'un seul corps, vous éprouvez une sensation rien qu'en vous appuyant légèrement ou davantage, sur l'autre ; par ce moyen vous sentez ce qui est disponible en vous, grâce au toucher (Bents 1981).

En tant qu'improvisateurs, ils n'interagissent pas seulement avec les discours-réponses sur le même objet, mais avec leur propre discours également, leur propre bagage et savoir-faire artistique pour développer leur discours actuel. Dans un contexte de création spontanée, l'improvisateur est

en interaction avec ce qu'il a « déjà dit », avec ce qu'il va et est en train d'énoncer. Ceci rend possible la réitération de moments improvisés d'une performance artistique spontanée à une autre. Certes, cette situation n'est pas souhaitée dans pareil contexte, mais elle est bien réelle et peut être, en partie du moins, expliquée par le rôle que joue la mémoire. En effet, puisque tout énoncé résulte d'un contact avec d'autres discours, l'énoncé en restera marqué en portant la trace de cette interaction sous des formes diverses et variées. La mémoire joue donc un rôle important, consciemment ou non. C'est une lutte contre eux-mêmes que se livrent les improvisateurs, une lutte que l'on pourrait qualifier, à la suite de Benveniste, de dialogue intériorisé « entre un moi locuteur et un moi écouteur » (1974, 85), toujours à l'œuvre dans l'œuvre en constitution. Ce dialogue intériorisé prendrait alors la forme d'un « monologue à deux voix », d'une « dialogisation intérieure » de l'énoncé, que Bakhtine explique par métaphores *échos*, *reflets* (Bakhtine 1984, 298) ou *résonances* (Bakhtine 1984, 301 et 308).

Notre langue quotidienne est pleine de mots d'autrui ; avec certains, notre voix se fond totalement, oubliant leur appartenance première ; par d'autres, que nous considérons comme bien fondés, nous renforçons nos propres mots ; dans d'autres encore, nous introduisons nos orientations personnelles, différentes et hostiles (Bakhtine 1970, 269).

On pourrait donc supposer qu'aucun artiste improvisateur ne joue sans être libre des gestes d'autrui des gestes d'autrui, sans hériter de la voix de l'autre. Au contraire, il reçoit les mots de son partenaire lors de conversations antérieures et en restera imprégné pour celles à venir. Le geste spontané de l'artiste improvisateur va donc à la rencontre d'un geste déjà peuplé par des mots d'une expérience passée. Le discours passé de l'autre s'impose donc dans la création d'une œuvre dont certaines composantes ont déjà été parlées auparavant. Ainsi, « tout existe déjà, il faut seulement le retrouver ; c'est une notion plus « extractive » que « créative » » (Barthes 1994, 930). Pour ne pas répéter, l'improvisateur doit se mettre dans une situation d'évitement afin d'introduire de lui-même dans un donné et ainsi « rechercher de jour en jour à approcher une certaine densité de l'expression » (ibid.), pour inventer son œuvre, la trouver. Même si proposer constamment de l'inédit reste rare en improvisation, « c'est une sorte de floraison d'aventures » : « on choisit, mais on n'invente rien, ou si peu ». « Créer, c'est aussi recréer, refaire différemment » (Léandre 2007, 71). Ce qui revient à dire que les improvisations ne sont pas un territoire vierge : le sens est toujours nouveau en raison d'un contexte d'interactions toujours différent, et ce malgré les situations reproductibles. La musique actuelle et le contact-improvisation travaillent ainsi sur l'inattendu des éléments agencés, existants et disponibles dans la mémoire des créateurs (ne serait-ce que par la maîtrise d'une technique instrumentale et sur les expériences passées), plutôt que sur de l'inédit. En effet : « We perform

movement, invent it, interpret it, and reinterpret it, on conscious and unconscious levels. In these actions, we participate in and reinforce culture, and we also create it. To the degree that we can grasp the nature of our experience of movement, both the movement itself and the contexts in which it occurs, we learn more about who we are and about the possibilities for knowingly shaping our lives. [...it] serves as a vehicle for investigating the powerful interrelationships of body, movement, dance, and society» (Novack 1990, 8).

Par l'improvisation, le créateur imagine, découvre, exprime et effectue de la transformation. Dans le processus musical nouveau qu'il fait surgir, il appelle à de nouvelles lois transgressant celles sur lesquelles et à partir desquelles il invente. Aussi innovante qu'elle soit, l'œuvre improvisée n'en utilise pas moins certains éléments du vocabulaire traditionnel (technicité instrumentale ou dansée, connaissance de styles, du langage) et des modalités de production, de diffusion et de réception. Autrement dit, actualistes et contacteurs ne sauraient créer sans ce qui s'est enregistré dans leur mémoire par des œuvres, des gestes précédents ; leur spontanéité s'en nourrit. Il est possible d'appréhender ces dispositions à partir des positions philosophiques et sociales de John Dewey (1859-1952), pour qui il n'y a de véritable création que dans l'expression spontanée de ses émotions pour que puisse jaillir la véritable invention : « ce qui est donné ici et maintenant s'enrichit des significations et valeurs tirées de ce qui est en fait absent et seulement présent par l'imagination » (Dewey, 317). Toute la difficulté repose sur le combat intérieur que chaque actualiste mène pour ne pas se laisser dominer par ce qui pourrait passer pour des automatismes au moment de l'acte, mais aussi en aval de celui-ci : le musicien évite le plus possible de faire intervenir sa volonté, son intention et s'empêche à relire l'œuvre achevée lorsque la performance en direct a été enregistrée. La vraie invention pourrait donc être la faculté de ne pas vouloir, et d'oublier – en partie.

Puisque l'interaction entre les musiciens demeure la réalité première de l'improvisation, on peut poser, à la suite de Bakhtine, que l'improvisateur se place dans une triple situation dialogique : la parole préexistante, une parole à venir, et sa propre parole enrichie de ces deux expressions antérieures et ultérieures : « le mot existe pour le locuteur sous trois aspects : en tant que *mot neutre* de la langue et qui n'appartient à personne, en tant que *mot d'autrui* appartenant aux autres et que remplit l'écho des énoncés d'autrui et, enfin, en tant que *mot à soi*, car, dans la mesure où j'ai affaire à ce mot dans une situation donnée, avec une intention discursive, il est déjà pénétré de mon expression » (1984,

301). Plusieurs temporalités se confondent au sens d'une performance improvisée.

L'œuvre actualiste est donc un « discours d'autrui dans le langage d'autrui » (*ibid.*, 144). C'est en ce sens que, pour appréhender ces arts dont la singularité stylistique première est la plurivocalité et le plurilinguisme (*ibid.*, 122-151), il faut encore tenir compte du public et de sa *proximité* avec les improvisateurs.

The audience normally sits very close to the performers and there is usually no clearly defined boundary between the stage and the spectators. Special lighting and decor are not used and the dancers normally wear light comfortable clothing. This set-up is also to be found in Jams (Kaltenbrunner 1998, 10).

La réception est donc d'importance pour rendre compte de la musique actuelle et du contact-improvisation, puisque leurs organisations formelles et paramétriques prennent toute leur force dans les effets déclenchés par les créateurs sur l'auditeur. Les performeurs attendent du public un signe, une réponse dans l'échange en cours, ce qui permet la comparaison au « grand dialogue » selon Bakhtine (1970, 362), à autant de manières de penser et de percevoir le monde, avec lesquelles ils s'associent et négocient, qu'il y a d'individualités pour les recevoir.

La création des actualistes et des contacteurs s'effectue ainsi dans un contexte de collaboration avant tout marqué par l'abandon des différents niveaux de création. Ces artistes sont tout à la fois compositeurs, interprètes et auditeurs d'une œuvre en train de naître au cours de l'échange verbal qui s'effectue entre les partenaires sur scène. Eux-mêmes cherchent à entrer en contact avec les *réactions* du public qui inspirent leur discours ; la création est un échange. Ces « réactions » restent toutefois immatérielles et ne peuvent être que ressenties par les improvisateurs. Dans l'œuvre en cours d'élaboration, l'auditeur adopte une « attitude responsive active » : « Il est en accord, ou en désaccord, il complète, il adapte, il s'apprête à exécuter, etc. Cette attitude de l'auditeur est, dès le tout début du discours, parfois dès le premier mot émis par le locuteur, en élaboration constante durant tout le processus d'audition et de compréhension » (Bakhtine 1970, 274). Les artistes lisent les réponses du public autant que celles des autres musiciens sur scène. D'une manière générale, d'après Danielle Palardy Roger, il s'agit de « travailler en concertation, dans un lieu qui favorise les échanges artistiques entre les artistes et le public, de tous les âges et toutes les classes sociales, afin d'arriver à une vraie et profonde démocratisation de la musique de création⁷ ». On peut donc suivre Bakhtine lorsqu'il envisage, dans « Author and Hero in Aesthetic Activity », « two ways of combining the outside world with a human being: from within a

⁸ Danielle Palardy Roger, entretien avec Sophie Stévance, 15 avril 2010.

human being – as his horizon, and from outside him – as his environment» (dans Holquist et Liapunov 1990, 97). C'est ainsi que le dialogisme, tel qu'envisagé en musique actuelle et en contact-improvisation, montre que l'improvisateur émet des énoncés qu'il rapporte, avec lesquels il dialogue et s'exprime, et qui, finalement, lui échappent.

Entre le dialogisme intérieur et le dialogisme discursif : l'improvisation

Il est possible de comprendre les interactions en musique actuelle et en contact-improvisation à la lumière de deux circonstances dialogiques : 1) tout d'abord, ne pas considérer les acteurs en tant qu'individualités à part entière, détachées du groupe, mais en tant que partenaires, qu'*êtres en relation* ; 2) ensuite, considérer que les relations dialogiques entre *soi* et *autrui* sont nourries du vécu de chacun, qu'elles sont projetées dans le présent par une tradition assimilée, et revisitée par un fond culturel commun. On doit tenir compte de ces conditions pour donner un sens cohérent à l'activité perçue. Toute improvisation repose donc sur une langue acquise qui jaillit lors de la rencontre entre les créateurs du spontané. Cette langue se manifeste par des schémas gestuels, des habitudes spécifiques à tel ou tel artiste, de l'éducation de ces mêmes artistes (ce qu'ils ont acquis au contact d'autres qu'eux), de conventions esthétiques, stylistiques ou même sociales. «*La forme* du tout est par conséquent présente dans chacune des parties. Réaliser et achever sont des fonctions continues, et non pas de simples fins, localisées à un seul endroit» (Dewey 2005, 82) ; l'improvisateur doit alors, «à chaque avancée retenir et résumer l'ensemble réalisé auparavant et garder à l'esprit l'ensemble à venir» (*ibid.*, 82-83). Un langage inhérent à l'improvisation libre existe donc bel et bien. Les éléments intrinsèques à chaque période (émotions, énergie, corps, gestes, idées, atmosphère) interagissent, résistent et coopèrent pour construire un discours et en orienter le développement et l'achèvement.

À l'issue de cette étude, il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle le dialogisme permet d'éclairer non seulement la pratique actualiste et sa rencontre avec le contact-improvisation, mais également la nature même de l'improvisation libre et collective qui représente une interaction repérable en un processus conversationnel implicite et explicite ; l'improvisation collective de ces deux arts résultant exclusivement d'interrelations humaines. Ce double dialogisme, telle «une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet» (Bakhtine 1975, 103), fait alterner et interagir des entités individuelles qui s'influencent mutuellement. Plus que les entités, le dialogisme s'attache aux *relations* entre les individus ; c'est ce qui

importe dans la musique actuelle et le contact improvisation. La construction de leur discours artistique est orientée vers l'autre et son propre monde. Cependant, ce regard tourné vers autrui s'inscrit dans deux directions souvent opposées : tandis que l'une s'intéresse aux relations de personne à personne, à la compréhension et à l'approfondissement de ce qui leur est commun – faisant apparaître l'idée de la création collective –, l'autre s'effectue sur fond d'autodialogisme, lorsque l'improvisateur fera inconsciemment (ou non) référence à son propre discours en dialoguant avec l'autre. Ces deux tendances se retrouvent dans la pratique improvisée de la musique actuelle et du contact-improvisation. C'est, du reste, le postulat de la présente étude : le dialogisme permet la compréhension des interactions qui caractérisent ces deux arts. Ce n'est, certes, pas la seule lecture possible, mais celle-ci aura au moins le mérite de s'arrêter sur ce qui fait la spécificité de ces genres artistiques sociaux à la lumière de leurs propres composantes constituantes, contrairement à d'autres études passées qui ont malheureusement abordé la musique actuelle en fonction de critères esthétiques traditionnels qui leur sont totalement étrangers (*Circuit* 1990 et 1995 ; Olivier 2003). Le dialogisme réalise probablement une attitude d'esprit qui accepte le dialogue, passe la parole à l'autre dans le processus créateur non individualisé.

Le dialogisme montre ainsi la pluralité des idées, des voix et des visions en jeu au sein d'un même processus conversationnel (musical ou chorégraphique). Dans ce cas, l'improvisation est donc tout sauf une démission ou un renoncement : elle nécessite une structure, engage la conscience et la concentration à l'autre. À elle seule, elle constitue un langage à part entière. De sorte que ce qui fait la force de l'improvisation libre et collective fait peut-être aussi... sa faiblesse. Ne nécessite-t-elle pas un certain contrôle de soi qui révèle finalement le paradoxe de ce principe de composition et d'exécution instantanée ? C'est un paradoxe pleinement assumé, puisqu'actualistes et contacteurs, bien qu'attentifs et préparés sur tous les plans, apprendront à se débarrasser de leurs habitudes de «projeter» ou de «penser» la musique et la danse, pour être plus sensibles à la réalité de ce qui se passe. C'est ce qu'explique le contacteur Andrew Harwood, pour qui il s'agit d'«Être prêt/Être présent dans l'instant...]. Cette présence «intégrale» nous permettra de nous libérer du bavardage du mental, de l'anticipation et du jugement qui souvent nous empêchent de laisser la capacité organique de notre corps à répondre spontanément à la situation. Ainsi notre disponibilité à l'improvisation devient entièrement physique, ludique, sincère, surprenante et plaisante⁹».

La *parole intérieurement persuasive* de l'actualiste et du contacteur s'entrecroise ainsi à celle de l'autre, et du fait même de leur coexistence, elles se modifient

⁹ Andrew de Lotbinière Harwood : <http://www.ahha-productions.ca/fr/stages.htm>. Consulté en février 2011.

récioproquement. Ce processus intérieur à chacun promet le métissage et la «conciliation des contraires» (Budor et Geerts 2004, 8), telle une entente entre différentes perceptions et personnalités pour parvenir à une «force créatrice de réunion» (*ibid.*, 13). Musicalement, un exemple frappant de cette interpénétration, de cette jonction des opposés est le *Trésor de la langue* de René Lussier (1989). L'actualiste juxtapose la parole des gens recueillie au hasard de ses rencontres. Ces voix et ces mots, dialectes et jargons rassemblés, rythment la musique au gré des respirations, des intonations, des hésitations ou des accentuations vocales. La musique naît de la parole de tous, et une kyrielle de styles se côtoient pour fusionner (rappelons-les : bruitisme, électronique, improvisation libre, rock, chanson ou jazz). L'œuvre actualiste, au même titre que le contact-improvisation, pourrait ainsi se concevoir comme une «diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée» (Bakhtine 1978, 88) : «La langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langage des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents)» (*ibid.*). Ainsi conçus, la musique actuelle et le contact-improvisation sont animés par un désir profond de montage (sonore et chorégraphique, de manière spontanée) des contraires, non pour lénifier le discours et organiser un système unitaire et homogène, mais pour expérimenter d'autres relations d'échange, explorer d'autres voies de rapprochement des différences en respectant chaque particularité.

RÉFÉRENCES

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale* [1979], Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1990). "Author and Hero in Aesthetic Activity", in *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*, Michael Holquist and Vadim Liapunov (éd.), Austin, University of Texas Press, p. 4-256.
- BARTHES, Roland (1994). «L'Ancienne Rhétorique», *Œuvres complètes*, tome II : 1966-1973, Paris, Seuil.
- BENTS, Folkert (1981). "An interview with Steve Paxton. Excerpts from a verbatim transcript of 6 hours of conversation", *Theatre Papers, The Fourth Series, June*, n° 5, Devon (England), Darlington College of Arts, p. 2-27. Cité dans FABBRI, Véronique (2006). «Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée», Anne Boissière et Catherine Kintzler (éd.), «Approche philosophique du geste dansé: De l'improvisation à la performance», Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard.
- BORDUAS, Paul-Émile (1987). *Écrits 1*, textes réunis et présentés par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BUDOR, Dominique, GEERTS, Walter, dir. (2004). «Les enjeux d'un concept», *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- DEWEY, John (1959). *Art as Experience* [1934], New York, Capricorn Books.
- DEWEY, John (2003). *Œuvres philosophiques: Le public et ses problèmes*, tome II [1920], traduit de l'anglais, Tours, Farrago.
- DEWEY, John (2005). *Œuvres philosophiques: L'art comme expérience*, tome III [1934], traduit de l'anglais, Tours, Farrago.
- HÉTU Joane (2002). Citée par Bernard LAMARCHE, «Dix années, neuf albums, etc.», *Le Devoir*, Montréal, 5 janvier, np.
- HOUSTON, Sara (2009). "The touch 'taboo' and the art of contact: an exploration of Contact Improvisation for prisoners", *Research in Dance Education*, vol. 10, n° 2, p. 97-113.
- JOWITT, Deborah (1977). "Fall, you will be caught", *Contact Quarterly*, vol. 3, n° 1, p. 28.

- JOWITT, Deborah (2005). «Contact: a definition», *Contact Quarterly*, vol. 30, n° 1, p. 18-20.
- KALTENBRUNNER, Thomas (1998). *Contact Improvisation. Moving – Dancing – Interaction*, Meyer & Meyer Sport (UK).
- LÉANDRE, Joëlle (2008). *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, Éditions MF.
- LUSSIER, René (1989). *Trésor de la langue* [rééd. 2007], Montréal, La Tribu/Sélect, coffret de disques compacts.
- «Montréal musiques actuelle» [titre du numéro], *Circuit, revue nord-américaine de musique au XX^e siècle*, vol. 1, n° 2 (1990), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- «Musique actuelle ?» [titre du numéro], *Circuit, revue nord-américaine de musique au XX^e siècle*, vol. 6, n° 2 (1995), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- NOWACK, Cynthia J. (1990). *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.
- OLIVIER, Dominique (2003). «Les musiques actuelles», *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome I, Arles, Actes Sud, p. 1335-1346.
- PALARDY ROGER, Danielle (2005). «La musique actuelle en quelques points», *Musique et pédagogie*, vol. 20, n° 1, p. 39.
- PAXTON, Steve (1977). «The Small Dance. Interview avec Elizabeth Zimmer on CBC Radio», *Contact Quarterly*, vol.3, n° 1, p.11.
- NELSON, Lisa et Nancy STARK SMITH, éd. (1997). *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook : Collected writings and graphics from contact, Quarterly Dance Journal, 1975-1992*, Northampton, Contact Editions.
- ROBINEAU, Anne (2004). *Étude sociologique de la musique actuelle du Québec : le cas des productions Supermusique et du Festival international de musique actuelle de Victoriaville*, thèse de sociologie, Université de Montréal.
- ROBINEAU, Anne (2006). «Pour une étude sociologique de la musique actuelle au Québec», dans Marcel Fournier et Anne Robineau (dir.), *Musique, rapports sociaux et enjeux méthodologiques. Études comparatives : Québec, France, Cuba*, Paris, L'Harmattan, p. 189-211.
- STÉVANCE, Sophie (2009). «Les femmes dans la création musicale improvisée: l'exemple des collectifs de la musique actuelle au Québec», *L'Éducation musicale*, n° 562, septembre, p. 25-31.
- STÉVANCE, Sophie (2011). «La beauté libre de la musique actuelle au Québec», dans Monique Desroches (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Presses de l'Université de Montréal, p. 399-414.
- STÉVANCE, Sophie (2011). *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi des *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.