

La musique actuelle au Québec : enjeux et perspectives méthodologiques d'une analyse génétique

Musique Actuelle in Québec: Methodological issues and prospects for a genetic analysis

Sophie Stévançe

Volume 38, numéro 1-2, 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1071672ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1071672ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stévançe, S. (2018). La musique actuelle au Québec : enjeux et perspectives méthodologiques d'une analyse génétique. *Intersections*, 38(1-2), 9-30.
<https://doi.org/10.7202/1071672ar>

Résumé de l'article

La présente recherche se range du côté des approches analytiques du processus créatif visant une caractérisation stylistique de la musique actuelle francophone québécoise en centrant notre point de vue sur la manière dont ce courant musical utilise l'improvisation. Reposant plus particulièrement sur les stratégies « comprovisationnelles » à l'origine du disque *Phénix* (2008) du trio actualiste Les Poules, notre objectif est de mieux comprendre ce processus créateur. À partir d'approches permettant de retracer les états successifs des éléments musicaux (critique génétique, enquêtes ethnographiques, recherche-création en musique), il s'agit d'observer, grâce notamment à des modélisations, les constantes et les variantes dans les opérations d'écriture entre les divers paradigmes qui constituent *Phénix* (versions initiale, composée et performée). Sans toutefois épuiser les questions que soulève ce type de production, un contexte générant des collaborations entre chercheurs et créateurs a permis d'aller plus loin dans l'application de l'analyse génétique à la création musicale : en faisant apparaître les influences réciproques de la recherche sur la création que l'on peut difficilement passer sous silence.

LA MUSIQUE ACTUELLE AU QUÉBEC : ENJEUX ET PERSPECTIVES MÉTHODOLOGIQUES D'UNE ANALYSE GÉNÉTIQUE

Sophie Stévançe

CONTEXTE ET PROBLÉMATIQUE

Au Québec, ce que l'on entend couramment par « musique actuelle » correspond à un courant musical où cohabitent différentes tendances — pêle-mêle musiques électronique, contemporaine, improvisée, chanson, folklore ou jazz. La production artistique de ce courant est une création spontanée où s'établissent de nouvelles relations entre les musiciens sur scène et le public, relations d'autant plus 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. Comment s'articulent ces indices stylistiques et leurs éléments au sein de la production actualiste, et comment les identifier? En quoi sont-ils spécifiques à la musique actuelle? Quels questionnements soulèvent-ils plus largement?

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 toute une génération de créateurs. Depuis 1979, la production actualiste est gérée par les Productions SuperMusique, dirigées par deux co-fondatrices du courant — Danielle Palardy Roger et Joane Héту — dont le mandat est de favoriser la progression de la création musicale québécoise. La musique actuelle possède sa propre étiquette, DAME (Distributions Ambiance Magnétique Etcetera), et réunit plusieurs ensembles musicaux à géométrie variable, tels que Nous perçons les oreilles, SuperMusique ou Les Poules. Ces ensembles proposent chacun des projets musicaux différents, disparates, et les musiciens qui y participent passent d'un ensemble à l'autre, d'un type de discours à un autre. Comment saisir cette variété a priori hétéroclite? Peut-on dégager des caractéristiques de la musique actuelle dans ses manifestations et productions musicales et plus largement sonores? Comment les analyser? Avec quel(s) outil(s) et quelle(s) méthode(s)?

Tel que présenté dans des travaux précédents (par ex.: Stévançe 2012a), la communauté actualiste est importante pour la recherche en musique. Car malgré un savoir contenu, aucune étude strictement musicologique n'a à ce jour

été réalisée sur la musique actuelle. Plutôt, elle a été décrite par une certaine intelligentsia comme un texte inacceptable affichant une « absence de rigueur, [l']abandon des exigences de l'écriture et [le] renoncement à l'évaluation esthétique » (Nattiez 1995, 7). De manière moins arbitraire et plus réfléchie, on dénombre heureusement d'autres écrits, quoique lacunaires : au Canada, une entrée dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (1993), et des études françaises, mais ces dernières semblent ignorer la spécificité de la musique actuelle au Québec. Ainsi, Letort (1998) liste les nouveaux compositeurs qui inventent de nouvelles formes de concert, de diffusion, à la croisée du multimédia, des musiques populaires et de l'électroacoustique, sans tenter de comprendre ce territoire musical particulier dans ses rapports avec la société et les sciences humaines. Il en est de même concernant les entretiens de compositeurs réunis par Denut (2001), lesquels ne permettent pas d'investiguer les questions relatives au rapport du musicien avec sa création musicale, son émergence puis son évolution dans son environnement culturel. Ce constat dissocie la présente contribution de ces travaux qui n'envisagent pas non plus les directions prises par les musiciens se rapportant à ces pratiques musicales dites « actuelles » d'un point de vue esthétique, ni même en interrogeant les formes de création à l'œuvre, comme l'improvisation, voire la « comprovisation ». Dans nos travaux jusqu'ici réalisés sur la musique actuelle, nous avons tenté de démontrer que ce courant musical possède une démarche esthétique, identitaire et économique cohérente, et que les règles qu'il s'impose se rapprochent d'une loi d'organisation qui a jusqu'ici totalement échappé aux rares analyses académiques à proprement parler, impartiales et impartielles. Son répertoire de composition, ses techniques et ses méthodes de production, ou encore 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 (Besançon 2000; Robineau 2004), mais compte tenu de leur discipline, ils n'ont abordé la question que de manière détachée par rapport à la musique, sans réfléchir sur sa teneur artistique. Or la musique actuelle n'est pas qu'un fait social : elle expose une véritable investigation formelle entre structure et improvisation, intention et spontanéité. Mais si elle emprunte ses *méthodes* à l'improvisation¹, son utilisation de l'improvisation est tout à fait particulière : elle est à la fois non idiomatique, libre (la création se déroule dans l'instant, sans cadre formel à suivre, sans contraintes ni mot d'ordre, au bénéfice des interactions entre musiciens, auditeurs et l'ambiance qui se crée par, entre et autour d'eux), et « contrôlée », en ce sens que les actualistes intègrent une forme d'improvisation dans la composition, de l'écrit dans une musique orale, avec l'intervention du compositeur impliqué dans l'interprétation de sa production.

L'objectif de notre article tentera de présenter la spécificité du courant québécois en interrogeant les diverses formes qu'il donne à l'improvisation musicale; elles représentent, à notre avis, les fondements mêmes de la créativité de

¹ « Alors qu'en jazz, l'improvisation est un style, pas une méthode », Jean Derome, entretien avec Sophie Stévanca, 21 septembre 2007. Pour les actualistes, l'improvisation est donc une méthode pour créer, laquelle leur a permis (autant que l'hybridation ou le dialogisme : voir Stévanca 2012), de forger leur style, leur « signature singulière » (Desroches 2008).

la musique actuelle québécoise francophone, et son identité musicale. La musique actuelle est donc ici appréhendée *en fonction* de son système de références, non à l'aune de critères esthétisants traditionnels purement et essentiellement subjectifs et despotiques. C'est sans doute là un obstacle épistémologique que les quelques écrits ou billets d'humeur sur la musique actuelle n'ont pas su remplir en l'évaluant à partir de connaissances générales, d'opinions et de convictions tranchées qui se posent comme des représentations objectives du réel. La particularité de la musique actuelle, pourtant de tradition improvisée, est que plusieurs de ses pièces sont écrites et prennent la forme de partitions. Celles-ci ressemblent à des schémas musicaux ouverts ou à des instructions verbales à partir desquelles se développent des improvisations plus structurées. Ces improvisations se déroulent dans le cadre de performances publiques qui peuvent être enregistrées telles quelles sur disques et être commercialisées, ou encore faire l'objet de réécritures successives pour aboutir à un objet-audio publié; dans ce cas, le travail des actualistes consiste en une série de travaux préparatoires liés à la genèse d'une production définitive à venir. Cette dynamique créatrice est éloquent dans le cas du trio Les Poules, lequel est composé des actualistes Joane Héту (saxophoniste, vocaliste), Danielle Palardy Roger (percussionniste) et Diane Labrosse (instrumentiste numérique). Le 3 août 2008, elles lançaient leur disque *Phénix*.

CADRE THÉORIQUE, CORPUS ET MÉTHODE

Avec *Phénix*, on fait face à la singularité d'un processus créateur caractéristique de la musique actuelle. Les trois musiciennes ont tout d'abord enregistré en studio plusieurs séquences improvisées (le 11 janvier 2008: séries de 11x5 minutes et de 30x 2 minutes); elles ont conservé ces enregistrements (qu'elles n'ont pas publiés, mais elles nous ont permis de les consulter et de les dupliquer) qu'elles ont utilisés comme des manuscrits de travail. L'enregistrement de la version studio a ensuite fait l'objet d'un montage, puis les musiciennes ont présenté sur scène trois pièces extraites du résultat de ce montage dans le cadre d'une activité de promotion du disque *Phénix* (six mois après la sortie de celui-ci; ce concert a, par ailleurs, été filmé). On est donc ici en présence de brouillons (manuscrits de travail) qui vont donner lieu à un acte de composition stabilisé recevant le statut de publication (*Phénix*), lequel va faire l'objet d'une activité de lecture ouverte dans le cadre de performances. L'ensemble de ces documents constituent la face cachée de la production définitive: ils sont les témoins matériels d'une pratique d'écriture qui mérite d'être élucidée. Comment comprendre le processus de production de *Phénix*?

Celui-ci fonctionne en faisant alterner les sous-processus que sont: la recherche d'idées, la formulation ou la révision (on peut, en effet, supposer qu'il y a eu, entre ces différents objets, des réécritures successives). Il importe alors de s'intéresser aux définitions axées sur le processus de production en raison de l'objet de ladite étude. D'ailleurs, pour la majorité des penseurs, toute forme de créativité est le fruit d'un processus mental. L'une des recherches marquantes dans le développement du processus de création reste celle de Graham Wallas

(1926). Le théoricien donne une représentation du processus de création en identifiant quatre étapes du processus créateur par lesquelles l'individu est amené à passer de l'une à l'autre jusqu'à ce que la démarche soit complétée: 1) la préparation, 2) l'incubation, 3) l'illumination, 4) la vérification. Le processus de création pour *Phénix* peut être appréhendé selon ce cadre: 1) le sujet accumule tout d'abord des informations nécessaires à l'élaboration de son projet (*préparation*), pour ensuite 2) prendre un certain recul et mesurer les étapes à franchir, les problèmes éventuels à résoudre (*incubation*), ce qui permet alors 3) aux nouvelles idées de survenir et de surmonter les difficultés identifiées (*illumination*), en vue de 4) mettre en forme des résultats concrets de manière systématique (*vérification*). Certains auteurs ont proposé d'autres phases possibles lors du déroulement du processus créatif. Goleman et al. (1992) ou Sapp (1992), tous cités dans Lubart (2001), nomment « phase de frustration » celle précédant l'incubation et l'illumination, ce que Csikszentmihalyi (2006) évoquera plutôt en tant que « phase de tension » indispensable à la créativité du sujet². Nos entretiens avec les musiciennes du trio Les Poules ont permis d'observer cette phase de tension présente lors du processus de création de *Phénix*, notamment lors de la prise de décisions. Ainsi, le trio est passé d'une étape à une autre jusqu'à la diffusion de *Phénix*: 1) les actualistes ont, en effet, dressé un plan collectif de travail pour la production, l'exploration d'idées musicales, des lignes directrices, etc. (*préparation*); 2) pour ensuite réfléchir à ce canevas, seule et en groupe, intégrer la démarche (*incubation*); 3) se retrouver en situation pour laisser les idées se cristalliser sous la forme d'un premier jet menant peu à peu vers une organisation du matériau sonore (*illumination*); 4) et enfin procéder à certaines révisions, corrections, améliorations en vue de la validation de la production (*vérification*). Dans le cas de Les Poules, on pourrait ajouter une « phase d'actualisation » lorsqu'elles exécutent, mettent en acte leur production. *Phénix* fait ainsi apparaître deux types de traces: dans ce qui a été composé, et dans ce qui est en train de se faire, de s'improviser (cependant, le processus à l'œuvre émerge ici de la rencontre de ces deux pratiques). À cet effet, les données dont nous disposons sont: tous les disques des versions initiales, c'est-à-dire des improvisations menées en studio (nous les considérons comme le brouillon préfigurant la publication); l'album-disque *Phénix* (la publication); la pochette du disque (sorte de paratexte renvoyant au discours autour de la publication: voir figures 0, 1, 2)³; et l'enregistrement audiovisuel du lancement de *Phénix* (qui correspondrait à un travail de réédition)⁴. Cependant, à l'écoute des versions initiales (les brouillons), on entend que les musiciennes ont cherché à effacer, lors du montage, le discours qu'elles ont tenu entre elles au moment des séances d'improvisation (on saisit des fragments de leurs propos) en vue de l'édition

² Cette mise sous tension, ce stress nécessaire au processus de création n'est pas sans rappeler la démarche de plusieurs compositeurs, dont Luciano Berio et Bryan Ferry dans leur relation avec l'interprète-musicien pour qu'il puisse atteindre une « virtuosité intérieure » (voir Darbon 2008).

³ Voir <https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#vid-os>

⁴ Voir figure 7 <https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#vid-os>

du disque. Certaines données sont manquantes. Comment alors reconstruire l'univers historico-discursif dans lequel *Phénix* a vu le jour ?

Puisque nous ne disposons pas de leurs échanges au moment de cette première phase d'écriture, nous ne pouvons alors observer les possibles modifications apportées au contenu, au déroulement des séances musicales, qu'en écoutant, visualisant et comparant les enregistrements. Dans un premier temps (1), il nous faut alors modéliser les données sonores de manière à obtenir un squelette représentatif de la réalité perçue. Dans un second temps (2), la méthode ethnographique s'impose d'elle-même car il nous faut, autant que possible, reconstituer ces traces verbales de réécriture. Lors de nos entretiens avec les musiciennes, nous leur avons présenté les pistes des « avant-textes » qu'elles n'ont pas sélectionnées pour *Phénix*, et avons récolté leurs propos à ce sujet. Ces échanges nous ont permis de recueillir non seulement des éléments manquants sur les décisions prises, mais aussi de nous renseigner sur les interactions entre les actualistes au moment de la création, lesquelles sont caractéristiques de la musique actuelle.

(1) Malgré l'importance de la transmission, de la perception et de l'interprétation des données acoustiques au cours de la diffusion d'une œuvre musicale, quelle que soit sa tradition, on peut constater, à l'examen de la littérature, que la musicologie porte beaucoup plus d'attention à la partition écrite qu'à l'analyse des différentes étapes qui mènent à la création collective d'une œuvre. La création actualiste offre un formidable terrain d'étude des interactions entre musiciens improvisateurs, précisément en raison d'un mode de création qui favorise le dynamisme des échanges. Je cherche à documenter les pratiques et les techniques musicales qui émergent dans les interactions entre les actualistes en train de créer une œuvre improvisée et collective. Mon approche s'apparente alors, d'une certaine manière, à la méthode des Cycles Repère pour aborder la création collective dans le théâtre québécois, où sont notamment étudiées les stratégies de création mises en place au cours du processus créatif afin de produire la genèse de la représentation (Roy 1993 et 2009). Comment observer et analyser les interactions entre les trois musiciennes ? Qu'est-ce que ces interactions nous révèlent du processus de création ? Par ailleurs, comment cerner un processus créateur passé ? À travers les traces qu'il a laissées ? Comment étudier ces traces et comment reconstituer celles manquantes ? Autrement dit, comment pourrait-on caractériser l'approche créatrice observée en musique actuelle ?

Dans ce contexte, l'adaptation à la musique de la critique génétique de Grésillon (1994) permettra de suivre, en vue de mieux le comprendre, le processus de création de *Phénix* dans ses différents états sonores pour « révéler le secret de la fabrique » (Grésillon 2008, 13) de ce corpus représentatif, à notre avis, de la musique actuelle; tous les ingrédients spécifiques à ce courant musical y sont, en effet, réunis: musique improvisée *versus* écrite, performance *versus* enregistrements, interactions *versus* improvisations solistes. La critique génétique est une méthode d'approche de la littérature qui vise non pas la production artistique en tant que produit fini, mais le processus d'écriture à retracer, lequel n'est pas accessible de prime abord. Plutôt, celui-ci résulte d'une

reconstruction effectuée à partir d'indications, de traces, quelles qu'elles soient, contenues dans l'espace graphique du manuscrit; dans le cas de *Les Poules*, il pourra par exemple s'agir d'enregistrements sonores et/ou visuels, de tout objet matériel ou témoignage laissé permettant de traquer leur processus de création. L'objectif de notre contribution est donc d'étudier un corpus exemplaire de la musique actuelle — l'album *Phénix* — à partir des traces laissées ou reconstituées au cours de ses différentes phases d'écritures. Ce corpus musical mènera à interroger, au moyen de comparaison de modélisations et d'entretiens visant à colmater certaines brèches, les formes successives d'une production musicale en examinant ses esquisses et aboutissements, ses variantes et transformations, ses ajouts et suppressions, ses déplacements et maintiens, pour rencontrer, provoquer le processus créateur à l'œuvre. Nous posons notre regard sur les pistes 11 (« La Triste vieillesse »), 12 (« L'Éclat ardent ») et 13 (« Il s'embrase ») du disque *Phénix*, et celles afférentes des enregistrements initiaux (les « brouillons ») : ces trois pistes sont celles qui ont été filmées lors du concert de musique actuelle. Le corpus que nous analysons est ainsi cohérent; nous comparons entre eux trois objets dans leurs phases successives de réécritures.

D'un point de vue génétique, le processus créateur de *Les Poules* pour *Phénix* se penserait en trois temps : 1) des séquences de récolte du matériau livrant des informations précieuses sur les opérations constitutives de la production du disque et correspondant, en génétique littéraire, à l'étape *brouillon*; 2) pour l'édition de l'objet-disque, les actualistes fonctionnent sur l'habillage sonore : c'est l'étape du montage du texte appelé à la publication; 3) il leur fallait ensuite apprendre, mémoriser la pièce en utilisant l'objet-disque comme partition ouverte qui sera jouée en concert — puisque l'objectif des performances était, selon les musiciennes, de reproduire le plus possible l'enregistrement diffusé (*Phénix*) dans un temps minuté et sous la forme d'une improvisation musicale; c'est donc ici, toujours d'un point de vue génétique, l'étape de *réédition*. Notre corpus est donc constitué des enregistrements audio et audiovisuels de ces trois étapes. Étant donné la nature essentiellement sonore de notre corpus, la modélisation semble être un outil intéressant, malgré certaines limites :

La transcription ne peut jamais communiquer la musique, mais peut communiquer des idées sur la musique. Même un mauvais enregistrement donnera une meilleure impression de la musique hichiriki que la plus fine transcription peut espérer transmettre à quelqu'un qui n'a jamais entendu parler de cet instrument auparavant. La transcription ne peut pas faire connaître avec succès un style musical inconnu du lecteur; cela ne peut être fait que par la performance. Cependant, pour discuter de certains aspects de la musique, la transcription peut s'avérer un outil efficace, et un critère essentiel pour déterminer si elle représente visuellement ces aspects, en raison de sa qualité.⁵

⁵ « Transcription can never communicate music, but can communicate ideas about music. Even a bad recording gives a better impression of hichiriki music than the finest transcription can hope to convey to somebody who has never heard this instrument before. Transcription cannot successfully introduce an unknown musical style to the reader; this must be done by performance. Transcription can, however, be a useful device in discussing certain aspects of music, and a prime criterion

Dans tous les cas, une transcription n'est donc jamais complète, jamais parfaite; c'est aussi la qualité de la transcription qui permet de déterminer si elle représente visuellement tel ou tel aspect retenu par l'analyste. À titre d'exemple, certains éléments d'attaque des sons, de style, de nuance ou de mouvement restent très difficilement notables. Cela dit, nos représentations sont suffisamment claires pour permettre au lecteur d'accéder assez facilement à ce corpus musical. Pour se faire, deux procédés de représentation graphique se sont offerts à nous: la notation inspirée des objets-fonctions de Roy (2003) permettant de représenter l'analyse graphiquement, et le spectrogramme, grâce au logiciel *Sonic Visualizer* qui est, comme son nom l'indique, un outil de visualisation d'un cliché, d'une image du son à un moment précis⁶. La comparaison de plusieurs spectrogrammes entre eux permet d'observer le processus de production perçu à l'écoute. Ces instruments de visualisation sont ici utilisés pour faire apparaître des éléments précis de l'analyse. Dans ce cas, on parle d'une « écoute praticienne » (Schaeffer 1977, 121) par laquelle l'analyste fait intentionnellement ressortir des données qui ne peuvent qu'échapper à la seule analyse basée sur une écoute en temps réel (celle de l'auditeur). L'écoute et la comparaison entre les modélisations permettent ainsi d'observer les modifications apportées entre les versions. Par exemple, sur les enregistrements initiaux, on entend distinctement que les musiciennes se sont « censurées » en effaçant leurs discours des enregistrements brouillons, pour ne conserver que les séquences musicales. Ainsi, pour la première phase d'écriture, on ne dispose que des CD « brouillons » (les enregistrements des séances d'improvisations initiales) et de *Phénix*, et rien entre les deux. Or, si nous ne disposons pas de leurs dialogues, de leurs échanges au moment de cette première phase d'écriture, on peut cependant observer les possibles modifications apportées au contenu, au déroulement des séances musicales grâce aux modélisations.

(2) En complément, la méthode ethnographique a permis de remettre le trio en situation. Dans le cadre d'un travail d'enquête autour de verbalisations provoquées (entretiens) et non provoquées (observation du trio en train de créer dans des circonstances et un environnement adaptés, écoute et lecture d'enregistrements audiovisuels du trio de prestations scéniques antérieures)⁷, nous avons cherché à obtenir des données complémentaires en ravivant leur mémoire sur le processus de création de *Phénix* dans le cadre d'entretiens semi-dirigés,

for its quality is whether it visually represents those aspects». Andreas Gutzwiller, «Stone Age and Promised Land: An Answer to James Reid», *Ethnomusicology* 23, n°1 (1979): 106. L'auteur cite également Fumio Koizumi: «Since the discrepancy between theory and performance has become wide, it is impossible to precisely designate a sequence of notes, or even the exact number of notes, to any mode. Actually, the prescribed notes found within any one composition (in a designated mode), will vary in pitch from instrument to instrument and/or voice» (note 4: 107).

⁶ Nous tenons à remercier Stacey Brown pour son précieux travail sur les spectrogrammes et leur analyse dans le cadre de notre projet de recherche-crédation en lien avec le trio Les Poules, débuté en 2011, ainsi que Pierre Grégoire pour le travail effectué sur les spectrogrammes et les capsules vidéos.

⁷ Les Poules, enregistrement audio au Festival des musiques libres à Besançon, le 3 novembre 2007; enregistrement audiovisuel au GRIM (Groupe de recherche et d'improvisation musicales)/scène musicale de Montevideo, Marseille, 12 octobre 2006 (<http://www.supermusique.qc.ca/fr/series/291/>).

puis en les observant dans des conditions de création en studio similaires à la composition de *Phénix*, et sur scènes, dans différents contextes.

La méthode générale nous permet donc d'étudier certains aspects précis liés à ce processus de création en tentant d'en cerner les modes d'interaction; de comprendre, par l'observation et l'analyse, le discours des musiciennes lors de la création, puis le discours qu'elles portent sur leur création; et finalement de cerner le processus de création improvisée et composée — *comprovisée* de la musique actuelle illustré par le processus créateur des Poules dans les différentes phases d'écriture de *Phénix*. Conçue comme fusion entre composition et improvisation, la « comprovisation » (Dudas 2010) permettrait non seulement de caractériser le processus créateur actualiste ici étudié, mais aussi de justifier la méthode. *Phénix* fait apparaître deux types de traces: dans ce qui a été composé, ce qui me rapproche davantage de la critique génétique laquelle fait habituellement appel à des sources de ce genre, et dans le réel « en train de se faire », ce qui justifie l'approche ethnographique en raison du besoin de collecter, par exemple, les verbalisations du trio. Toutefois, il faut garder à l'esprit que l'œuvre, ou plutôt *le processus à l'œuvre*, émerge ici de la rencontre des deux pratiques, lesquelles sont marquées par des différences temporelles, tel un phénix qui renaît de ses cendres après s'être consumé sous l'effet de sa propre chaleur.

ANALYSE

a) Comparaison : brouillons et *Phénix*

Tout d'abord, en écoutant les différents enregistrements, on perçoit que l'ordre dans lequel les pistes se succèdent sur les brouillons diffère de celui dans lequel elles apparaissent sur *Phénix*. En effet: la piste 12 de l'enregistrement initial (*brouillon*) correspond à la piste 11 du CD (*Phénix*), la piste 18 du brouillon correspond à la piste 12 du CD, et la piste 7 du brouillon correspond à la piste 13 du CD. Ensuite, à l'écoute, les brouillons et le disque nous semblaient très similaires — du moins nous ne percevions pas de modifications notables d'un objet à l'autre, d'un état à un autre. La comparaison des spectrogrammes (figures 3 et 4)⁸ le confirme. Cependant, à l'écoute, on entend distinctement des modifications apportées sur le plan de l'équilibre audio, de la balance. Or le spectrogramme ne permet pas de mettre en évidence de manière satisfaisante cet habillage sonore — possiblement à cause du niveau de bruit élevé, mais surtout par la subtilité de ce travail de montage qu'il est difficile de faire apparaître dans le graphique (d'où les limites de la modélisation). Si, pour l'instant, nous ne relevons pas de différences majeures entre les enregistrements initiaux des séquences improvisées et la forme achevée qui est le CD édité, quel usage les musiciennes ont-elles fait de ces brouillons? Comment ont-elles utilisé ces enregistrements initiaux? La question mérite d'être posée puisqu'elles ont conservé le dossier « manuscrit » de *Phénix*, elles acceptent de nous en parler, de nous les montrer, de nous les confier même, donc de les diffuser, d'une certaine

⁸ Voir <http://grecem.oicrm.org/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique/#spectrogrammes>

manière, à travers l'analyste. Au-delà de leur souci d'archivage (et de l'accumulation compulsive), il y avait donc nécessairement une raison de conserver ces formes intermédiaires, d'autant plus qu'elles livrent un témoignage précieux sur les opérations constitutives de la production de *Phénix*.

Ces « manuscrits » correspondent à un réservoir d'idées. Au cours de nos entretiens avec les musiciennes, on apprend qu'elles se sont donné des directives précises au moment des enregistrements : procéder, dans un premier temps, à 30 séries d'improvisations musicales de 2 minutes, puis, dans un second temps, à 11 séries de 5 minutes, et les enchaîner les unes à la suite des autres. Elles accumulaient ainsi un bassin de données à partir desquelles elles allaient pouvoir « composer », avec tout ce que cela comporte de suppression, de substitution, de modification, de déplacement. En témoigne le nombre d'ébauches retenues pour *Phénix* : à l'écoute de l'ensemble des séries d'improvisations, certaines ont été mises de côté, donc rejetées pour le disque édité.

Pour sélectionner celles à conserver et celles à écarter, les musiciennes ont mis en place un système de vote lorsqu'il n'y avait pas consensus, et la majorité des voix l'emportait. On a pu observer leur mode de « fonctionnement démocratique » lors de la délibération pour le concours de critiques musicales que nous avons ensemble organisé à l'hiver 2011 pour la communauté étudiante⁹. Joane Héту a présenté un fichier regroupant l'ensemble des résultats (nous étions 5 évaluateurs), et en fonction des écarts, nous étions invités à commenter les notes attribuées puis à passer au vote à main levée. Dans le même ordre d'idées, Danielle Palardy Roger expliquait « travailler en concertation dans chacune de ses actions en musique actuelle afin de parvenir à une vraie et profonde démocratisation de la musique de création »¹⁰. Ce mode d'existence collective, où la gouvernance est la responsabilité de chacun est, d'une manière générale, la manière de procéder des actualistes, autant musicalement que pour des activités connexes :

J'ai l'impression que l'on participe à la création d'un style, d'une manière nouvelle de faire de la musique. Premièrement, il n'y a pas seulement un chef, c'est dans un esprit de démocratisation. Oui, il peut y avoir un chef, mais tous sont appelés à proposer, discuter, contester. On travaille vraiment à l'harmonisation d'une cellule musicale grâce à un respect des univers musicaux de chaque musicien (des musiciens acoustiques, des musiciens électriques, des musiciens électroniques), de par un souci du partage de l'espace musical (chacun aura des moments de solos) et une disposition d'esprit qui est dans l'idée d'une équipe. [...] Même le rôle des instruments est redéfini, la batterie ne tiendra pas nécessairement le rythme, ou le saxophoniste ne sera pas du tout mélodique et flamboyant comme dans le jazz. On travaille le son et il émerge une nouvelle musique

9 « Concours de jeunes critiques musicales », en collaboration avec les Productions SuperMusiques, 2011 (https://www.supermusique.qc.ca/fr/nouvelle/7535/Concours_jeunes_critiques_en_musique_actuelle)

¹⁰ Danielle Palardy-Roger, 14 avril 2013.

et c'est fantastique, je suis excitée par cette musique et je suis tellement heureuse de vivre ce moment et d'y participer.¹¹

Ce constat soutient la méthode ici utilisée en vue de la reconstruction d'un processus créateur passé : il s'agit d'une production musicale où alternent choix et pertes. Par exemple, pour la piste 7 du brouillon (correspondant à la piste 13 de *Phénix*), on entend distinctement que les musiciennes ont coupé, au montage, la piste 7 du brouillon, et collé deux parties pour créer la piste 13 du CD (ceci est visible sur le graphique, avec le minutage donné : voir figure 5)¹². Vu aussi la modification entre l'ordre des pistes sur les brouillons et sur le disque, il s'agit donc ici d'un travail d'assemblage et de mixage (donc de montage) des séquences enregistrées en vue d'obtenir une forme achevée — le disque édité, *Phénix*. Cette démarche n'est ni paradoxale ni contradictoire si l'on tient compte de la démarche des musiciennes et de la manière dont les actualistes utilisent l'improvisation (en tant que méthode) en général. Plus encore, à la suite de nos entretiens avec le trio, fondés sur nos analyses, on apprend que l'objectif des musiciennes était avant tout de réaliser « une composition sur disque »¹³. Mais si telle était leur préoccupation, pourquoi avoir interprété ce disque dans le cadre d'un concert, qui plus est sous la forme d'une musique improvisée? Cette question nous amène à présent à comparer le CD *Phénix* avec l'enregistrement audiovisuel de la performance (l'actualisation) datant de 2008.

b) Comparaison : CD et performance (voir figure 6)¹⁴

Sur le CD, une place importante est faite à l'échantillonneur. Les actualistes, et plus particulièrement Diane Labrosse, ont réalisé en studio, avec un ingénieur du son, les différents arrangements, le montage, le mixage et le matriçage de l'album. Par ces opérations techniques (et artistiques) visant la réalisation d'un produit final, les musiciennes cherchaient à offrir un « objet-audio » attractif, « à plonger l'auditeur dans un bain sonore mobilisant son imaginaire »¹⁵ susceptible de pouvoir capter et de retenir toute son attention. Selon elle, lorsqu'un auditeur écoute un disque dans un espace privé, il est placé dans des conditions de réception différentes que lors d'un spectacle où son écoute peut être distraite en raison d'une forte présence visuelle. L'objet de la composition est de diriger l'oreille vers un trajet prédéterminé, tandis que, dans le cadre du concert traditionnel, l'investissement du musicien fait en sorte de pouvoir agir tant à l'écoute que visuellement pour guider et soutenir le plus possible l'attention du spectateur, et vivre avec lui simultanément une *expérience* (Stévanca 2012a, 242–272). En fixant sur disque le déroulement musical, le trio a alors cherché à assurer le plus possible la présence, l'implication auditive de l'auditeur, ce qui a

¹¹ Joane Héту, entretien avec Frédéric Arroyas, *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1, n° 2 (2005) : 4–9.

¹² Voir <http://grece.m.oicrm.org/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique/#spectrogrammes>

¹³ Danielle Palardy-Roger, entretien avec Sophie Stévanca, 24 mai 2013.

¹⁴ Voir <https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#vid-os>

¹⁵ *Idem*.

nécessité un travail considérable, avec un soin attentif porté aux détails et l'ajout de sons électroniques plus particulièrement, lors du mixage (pour parvenir à un équilibre audio cohérent en intervenant sur les dynamiques, les timbres et la spatialisation des fréquences) et du matriçage (homogénéisation optimale du volume et des débuts et fins de morceaux par une série de corrections, le tout à partir du mix final). Selon Danielle Palardy Roger, l'objectif principal lors de la réalisation d'un disque en musique actuelle est d'offrir à l'auditeur une ligne directrice d'écoute, tout en conservant une trace exprimant une activité de composition. Par conséquent, si les opérations en studio agissent tant sur la perception de l'auditeur que sur l'embellissement et la détermination de la musique en tant que telle, comment comprendre la performance publique, en direct et sur scène, des morceaux 11, 12 et 13 de *Phénix*? Au-delà du contexte de publicité faite autour de la sortie du disque, quelles sont alors les opérations d'écriture observables dans cette performance somme toute improvisée?

Celles-ci font l'objet de multiples changements contrastés: dans le contexte d'une performance musicale « sans filet » (Léandre 2009, 75), les musiciennes apportent de nombreuses transformations en raison, notamment, d'une plus grande importance donnée aux interactions entre les musiciennes lors du direct. À cet effet, l'enregistrement audiovisuel expose la manière dont chaque actualiste tient compte des propositions musicales de l'autre, ce qui n'est évidemment pas observable par le spectrogramme. Par contre, celui-ci fait apparaître les effets de ces modes d'échanges où un contenu musical est librement interprété, donnant ainsi l'occasion d'un nouveau contenu, qui diverge de *Phénix*. Les contrastes entre un objet (le disque) et un autre (l'enregistrement audiovisuel de la performance) sont donc notables, même si l'intention reste la même (la figure 6 montre, par exemple, l'actualiste Joane Héту effectuant au bec le même contour, bien que la hauteur varie entre le CD et l'enregistrement audiovisuel)¹⁶. La performance nous (re)plonge ainsi dans un contexte de musique improvisée. Plus précisément, *Phénix* a fait l'objet d'une activité de lecture ouverte puisque ce qui est restitué sur scène l'est à partir d'une « mémorisation du disque à force de leur travail en studio »¹⁷ (montage, mixage et matriçage).

À force d'avoir écouté et réécouté les pistes lors du travail en studio, on a fini par connaître par cœur ou presque l'intégralité du disque. L'improvisation du 3 août 2008 a donc été un défi pour nous trois: il nous fallait, sur scène, nous concentrer sur l'instant présent, en laissant libre cours à nos gestes, à nos échanges, à nos interactions, car nous recherchions l'improvisation ... tout en présentant quelques pistes de *Phénix*, notre objet-audio, car notre objectif était de présenter notre composition au public. J'ai souvent dit que la musique actuelle a autant besoin du connu que des accidents qui peuvent survenir.¹⁸

¹⁶ Voir <https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#vid-os>

¹⁷ Joane Héту, entretien avec Sophie Stévançe, 28 septembre 2012.

¹⁸ Danielle Palardy-Roger, entretien avec Sophie Stévançe, 14 avril 2011.

La comparaison des modélisations (voir figure 7)¹⁹ témoigne donc que le geste d'improvisation demeure : le performeur reste confronté à des instants imprévus, à des choix déterminés par la présence (et en même temps l'absence) de texte fixé, des codes de jeu, des consignes ou signaux, des réactions ou des propositions présentées séance tenante par les actualistes sur scène. La méthode improvisée utilisée en musique actuelle possède ses propres exigences pour donner formes à de nouvelles idées dans des contextes différents. Par l'improvisation, l'actualiste imagine, découvre, crée, exprime et effectue des transformations de ce qu'il a composé sur la base d'improvisations musicales. De fait, la présentation sur une base improvisée des trois extraits de *Phénix* s'enrichit de l'instant présent par l'imagination du trio en temps réel et leurs interactions à toutes trois, elles-mêmes fondées sur une complicité créative de plus de 30 ans. Et c'est bien cela qui prime en musique actuelle : (tenter de) faire le vide pour se rendre disponible à ce qui arrive et à ce qui peut advenir. L'actualiste s'ouvre ainsi aux possibles de la comprovisation par les interactions avec les autres musiciens sur scène, et les réactions du public dans la salle. Seule compte l'attitude, l'expérience collective vécue, non la technique ou la restitution intégrale du disque, qui lui aussi ne fait, finalement, que passer.

CONCLUSION : POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA PRODUCTION

En examinant le processus de mise en ordre des éléments musicaux au cours de la production de *Phénix*, il s'agissait d'observer les constantes et les variantes dans les opérations d'écriture entre les paradigmes (les versions initiales, la version composée, la version performée). Ce processus créateur appelle trois formes de travail découlant l'une de l'autre et correspondant, en critique génétique, à l'étape de brouillon, d'édition et de réédition. Ces documents aussi variés que des enregistrements, dont certains peuvent correspondre à des versions antérieures et successives, sont autant de types de discours qui permettent d'observer un processus de textualisation. Ainsi, un fragment de brouillon où l'actualiste ébauche et modifie ses phrases musicales par coupures, ajouts, remplacements, fera l'objet de plusieurs transformations à l'issue desquelles la nouvelle version de l'extrait musical pourra, par exemple, être devenue plus longue ou plus courte que le morceau initial, comporter de nouveaux effets sonores, être accolée à un fragment issu d'une autre série d'improvisations, ou s'enchaîner dans un ordre différent de la version d'origine. C'est donc en cela que *Phénix* est une production protéiforme qui se réécrit à chaque écoute, à chaque performance, à chaque écriture sur elle-même. Le processus actualiste n'est donc pas uniquement destiné à se matérialiser en une production de nature artistique définitive — un disque et une performance : il est avant tout genèse. Ce n'est ni un état, ni un achèvement, mais une démarche. « Nous ne nous intéressons pas à la finalité de l'œuvre, mais à son déroulement », expliquait Joane Héту²⁰. D'où notre choix méthodologique de concentrer l'approche

¹⁹ Voir <https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#vid-os>

²⁰ Joane Héту, entretien avec Sophie Stévanca, 14 avril 2011.

analytique non sur une production achevée et définitive, mais sur un processus général — l'écriture plutôt que le texte. Cependant, l'enregistrement a son importance pour les actualistes, qui ont mis sur pied leurs propres étiquettes, comme Ambiances Magnétiques, DAME ou les Productions SuperMusique. Ainsi, à la question « pourquoi faites-vous des disques ? », l'actualiste explique :

Les raisons qui nous poussent à faire encore des disques en 2008 sont très différentes de celles qui me motivaient en 1987. Les premiers enregistrements studio étaient en plus du contenu musical, des apprentissages sur la collaboration, la prise de son, le mixage, etc. [...] Maintenant lorsque je décide de faire un disque ce qui est plus rare, celui-ci suit une évolution personnelle qui fait passer la critique de l'improvisation à celle de la composition. Une démarche plus lente. [...] Un disque, c'est fixer matériellement et dans le temps une étape de travail. C'est tout.²¹

La diffusion des enregistrements permet donc aux actualistes de prolonger leur « démarche en explorant un processus sous une autre forme, puis une autre, jusqu'à épuisement des possibilités. Et une fois le projet terminé, on n'y revient plus; on ne cherche pas à se répéter, ça n'a aucun intérêt pour nous de rejouer des pièces passées »²². L'enregistrement en studio, en vue des brouillons ou de l'édition, est donc conçu, en musique actuelle, comme un laboratoire où s'effectuent de multiples expériences. S'enregistrer permet aussi de se réécouter. Le disque est donc un miroir de la performance, offrant à l'actualiste la possibilité d'avancer dans son propre rapport à la création et dans sa relation avec les autres. Il faut alors tenir compte de la force d'écoute de l'objet audio par l'actualiste, qui, comme d'autres improvisateurs (par exemple en jazz ou dans d'autres styles musicaux: Hennion 1981; Lacasse 2006; Green 2007; Bayley 2009), cherchent à reproduire les disques des musiciens auxquels ils s'identifient (lorsqu'ils sont en formation, par exemple); c'est en écoutant les enregistrements d'un même morceau qu'ils apprennent non seulement ce morceau, mais aussi qu'ils se préparent à jouer avec d'autres musiciens. Enfin, le disque est aussi un matériau composé de départ qui pourra ensuite servir sur scène comme matière première à un discours plus improvisé. Pour toutes ces raisons aussi, l'objet audio pèse à laissé des traces dans la pratique musicale actualiste.

Méthodologiquement, il était donc important de nous fonder sur des entretiens avec les actualistes et des observations de leur manière de créer dans leurs différents contextes, car ils ont permis d'enrichir les analyses, mais aussi de

²¹ Martin Tétréault, cité par Jérôme Noetinger, « Pourquoi faites-vous des disques ? », *Revue et Corrigée* n°76. Un esprit de conservation demeure cependant présent. À cet effet, Joane Héту nous expliquait : « Je conserve les disques en musique nouvelle, je les collectionne même, et je les archive scrupuleusement, du plus récent à ce que l'artiste a sorti il y a 10 ans, car si je ne le faisais pas, il n'y aurait plus aucune trace, plus aucun témoignage de notre existence », entretien avec Sophie Stévançe, 14 avril 2011.

²² Danielle Palardy Roger, entretien avec Sophie Stévançe, 17 décembre 2013. Ce positionnement esthétique explique aussi pourquoi nous n'avons pas pu, tel que nous l'avions initialement envisagé, remettre les musiciennes dans des conditions de création en studio similaires à la réalisation de *Phénix*, afin d'obtenir d'autres données à partir d'une autre création dont la technique créative serait analogue à celle de *Phénix*.

les susciter et de les orienter. Peut-être même les entretiens ont-ils, en retour, alimenté la création des actualistes :

L'été dernier, j'ai lu ton livre. Je sais que Joane et Diane ont fait la même chose, car on s'appelait pour échanger nos idées, faire part de nos réactions. On se disait que des mots venaient d'être mis sur notre pratique, des mots importants, car ils expliquent aussi notre démarche, saisissent à leur façon notre mode de création. Puis nous sommes retournés sur scène, lorsque la nouvelle saison a commencé. On avait bien en tête ton livre et les idées développées ... Le dernier chapitre, surtout, nous a quand même touchés ... Je n'ai plus vu mon rapport à la création de la même manière ... du moins je me sentais comprise par ce milieu, après tant d'années ... Même si on n'attendait pas la reconnaissance, cela fait plaisir. Je ne sais pas ce que ça m'a fait, mais te parler, répondre à tes questions et lire tes analyses, et bien j'ai acquis une conscience accrue de mon rôle et de l'ampleur de la musique que je livre.²³

La création a donc été suscitée pour les besoins de la recherche; de la même manière, la création a eu besoin de la recherche: pour des raisons administratives (demandes de subventions des actualistes, etc.), de visibilité de la musique actuelle, pour aider à mieux se faire connaître et comprendre auprès des jeunes étudiants et de la relève musicale, mais aussi (et on s'en aperçoit après-coup), la création a été nourrie, d'une certaine manière, par les résultats de l'analyse, ainsi qu'en témoignait l'actualiste. Certes ce témoignage nous est précieux, mais à l'époque de la recherche (qui s'est étalée entre 2007 et 2014), on ne cherchait pas à comprendre les influences de la recherche sur la création, et inversement. Il est d'ailleurs très difficile de mesurer de tels corollaires, notamment lorsqu'un dispositif méthodologique adéquat n'est pas mis en place à cet effet (il eût fallu un dispositif ethnographique plus poussé, et des appareils de captation et de mesure plus complexes). D'autant plus que tel n'était pas l'objectif de l'étude, même si les interactions entre les actualistes et les chercheurs peuvent être considérées après-coup. Ainsi, nous avons fait en sorte que soient possibles des remises en situation, en organisant, avec les actualistes, plus particulièrement les directrices des Productions SuperMusique Joane Héту et Danielle Palardy Roger, plusieurs événements: les Journées d'étude *L'improvisation dans tous ses états* (20–21 septembre 2007) avec un concert réunissant notamment Jean Derome et Danielle Palardy Roger²⁴, les ateliers de l'Ensemble Supermusique (21–29 octobre 2009)²⁵ ou les ateliers internationaux de Recherche-crédation (6, 29–31 octobre 2011, 28 septembre 2012) avec plusieurs concerts à la clé²⁶. La plupart de ces événements ont nécessité des séances de travail en studio, dans des salles de spectacles. Toutes ces étapes de travail ont été enregistrées (audio et vidéo), ce qui nous a permis, entre autres, de repérer des constantes dans

²³ Danielle Palardy Roger, entretien avec Sophie Stévanca, 17 décembre 2013.

²⁴ <http://www.supermusique.qc.ca/fr/evenements/20559/> [consulté le 12 septembre 2015].

²⁵ <http://www.supermusique.qc.ca/fr/series/209/>; <http://www.supermusique.qc.ca/fr/evenements/26684/> [consulté le 12 septembre 2015].

²⁶ <http://www.supermusique.qc.ca/fr/series/323/>; <http://www.supermusique.qc.ca/fr/evenements/29951/> [consulté le 12 septembre 2015].

les interactions entre actualistes placés en situation de création. De la même manière, à chaque instant nous avons profité de leur investissement généreux pour solliciter leur point de vue sur les analyses présentes et passées, et sur la musique actuelle plus généralement. Pour ce qui est du trio Les Poules, les musiciennes étaient invitées à auto-analyser leur processus de création dans un environnement contrôlé (le studio ou sur scène), qui leur est familier, ainsi que dans le cadre d'entretiens semi-dirigés : elles ont ainsi pu travailler à leur aise, se souvenir de détails importants pour notre analyse du processus de création de *Phénix*. À cet effet, la critique génétique en littérature, qui appelle à la reconstitution des différentes phases d'écritures du texte (en aval et en amont) pour en comprendre le processus de création, s'est avérée une approche intéressante pour nous mieux comprendre notre objet d'étude. Cependant, la recherche-création permet de combler certains manques de la critique génétique si appliquée à l'analyse de la création musicale d'aujourd'hui.

En effet, d'autres travaux musicologiques se sont intéressés à la génétique des textes pour aborder des processus de création musicale d'aujourd'hui, dont celle menée à l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam) autour du projet MuTeC (Musicologie des techniques de composition contemporaines). La présente recherche s'en distingue, tout d'abord en raison du corpus étudié, puisque MuTeC se concentre exclusivement sur la musique occidentale de tradition classique européenne du XX^e siècle²⁷, puis en raison des méthodes et des objectifs. En ce qui concerne les différentes phases du processus créatif, MuTeC semble étudier la préparation, la production et la vérification (selon les termes de Wallas). La période d'incubation, celle où émergent les idées, n'est pas ici considérée, ce qui pose problème dans la mesure où ce moment est révélateur, notamment de préoccupations identitaires et contextuelles du compositeur. Plus encore, le moment d'émergence des idées (inatendues) constitue cet espace psychologique vital entre les problèmes et leurs résolutions au sein du processus créatif. Cette phase ne semble donc pas avoir fait l'objet d'une reconstitution génétique pour le projet parisien. L'analyse des « traces » repose donc essentiellement en grande partie sur des outils d'observation propres à la génétique, comme les esquisses, les partitions et les carnets de notes auxquels on ajoute diverses entrevues — ces dernières garantissant *a priori* l'« authenticité » des résultats par une méthode dite ethnographique (mais du point de vue émique). Cependant, on pourrait s'étonner de l'absence d'une volonté de compréhension sur le plan philosophique, idéologique, et/ou identitaire des compositeurs quant à leurs choix esthétiques, leurs influences ; il semble que ne sont pas mis en place des moyens susceptibles de pouvoir établir des relations pertinentes entre les créations artistiques et leurs environnements socio-psychologiques immédiats. Le contexte sociohistorique n'est mis en relation qu'avec les « techniques nouvelles », « représentatives de la période actuelle »²⁸, et ce au détriment de marqueurs philosophiques et identitaires

²⁷ *Pli selon Pli* de Pierre Boulez ou *Gramigna* de Stefano Gervasoni. <http://apm.ircam.fr/subpro-ject/16/> [consulté le 18 décembre 2013].

²⁸ <http://apm.ircam.fr/mutec/> [consulté le 8 décembre 2014].

des compositeurs concernés. Peut-être est-ce le signe d'une affinité épistémologique entre les sujets/objets de la recherche et les observateurs — lesquels collaborent d'ailleurs au sein de la même institution? Ces accointances entre analystes et participants à la recherche pourraient avoir engendré une sorte de pré-formation, une pré-détermination des résultats. On reste perplexe face à ce lien de proximité qui pourrait s'avérer une source de biais, ce qui expliquerait pourquoi les chercheurs de MuTec semble avoir délaissé les motivations des créateurs au profit d'une conception idéalisée de la mise en œuvre de la création musicale, désincarnée du social et de la complexité des relations humaines²⁹. Bref, tout ce que vient questionner l'improvisation, et, dans une large mesure, l'approche qualitative. Ainsi, l'improvisation qui contribue ou mène à la composition, ou encore les interactions entre les musiciens au moment de la création, ne font pas l'objet de la recherche de MuTec qui se concentre principalement sur le travail de création du point de vue de l'écrit en train de se constituer ... en présence de l'observateur. En effet, s'il s'agit pour l'analyste d'observer un processus de création, on peut toutefois s'interroger sur l'impact du chercheur observant au sein du processus même de création: le compositeur, issu de la tradition classique et travaillant quotidiennement, la plupart du temps, seul « dans son atelier »³⁰, pourrait-il être affecté par un tel dispositif d'observation? Ce dispositif pouvant être de déplacer le créateur à l'Ircam pour qu'il « y [compose] plusieurs pages d'une nouvelle pièce » et que l'équipe puisse « pratiquer de régulières mais silencieuses intrusions visant à documenter les étapes de l'écriture, sans l'interrompre, par la photographie de son espace de travail tous les quarts d'heure »³¹. Malgré, donc, ces efforts, les moyens de cette équipe pourraient ne pas tous avoir été réunis pour *respecter* le compositeur dans ses habitudes de création et inférer le moins possible sur sa démarche. Pour ce qui est de la remise en situation du processus de improvisation des actualistes, un protocole qui puisse respecter le plus possible leur environnement *originel* (le studio, la scène) et permette d'observer leur travail sans les importuner a été un souci permanent. L'observation en direct de leur processus de création dans différents contextes et les enregistrements audiovisuels semblent ne pas les avoir perturbées, selon leurs dires: les musiciennes y étaient d'ailleurs préparées puisque les certificats d'éthiques que nous avons obtenus³² nous y ont engageaient. En outre, nous n'avions aucun lien de proximité avec le groupe. Aucune possibilité de biais, donc.

²⁹ Il en est de même, semble-t-il, de l'étude menée sur l'activité de composition de Florence Baschet. Analyser un processus de création qui a nécessité des collaborations entre experts est une chose, et analyser l'impact des collaborations sur les productions en est une autre.

³⁰ « Enquête sur l'atelier d'un compositeur contemporain », *Revue de synthèse* 129, n° 3 (2008): 401–420.

³¹ <http://apm.ircam.fr/subproject/16/> [consulté le 15 juin 2015].

³² Ce projet a fait l'objet de plusieurs approbations éthiques (incluant les formulaires de consentement des artistes) selon les besoins de la recherche et l'avancement des résultats: le Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche (CPÉR) de l'Université de Montréal (1/ Certificat CPER-10-087-D / 18.08.2010 / 01.09.2011; renouvellement CPER-10-087-D-1, 02-09-2011 / 01-09-2012; 2/ Certificat CPER-11-068-D, n° d'approbation 1240411/ 21.06.2011 / 01.06.2013), et approuvé par le Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche de l'Université Laval (n° d'approbation 2013–171/ 16-12-2013 / 01-01-2015; renouvellement 2013-171 R-1 / 09-12-2014 / 01-01-2016).

Ceci étant, une telle approche peut donner lieu à un vaste éventail de modes de collaboration entre le chercheur et le créateur, et on peut fortement supposer (et même admettre) que la recherche, dès lors où celle-ci engage des observations du processus de création et des séries d'entretiens permettant notamment l'auto-réflexion, puisse avoir un impact sur la création, et réciproquement. À cet effet, dans le domaine de la recherche en musique, les principales études ayant envisagé la question de la collaboration sont celles réalisées sur le studio d'enregistrement (par ex. : Burgess 1997). Si elles ont surtout mis de l'avant les rapports entre interprète/réalisateur/auteur/ingénieur du son, plus rares sont celles qui intègrent la collaboration du chercheur participant à l'action, encore moins dans une perspective de RC. Même Diamond (2005) se place en retrait en relatant ses observations en studio de musiciens autochtones avec qui elle s'entretenait. Or Zagorsky-Thomas (2014), ou encore Thompson et Lashua (2014) ont récemment démontré que le studio d'enregistrement est autant un lieu de créativité qu'un espace de recherche académique où la collaboration entre musiciens et ethnographes est favorisée avant ou pendant le processus de collecte de données. Quel(s) type(s) de collaboration émerge(nt) alors? Si le chercheur ne peut comprendre le « microcosme » du studio (Ettlinger 2003) s'il n'en fait pas lui-même partie (Atkinson et Hammersley 1994), qu'en est-il alors de l'impact de sa recherche sur le processus de création en train de se faire? Dans le domaine de la musique de tradition classique, aucune étude n'a, à notre connaissance, considéré les interactions entre chercheurs et/ou musiciens sur leur activité respective au cours d'une expérience partagée. Les observations de Theureau et Donin (2008), dans le contexte d'une mise en situation d'une activité de composition musicale, se sont limitées à l'évaluation des méthodes d'entretien (essentiellement l'auto-confrontation), sans même entrevoir la possibilité d'une influence de leur propre activité (de chercheurs) sur celle du compositeur mis sous examen. C'est là tout l'intérêt, à notre avis, de la recherche-création en musique (Stévanec et Lacasse 2013) où la collaboration entre acteurs peut être analysée, précisément en raison même de la nature de la musique, qui est *aussi* un art de collaborations (d'ailleurs, dans certains contextes musicaux, par ex. en musique enregistrée, il n'est question QUE de collaborations). Pour nous, la collaboration prend alors la forme d'un engagement commun visant à créer un espace relationnel, à coordonner et à regrouper différentes expertises pour produire, à partir d'un même projet, des réalisations académiques et de créations profitables à chacun des membres qui y collaborent. Outre la réunion des expertises de chacun mise au service d'un même projet, les collaborations permettent de repousser les limites de l'application de la méthode génétique en littérature à la création musicale d'aujourd'hui, par la considération des interactions en tant que telles afin d'en dévoiler les mécanismes, d'en améliorer le potentiel *créatif* favorisant la spontanéité et les subjectivités pour en retirer un avantage réciproque et, somme toute, inévitable.

Ainsi, dans le cadre de la présente étude, les différentes rencontres entre chercheurs et créateurs actualistes, étalées sur plusieurs années, ont toutes générées deux types de résultats — scientifiques et artistiques — intimement liés la plupart du temps. Cependant, s'il semble plus aisé de mesurer l'impact

de la création sur la recherche, la réciproque n'est pas assurée (à tout le moins, si tel est l'objectif, il est possible d'observer et d'exprimer verbalement l'impact de la recherche sur la création par des entretiens d'explicitation, menés à cet effet, avec les artistes à l'aide d'approches méthodologiques variées [analyse réflexive, autoethnographie, théorie des construits, etc.]). L'analyse des traces et leur reconstitution (texte, supports audio et audiovisuels, transcriptions, modélisations et leur comparaison, etc.), ainsi que la sollicitation de la création actualiste pour en observer le processus, tant dans des conditions similaires à la comprovisation de *Phénix* que dans d'autres contextes, ont, certes, permis de faire apparaître les différentes écritures de *Phénix*, mais les entretiens provoqués avec les actualistes après-coup ont inévitablement pesé sur leur démarche. La manière dont les entretiens ont été menés, les questions posées, les résultats de l'analyse présentés aux créatrices, etc., ont non seulement réactivé leur mémoire et permis de préciser leurs choix musicaux et esthétiques, mais ils ont fort probablement permis d'approfondir leur propre regard sur leurs créations passées, et celles à venir. Les interactions entre la méthode de recherche et la pratique musicale peuvent difficilement être écartées si l'on souhaite traquer un processus de création en utilisant des approches de type ethnographique. Les frontières entre la pratique et la recherche sont poreuses, et plutôt que de nier leur influence mutuelle lorsque l'une cherche à mieux comprendre l'autre en la sollicitant, pourquoi ne pas les démystifier et envisager la possibilité que toutes deux génèrent de nouveaux modes de collaborations très fructueux ?

MÉDIAGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- Atkinson, Paul, et Martyn Hammersley. 1994. « Ethnography and Participant Observation ». *Handbook of Qualitative Research*, sous la dir. de Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln, 248–261. Thousand Oaks : Sage.
- Bayley, Amanda (dir.). 2009. *Recorded music: performance, culture and technology*. Cambridge : University Press.
- Beauchamp, Hélène, et Jean-Marc Larrue. 1990. « Les cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère ». *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales* (8) : 131–143.
- Besançon, Julien. 2000. *Festival de musique, analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*. Paris : L'Harmattan.
- Burgess, Richard J. 1997/2013. *The Art of Music Production: Theory and Practice*, 4^{ème} éd. Oxford : University Press.
- Coupré, Pierre. 2004. « Des outils pour l'analyse de la musique électroacoustique ». *Analyse et contextualisation*, 63–73. Paris : OMF, Université Paris-Sorbonne.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, et Claude-Christine Farny. 2006. *La créativité: Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : Robert Laffont.
- Darbon, Nicolas. 2008. *Brian Ferneyhough et la nouvelle complexité*. Notre-Dame-de-Bliquetuit : Millénaire III.

- Denut, Éric. 2001. *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions?* Paris: L'Harmattan.
- Desroches, Monique. 2008. «Entre texte et performance: l'art de raconter». *Cahiers d'ethnomusicologie* (21): 103-115.
- Diamond, Beverley. 2005. «Media as Social Action. Native American Musicians in the Recording Studio». *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, sous la dir. de Paul D. Greene et Thomas Porcello, 118-137. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Dudas, Richard. 2010. «“Comprovisation”: The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems». *Leonardo Music Journal* (20): 29-31.
- Ettlinger, Nancy. 2003. «Cultural Economic Geography and a Relational and Microspace Approach to Trusts, Rationalities, Networks and Change in Collaborative Workplaces». *Journal of Economic Geography* 3 (2): 145-171.
- Goleman, Daniel, Paul Kaufman, et Michael Ray. 1992. *The Creative Spirit*. New York: Penguin Books.
- Green, Lucy. 2007. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot, UK: Ashgate Publishing.
- Grésillon, Almuth. 1994. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- Grésillon, Almuth. 2008. *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris: CNRS Éditions.
- Hannan, Michael F. 2006. «Interrogating Comprovisation as Practice-led Research». *Speculation and Innovation: Applying Practice Led Research in the Creative Industries*. Southern Cross University. https://epubs.scu.edu.au/sass_pubs/448/ [consulté le 9 mars 2019].
- Hennion, Antoine. 1981. *Les Professionnels du disque*. Paris: Métailié.
- Kallmann, Helmut. 1993. 2^e éd. rev. et augm., *Encyclopédie de la musique au Canada*. Montréal: Fides.
- Lacasse, Serge. 2006. *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec: PUL.
- Léandre, Joëlle. 2009. *À voix basse*. Paris: Éditions MF.
- Letort, Bruno. 1998. *Musiques plurielles*. Paris: Balland.
- Lubart, Todd I. 2001. «Models of the creative process: Past, present and future». *Creativity Research Journal* 13 (3-4): 195-308.
- Nattiez, Jean-Jacques 1995. «Éditorial». *Circuit* 6 (2): 5-8.
- 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*. Montréal: sociologie, Université de Montréal.
- Roy, Irène. 2009. «Cycles Repère. Stratégies de création et genèse du spectacle». *Faire œuvre. Transparence et opacité*, sous la dir. de Bernard Paquet, 157-166. Québec: PUL.
- Roy, Irène. 1993. *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec: Nuit blanche éditeur.
- Roy, Stéphane. 2003. *L'analyse des musiques électroacoustiques*. Paris: L'harmattan.

- Sapp, David. 1992. « The Point of Creative Frustration and the Creative Process: A New Look at an Old Model ». *Journal of Creative Behavior* 26 (1) : 21–28.
- Schaeffer, Pierre. 1977 (c1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- Seeger, Charles. 1958. « Prescriptive and Descriptive Music Writing ». *Musical Quarterly* 44 (2) : 184–195. Trad. fr. : « Notation prescriptive et notation descriptive ». *Analyse Musicale* (24) : 6–12.
- Stévance, Sophie. 2009(a). « La musique actuelle comme enseignement social ». *Musique et pédagogie*, FAMEQ 23 (2) : 47–50.
- . 2009(b). « Les femmes dans la création musicale improvisée: l'exemple des collectifs de la *musique actuelle* au Québec ». *L'Éducation musicale* (562) : 25–31.
- . 2009(c). « Réactiver le sens de l'hommage: L'exemple du Festival Super-MicMac au Canada ». *Itamar* (2) : 207–221.
- . 2011(a), « La construction du champ identitaire de la musique actuelle en Amérique du Nord: enquête sur la filiation avec la Semaine internationale de Musique actuelle ». *Circuit-musiques contemporaines* (novembre) : 71–82.
- . 2011(b), « La *beauté libre* de la musique actuelle au Québec ». *Territorialités musicales. Patrimoines en mouvement*, sous la dir. de Monique Desroches, 399–414. Montréal: PUM.
- . 2012(a). *Musique actuelle*. Montréal: PUM.
- . 2012(b). « Contemporary Music at the Fringe: the Example of *Musique Actuelle* in Canada ». *New Sound. International Magazine for Music*, The Department of Musicology, Belgrade 38 (2) : 51–63.
- . 2012(c). « Une lecture dialogique de l'improvisation libre et collective en musique et en danse ». *Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique* 13 (1–2) : 117–125.
- Stévance, Sophie, et Serge Lacasse. 2013. *Les enjeux de la recherche-crédation en musique : institution, définition, formation*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Theureau, Jacques, et Nicolas Donin. 2008. « L'activité de composition musicale comme exploitation/construction de situations. Une anthropologie cognitive du travail de Philippe Leroux ». *Intellectica* 48 (1–2) : 175–205.
- Thompson, Paul, et Brett Lashua. 2014. « Getting It on Record: Issues and Strategies for Ethnographic Practice in Recording Studios ». *Journal of Contemporary Ethnography* 43 (3) : 746–769.
- Wallas, Graham. 1926. *The Art of Thought*. New York : Harcourt, Brace.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: University Press.

DISCOGRAPHIE

Les Poules, *Phénix*, étiquette DAME, 2008.

HYPERLIENS

<https://larcem.ulaval.ca>

<https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#vid-os>

<https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#spectrogrammes>
<https://larcem.ulaval.ca/diffusions/la-musique-actuelle-au-quebec-enjeux-et-perspectives-methodologiques-dune-analyse-genetique1/#ph-nix>
<http://www.supermusique.qc.ca/fr/>
http://www.actuellecd.com/fr/cat/am_176/

RÉSUMÉ

La présente recherche se range du côté des approches analytiques du processus créatif visant une caractérisation stylistique de la musique actuelle francophone québécoise en centrant notre point de vue sur la manière dont ce courant musical utilise l'improvisation. Reposant plus particulièrement sur les stratégies « comprovisationnelles » à l'origine du disque *Phénix* (2008) du trio actualiste Les Poules, notre objectif est de mieux comprendre ce processus créateur. À partir d'approches permettant de retracer les états successifs des éléments musicaux (critique génétique, enquêtes ethnographiques, recherche-crédation en musique), il s'agit d'observer, grâce notamment à des modélisations, les constantes et les variantes dans les opérations d'écriture entre les divers paradigmes qui constituent *Phénix* (versions initiale, composée et performée). Sans toutefois épuiser les questions que soulève ce type de production, un contexte générant des collaborations entre chercheurs et créateurs a permis d'aller plus loin dans l'application de l'analyse génétique à la création musicale : en faisant apparaître les influences réciproques de la recherche sur la création que l'on peut difficilement passer sous silence.

Mots-clés : musique actuelle francophone québécoise, analyse du processus de création, critique génétique, recherche-crédation en musique

ABSTRACT

Musique Actuelle in Québec: Methodological issues and prospects for a genetic analysis
 This article aligns with analytic approaches to the creative process for a stylistic characterization of contemporary Quebec Francophone *musique actuelle*, with a focus on how this musical stream uses improvisation. Based more specifically on "comprovisationnal" strategies, from which the actualist trio Les Poules developed their album *Phénix* (2008), our goal is to better understand this creative process. By tracing the successive states of musical elements such as genetic criticism, ethnographic surveys, and research-creation in music, we will observe, especially with modelisations, both consistencies and variations in writing operations between different paradigms which represent *Phénix* in its initial, composed and performed versions. However, without exhausting issues raised by this type of production, a context generating collaborations between researchers and creators has allowed us to go further in the application of genetic analysis to musical creation, by showing reciprocal influences of the research on creation that cannot be easily ignored.

Keywords: musique actuelle francophone québécoise, creative process analysis, genetic criticism, research-creation in music

BIOGRAPHIE

Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en recherche-crédation, **Sophie Stévançe** est professeur titulaire de musicologie. Elle dirige l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique de l'Université Laval (OICRM-ULaval) et le Laboratoire de recherche-crédation en musique et multimédia (LARCEM). Elle se consacre à l'étude des musiques expérimentales et actuelle(s), le tout dans une perspective de recherche-crédation. Elle est l'auteur de plusieurs livres et de nombreuses conférences à travers le monde. Récipiendaire de nombreuses Prix et subventions de recherche, elle poursuit des activités de création et de recherche-crédation dans le domaine de la réalisation phonographique et de la pratique sportive (Hits for HIIT).