

2.2 – OSHITERU POUR ORCHESTRE

Le titre *Oshiteru* est le mot rhétorique pour Naniwa (難波) qui représente la ville d'Osaka (大阪) dans les temps anciens. On dit que le mot *oshiteru* (押し照る) exprime le sentiment d'admiration pour le pays et *naniwa* peut se traduire comme « le passage de l'océan qui brille ». Dans cette pièce³⁰, j'ai décrit l'atmosphère de Naniwa ainsi que l'énergie que l'on retrouve aussi dans l'Osaka d'aujourd'hui.

Pour imaginer la vie de cette époque, à peu près en l'an 645, j'ai lu le roman historique *Nukata no Okimi*³¹ (額田女王) écrit par Yasushi Inoue³² (井上靖). Je me suis inspirée de la première partie de ce roman qui décrit la vie paisible autour du château de Naniwa.

La Princesse Nukata, comme Sappho, est une poétesse et est considérée comme une messagère divine, un oracle ou un chamane. Elle vit dans le lieu où s'était établi le clan impérial. Deux princes, Naka no Ōe no Ōji³³ (中大兄皇子) et Ōama no Miko³⁴ (大海女皇子) l'aiment beaucoup, mais si elle a un sentiment humain, comme l'amour, elle ne pourra plus avoir le contact avec Dieu et ne pourra pas créer de poème. Elle hésite alors entre le sentiment de l'amour et celui de la raison.

J'ai utilisé dans mon écriture divers éléments musicaux de cette époque, comme des mélodies de *kagura-uta*³⁵ (神楽歌) ou bien de *shōmyō*³⁶ (声明). J'ai aussi imité l'atmosphère de la musique *gagaku*.

J'ai adapté les techniques musicales typiquement japonaises, comme l'hétérophonie, en utilisant des matériaux qu'on peut trouver dans la musique traditionnelle japonaise : le micro-intervalle, le portamento, les sons éoliens, ainsi que la seconde majeure et la quarte juste comme intervalle. Ces éléments sont joués sans vibrato. J'ai utilisé ces éléments quand j'exprime l'atmosphère japonaise.

Par contre, pour exprimer les sentiments humains, j'ai choisi des accords utilisés dans la musique occidentale et demandé beaucoup de vibrato.

CONCLUSION

Mes pièces n'ont pas besoin de l'unité apportée par l'écriture musicale occidentale. Elles trouvent leur cohérence dans une autre dimension, semblable à l'art traditionnel japonais. Pourtant, mes pièces ne sont pas écrites pour mettre en exergue ma nationalité. Tout naturellement j'ai puisé en moi des émotions purement japonaises. Pour moi, les matériaux que l'on peut exploiter aisément ne sont pas du tout importants. Mais ce qui est à la source du phénomène de création est primordial. Il me faut donc d'abord retrouver mon origine et ensuite l'examiner dans le détail. Après cette démarche, j'essaie d'imaginer la porte qui s'ouvre sur mes compositions futures.

30. *Oshiteru* pour orchestre, pièce composée en 2000. Commande de la Fondation Culturelle de la Préfecture d'Osaka (大阪).

31. Nukata no Ōkimi : Princesse Nukata, Yasushi Inoue, *Shinchō-Sha* (新潮社), Tōkyō (東京), 1972.

32. Yasushi Inoue (1907-1991).

33. Naka no Ōe no Ōji (626 (616)-671) : Prince Naka no Ōe, futur Tenchi tennō (天智天皇 Empereur Tenchi).

34. Ōama no Miko (?-686) : Prince Ōama, futur Tenmu tennō (天武天皇 Empereur Tenmu).

35. *kagura-uta* : chant shintoïste.

36. *shōmyō* : musique bouddhiste japonaise utilisant la voix et un instrumentarium limité (NDLR).

Leigh Landy

(De Montfort University – Music, Technology and Innovation Research Centre)
(traduction Pierre Couprie)

LA ZÉTÉTIQUE :

MUSIQUE MIXTE CRÉÉE EN COLLABORATION

Dans mon expérience, j'ai constaté que la musique mixte¹ est très souvent controversée. De nombreuses personnes la considèrent comme une forme idéale pour les compositeurs incapables de rompre avec leur héritage musical et ayant besoin d'au moins un instrumentiste ou un chanteur sur scène pour un concert digne de ce nom. D'autres compositeurs, qui partagent également ces idées simplistes, ont fait de ces pièces mixtes les seules œuvres capables de sauver cet art encore jeune que l'on nomme électroacoustique². Leur raisonnement est simple : ils refusent d'assister à un concert pendant lequel l'aspect visuel se limiterait à une personne mixant les sons d'une musique enregistrée.

Une interprétation moins réductrice consiste à envisager la musique mixte comme l'une des nombreuses possibilités nées de l'électroacoustique. A mon avis, que les œuvres mixtes aient été composées dans les anciens studios analogiques ou qu'elles soient réalisées numériquement, elles correspondent à deux catégories. Je classe dans la première catégorie les œuvres qui recherchent l'hétérogénéité par un contraste entre les sons produits par l'instrument et les sons enregistrés. La série d'œuvres novatrices *Synchronisms* de Mario Davidovsky illustre bien cette catégorie. La seconde catégorie comprend les œuvres dans lesquelles l'homogénéité est avant tout recherchée. Dans celles-ci, quoique ce ne soit pas une constante, l'essentiel du matériau sonore transformé provient d'enregistrements de l'instrument présent sur scène. De nombreuses pièces d'Horacio Vaggione se situent dans cette seconde catégorie. Mais il y a aussi les œuvres situées entre ces deux catégories comme celle que je présenterai ci-dessous.

Cet article traite des moyens de collaboration pouvant être mis en œuvre dans la création de musiques mixtes. Il introduit notamment le concept de création collective³, une forme de collaboration que j'ai pratiquée pendant plusieurs années et qui m'a été extrêmement utile, en particulier pour la musique mixte. L'une de ces collaborations, avec le musicien et compositeur

1. « Ce terme est communément utilisé en musique électroacoustique pour désigner les œuvres dans lesquelles les instruments traditionnels (acoustiques) côtoient un enregistrement ou une musique numériquement créée en temps réel et éventuellement interactive. » Cette définition se trouve sur le Site de Ressources sur l'Electroacoustique, EARS (ElectroAcoustic Resource Site) : www.mti.dmu.ac.uk/ears.

2. J'en propose la définition suivante : « la musique électroacoustique englobe toute musique dans laquelle l'électricité prend une part dans l'élaboration et/ou la production, au-delà du simple enregistrement ou de la simple amplification ». Cette définition est applicable à ce que l'on nomme généralement les musiques acousmatique et électronique en direct (ou en temps réel), qu'elles se rattachent à un courant musical savant ou populaire. On peut consulter le site EARS pour de plus amples définitions.

3. *Devising music*.

Jos Zwaanenburg, a donné naissance à La Zététique, exemple qui me permettra d'expliquer ce principe à travers la musique mixte.

LE CONTEXTE : VERS UNE APPROCHE COLLABORATIVE

Dans cette section, après une brève introduction, je proposerai trois types de processus collaboratifs, puis j'aborderai le concept de création collective.

Lorsque l'on parle de collaboration, tout le monde sait de quoi il retourne. Mais parmi les personnes qui l'expérimentent, peu d'entre elles prennent le temps de réfléchir à une théorie sur leurs expériences. Je mettrai en relation les idées de deux écrivains⁴ afin de préciser les liens existant entre les expériences collaboratives et la musique mixte. Dans un écrit de 1980⁵, E. H. Schein énumère un certain nombre d'avantages en matière d'organisation qui peuvent s'appliquer à des personnes décidant de travailler en collaboration. De ces idées, je ne retiendrai que quelques éléments, particulièrement importants pour cette discussion :

- a) les personnes impliquées proposent, testent leurs convictions, expérimentent et réalisent des idées informelles et des objectifs précis ;
- b) ils travaillent ensemble sur des tâches complexes difficilement réalisables par une seule personne ;
- c) c'est un moyen de stimuler la créativité et de faire naître de nouvelles idées ;
- d) il s'agit d'une démarche idéale pour résoudre des problèmes nécessitant plusieurs approches.

Le premier point est particulièrement intéressant dans le cas où deux musiciens (par exemple un compositeur et un interprète) travaillent ensemble comme les deux protagonistes d'une même expérience. Leur approche de cette collaboration doit impliquer une imbrication. Le deuxième point pose la question de savoir pourquoi chaque compositeur ne se lance pas dans une expérience de collaboration alors qu'il se sent tout à fait capable d'aborder n'importe quel défi dans ses œuvres. J'essaie de prendre conscience de mes forces en tant qu'artiste créateur. Je suis également conscient de mes faiblesses. Un des points forts d'une collaboration est de travailler avec quelqu'un qui vous offre beaucoup lorsque vous vous rendez compte de vos faiblesses. Est-ce que les compositeurs possèdent une connaissance aussi approfondie des instruments que leurs interprètes ? Parfois cela arrive bien sûr. D'une manière identique, de nombreux instrumentistes n'ont pas les capacités d'un compositeur et ne peuvent profiter d'une expérience de création du même niveau dans leur interprétation. Lorsque l'on étudie le troisième point exposé ci-dessus, un mot à la mode vient tout de suite à l'esprit : holisme. En effet, la collaboration idéale se réalise parfaitement dans une approche holiste⁶. C'est-à-dire que le résultat final est plus riche que la somme de ses composants individuels. Bien sûr, beaucoup de musiciens ne considèrent pas une œuvre achevée comme la résolution d'un problème, c'est pourtant exactement ce qu'elle est. Les défis se situent dans le processus de composition pour lesquels le résultat final, qu'il soit statique ou plus mobile comme

dans le cas d'improvisations ou d'œuvres ouvertes, implique que des solutions soient trouvées dans le contexte même de l'œuvre.

Dans son livre publié en 2001⁷, Michael P. Farrell présente la notion très étonnante de cercles collaboratifs⁸. Ce concept élève la collaboration à un niveau plus élevé. Ceci est dû à la continuité qu'implique le cercle. Bien que Farrell discute principalement de groupes de trois à cinq personnes, il se trouve que plusieurs de ses concepts s'adaptent à notre propos sur la collaboration de deux personnes. Il affirme que

« un cercle collaboratif combine la dynamique d'un groupe d'amitié et d'un groupe de travail. A la source, c'est un jeu amical qui, après un temps de travail, débouche sur une vision partagée guidant la réalisation. Comme le groupe évolue, les membres développent leurs propres rituels ou leur propre langage et chacun d'entre eux est là pour jouer un rôle particulier.⁹ [...] Un cercle collaboratif est un groupe primaire de personnes égales partageant des objectifs professionnels semblables et qui, lors de longues périodes de dialogue et de collaboration, négocient une vision commune pour guider leur travail. Cette vision consiste en un ensemble commun de conceptions sur leur discipline, y compris sur ce qui constitue un bon travail, comment travailler, quels sujets valent la peine d'être travaillés, sur quoi et comment les penser. Pour un groupe d'artistes, la vision partagée pourrait être un nouveau style. »¹⁰

Cette dernière phrase est un témoignage, mais elle ne détaille pas l'objectif d'un cercle collaboratif créant une vision artistique commune fondée sur des buts esthétiques semblables par « une émulation par l'échange et les idées »¹¹.

Farrell décompose le développement des cercles collaboratifs amicaux en sept niveaux. Ils ne sont pas tous importants pour la discussion qui nous occupe (les points de moindre importance sont indiqués entre crochets) :

a) l'étape de formation :

« les cercles collaboratifs sont constitués d'amis qui se rencontrent dans un réseau social de membres de même discipline ou ayant les mêmes occupations¹². [...] Comme la plupart des relations d'amitié, les cercles collaboratifs sont habituellement formés de personnes ayant un statut et des connaissances relativement égales »¹³ ;

b) [rébellion contre l'autorité : dans de nombreux cas, l'art la revendique ; beaucoup de groupes collaboratifs de musique contemporaine ont été formés pour offrir une alternative vers d'autres pratiques] ;

c) l'étape de la recherche, la négociation d'une nouvelle vision :

« dans le troisième niveau de développement, les membres commencent à construire leur propre vision. Par vision, j'entends un jeu socialement construit de croyances basées sur des "faits" et dont on doit tenir compte dans son domaine, le plus important est de

4. Je voudrais remercier Sophy Smith, qui a obtenu son doctorat sous ma direction, pour avoir porté à ma connaissance ces deux auteurs faisant partie de ses recherches au sein d'équipes « turntablistes ».

5. Ces idées ont d'abord été développées dans l'ouvrage d'E. H. Schein, *Organizational Psychology*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, troisième édition, 1980, puis citées par Derek Rollinson dans l'ouvrage collectif rassemblé par Aysen Broadfield et David Edwards, *Organisational Behaviour and Analysis*. New York, Addison Wesley Longman Limited, 1998, p. 295-296.

6. Pris dans le sens anglophone du terme.

7. Michael P. Farrell, *Collaborative Circles: Friendship Dynamics & Creative Work*, Chicago, University of Chicago, 2001.

8. *Collaborative circles*.

9. Michael P. Farrell, *op. cit.*, p. 7.

10. *Ibid.*, p. 11.

11. *Ibid.*, p. 266.

12. *Ibid.*, p. 17.

13. *Ibid.*, p. 20.

travailler à partir d'eux et la meilleure voie est de travailler sur eux. C'est une opinion partagée par les artistes, une approche de la peinture incluant un jeu de croyances de ce qu'il faut peindre et comment il faut le peindre. »¹⁴

d) l'étape de création : « pendant l'étape de création, les membres du groupe font alterner les moments où ils travaillent seuls ou par paire et les moments où ils travaillent en groupe. »¹⁵ ;

e) l'étape d'action collective : « [elle] commence lorsque les membres décident de réaliser ensemble un grand projet. »¹⁶ ;

f) [l'étape de la séparation] ;

g) [l'étape de la nostalgie].

Cet enchaînement chronologique deviendra important lorsque je parlerai de mon travail en duo, *La Zététique*. Cependant, celle-ci peut servir de cadre de réflexion pour les lecteurs qui s'interrogent comment certaines collaborations gagnent en synergie alors que d'autres semblent demeurer plus superficielles. Nous pouvons maintenant étudier les grandes catégories qui apparaissent dans les œuvres collaboratives de musique mixte.

1) **Le compositeur -> n'importe quel interprète.** La première forme de collaboration est celle qui pourrait être également considérée comme la plus ancienne. Un compositeur décide d'écrire une œuvre mixte pour un instrument donné ou pour un ensemble d'instruments, ou bien un ou plusieurs musiciens commandent une œuvre à un compositeur. Deux solutions sont possibles : le compositeur travaille d'une manière isolée, ce qui n'est pas une réelle situation de collaboration, ou le compositeur a la possibilité de questionner le ou les musiciens sur les possibilités de leurs instruments ou de leur faire jouer des esquisses de l'œuvre. Dans les deux cas, le ou les musiciens peuvent jouer les matériaux que le compositeur a l'intention d'utiliser pour créer la partie enregistrée de l'œuvre. On suppose que la partition peut évoluer et être jouée par n'importe quel autre musicien.

Du point de vue de la théorie de la collaboration, cette catégorie n'est pas à placer en premier car l'expérience de collaboration est limitée à des détails dont les objectifs sont très ciblés (par exemple : les possibilités instrumentales, l'enregistrement, etc.). Habituellement, il n'y a que peu, voire aucune possibilité pour l'interprète d'entrer dans le processus créatif ou esthétique, car on suppose que l'esthétique du compositeur est à la source de l'œuvre.

2) **Le compositeur -> un musicien en particulier ou un groupe de musiciens choisi en particulier.** Ce deuxième cas est similaire au premier, mais, dans celui-ci, une collaboration sous la forme d'une transmission est prévue dans le processus de création de l'œuvre. Ce type de collaboration est peut-être identique à celles des œuvres incluant de nouvelles technologies spécifiques comme les œuvres mixtes (qui, à leur tour, impliquent souvent, pour le musicien, d'autres techniques spécifiques). Bien qu'écrire une œuvre pour un musicien particulier soit assez rare dans le cas d'un compositeur, la collaboration transparait dans la partition. Les enregistrements sont souvent réalisés avec le musicien qui créera l'œuvre. On peut supposer que les quatre éléments développés par Schein s'appliquent à ce cas. En revanche, quelques-unes des étapes principales de la discussion sur le cercle collaboratif de Farrell ne semblent pas appropriées.

14. *Ibid.*, p. 22.

15. *Ibid.*, p. 24.

16. *Ibid.*

En étudiant cette situation à la lumière des idées de Schein, on remarque que :

a) le style du compositeur peut s'enchevêtrer avec la production sonore du musicien. Plus la collaboration est étroite, plus la phrase de Schein, « ce qui est réalisé ensemble correspond à des objectifs informels ou non mutuellement acceptés », semble évidente ;

b) travailler sur des tâches complexes difficilement réalisables par une seule personne signifie qu'au moins deux collaborateurs peuvent réunir leurs forces dans un processus créatif ;

c) la stimulation créative et la production de nouvelles idées sont des conséquences naturelles de la collaboration ;

d) certaines tâches auront besoin d'être réalisées par chacun des intervenants impliqués dans le processus collaboratif avant que le musicien ne joue l'œuvre pour la première fois, bien que, comme je le suggère, les problèmes ne se résolvent pas véritablement lorsque les artistes discutent de la composition et de leur interprétation.

Cette situation requiert une forme de collaboration plus dynamique pour s'accorder aux idées de Farrell. La seule description qui s'adapte parfaitement à cette situation se trouve dans le quatrième point : c'est une simple étape dans laquelle les participants travaillent à certains aspects à la fois ensemble et séparément.

3) **Un ensemble de musiciens-compositeurs.** Dans ce dernier cas, les compositeurs et les interprètes appartiennent tous au même ensemble et écrivent les pièces pour eux-mêmes. Habituellement, c'est la situation dans laquelle les œuvres achevées nous parviennent (si « achever » est le bon terme, beaucoup de ces ensembles improvisent aussi). Aucune partition n'est réalisée pour d'autres ensembles. En principe, toutes les notions clés développées par Farrell dans sa description des cercles collaboratifs devraient convenir à de tels ensembles.

Toutefois, on remarque qu'il n'y a que peu d'exemples de ce type. Les groupes tels que AMM¹⁷ et MEV¹⁸ en Italie étaient avant tout des ensembles d'électronique en direct qui utilisaient souvent des instruments fabriqués par eux-mêmes et évitaient habituellement les parties enregistrées. Les réalisations récentes du Studio Edison de Rome (électronique en direct accompagnant de vieux films muets et comportant également l'utilisation d'instruments) semblent éviter la combinaison de sons enregistrés et d'instruments. La définition de la musique mixte a peut-être besoin d'être élargie. Ma connaissance de tels ensembles est incomplète, mes seules expériences de musique mixte sont contenues dans ce que je présente ci-dessous : *La Zététique*. Les liens entre cette forme de la collaboration et les idées présentées par Schein et Farrell seront exposés lors de la présentation de notre duo.

VERS UNE APPROCHE DE LA CRÉATION COLLECTIVE (DEVISING)

Avant tout, je dois présenter l'une des formes les plus radicales de collaboration, je la nomme *devising*. Le terme anglais, *devising*, souvent employé pour désigner la mise en projet ou la création, est de fait, problématique. Toutefois il a été largement adopté ces dernières années dans les arts

17. AMM (Another Mystery in Music) : groupe anglais de musique improvisée des années soixante avec John Tilbury (claviers), Eddie Prevost (batterie) et Keith Rowe (guitare table top).

18. MEV (Musica Elettronica Viva) : groupe de musique improvisée composé de musiciens (Allen Bryant, Ivan Vador, Richard Teitelbaum, Frederick Rzewski et Alvin Curran) résidant à Rome au milieu des années soixante.

vivants pour désigner « l'activité d'un groupe de personnes impliquées dans une création artistique collective »¹⁹. Selon moi, *devising* correspond à un haut niveau de cercle collaboratif dans le sens d'une véritable création collective. Habituellement un groupe pratiquant la création collective signe l'œuvre au nom du groupe ou de celui de la compagnie (c'est-à-dire qu'aucun des interprètes ne se trouve être le créateur de l'œuvre ou d'une partie de l'œuvre). Cela dit, il peut arriver par exemple qu'un chorégraphe emploie le processus de création collective pour réaliser une œuvre nécessitant beaucoup d'investissement de sa part ou de celle de ses danseurs et signer tout de même la pièce. La différence entre ces deux exemples réside dans le fait que, soit l'activité de créateur appartient toujours à une seule personne (comme ce sera démontré dans le cas de La Zététique), soit elle appartient à un groupe collaboratif (situation brièvement présentée lors de la discussion finale sur Idée Fixe).

Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. En effet, même si le terme *devising* n'a cette signification que depuis quelques années, ce processus est certainement l'un des plus anciens pour l'homme. Par exemple, dans beaucoup de forme de musiques traditionnelles, de théâtre ou de danse, l'œuvre n'est pas forcément réductible à un auteur. Plus récemment, beaucoup de groupes de musique pop ont conçu collectivement leurs œuvres comme le font un nombre important d'ensembles de jazz. Il est amusant de remarquer que dans le cas de la pop ou du jazz, les producteurs poussent les artistes à faire signer l'œuvre par l'un des musiciens du groupe. Pourtant, dans le cas des Beatles, où la conception vient clairement de l'ensemble des membres du groupe, il n'y avait que peu de création collective. Tourignons-nous maintenant vers les ensembles de création collective de musique mixte formés de compositeurs-interprètes, étudions la place du processus collaboratif et essayons d'évaluer les éléments pour et les éléments contre cette forme de collaboration.

IN CASU : LA ZÉTÉTIQUE

La Zététique est fondée sur les premières lettres des deux noms de famille des participants, (Leigh) Landy et (Jos) Zwaanenburg. Le nom a également été choisi pour l'idée d'inconnu qu'il véhicule : Zététique, « se dit de la méthode employée pour découvrir la raison et la nature des choses »²⁰. Jos Zwaanenburg est un compositeur-interprète spécialisé dans les techniques de jeu complexe de la flûte associées à l'électronique en direct. Leigh Landy, un interprète occasionnel (n'utilisant souvent que sa voix parlée), a composé plusieurs œuvres pour bande. Le duo a originellement été formé comme un duo collaboratif pour la création et l'interprétation de la musique mixte.

La raison d'être. Quelles sont les raisons de former un tel groupe ? L'histoire commence avec ce que Farrell nomme l'étape de formation ; lorsque, vers la fin des années 80, les deux participants, qui ne se connaissaient que par réputation, se sont rencontrés et sont devenus immédiatement des amis. Il est clair qu'ils étaient tous les deux très déçus vis-à-vis de l'état de la musique contemporaine. Dans ce cas, la remarque de Farrell à propos de la rébellion est pertinente. En effet, les deux musiciens étaient peu satisfaits du format rigide du concert, aussi bien que de l'inaccessibilité d'un bon nombre d'œuvres contemporaines. De plus, ils étaient tous les deux intéressés par

le potentiel technologique de la musique. Zwaanenburg a reçu l'influence de cultures éclectiques, dont la musique pop. Il faut ajouter son univers musical (employant des pédales pour modifier les sons de sa flûte et en jouant souvent avec des guitaristes pop) et ces techniques de jeu complexe de la flûte alliées à l'électronique en direct. L'univers éclectique de Landy combine le dadaïsme, la poésie sonore et les musiques du monde. Nombre de ses œuvres sont associées à d'autres formes d'art et composées pour un support fixe (par exemple la bande magnétique). Dès le début, les influences musicales, qu'elles soient semblables ou complémentaires, étaient évidentes. D'autre part, ils habitaient alors tous les deux en Hollande.

Plusieurs rencontres musicales ont eu lieu. Elles nécessitaient que chacun présente ses œuvres, ses idées, ses objectifs et ses musiques préférées. Par exemple, Landy a découvert les dernières œuvres de Frank Zappa qui lui étaient inconnues et Zwaanenburg a profité d'un mini-cours sur les musiques du monde. Pendant ce temps, Zwaanenburg a décidé de jouer une ancienne pièce de Landy, *Wolken Wind Schermen* (Nuages, Vent, Ecrans, 1976) composée à partir d'un texte en prose qui guide l'interprétation, d'une ou plusieurs bandes magnétiques et de divers éléments facultatifs. Ils ont travaillé ensemble pour réaliser la partition et les parties enregistrées. Dans cette œuvre, Zwaanenburg a utilisé plusieurs de ses dernières techniques de jeu comme de nombreux effets de timbre, il était donc en terrain connu. En outre, un voyage autour du monde – tel qu'indiqué dans la partition – a démontré les capacités étonnantes de Zwaanenburg pour intégrer les sons et les styles particuliers d'autres cultures²¹.

Pendant cette expérience très enrichissante, l'idée est née de créer ensemble une musique mixte combinant l'électronique en direct et la musique instrumentale. Nous avons décidé que le principe du duo serait basé sur une combinaison des spécialités de chacun, associées à un désir particulier : celui d'éviter de réaliser des concerts ayant une forme rigide. D'un spectacle difficile pour le public, l'idée a évolué vers un spectacle continu combinant des œuvres plus facilement accessibles et d'autres plus virtuoses, des pièces humoristiques et d'autres plus sérieuses. Étant donné nos expériences, il était inévitable qu'un certain nombre d'œuvres mixtes évolueraient. De plus, nombre d'entre elles intégraient également l'électronique en direct. Dès le début, l'idée que toute pièce devait être composée pour celui qui la jouerait était évidente. *Wolken Wind Schermen* avait été écrite comme une partition et jouée par d'autres musiciens. Les nouvelles œuvres devaient être indissociables des membres de l'ensemble.

Le mode de travail/exemple de pratique. Abordons maintenant une œuvre importante créée par et pour La Zététique : *Ceci n'est pas une flûte* (1990). Elle a été composée exclusivement pour le duo, interprétée sur scène par Zwaanenburg et diffusée par mes soins. Cette pièce est écrite pour différentes flûtes, électronique en direct et bande, habituellement diffusée sur quatre canaux ou plus.

Il n'est pas inutile de décrire le contexte de l'œuvre avant d'en exposer le processus génétique collaboratif. Le titre est évidemment un hommage sous la forme d'un clin d'œil à René Magritte. J'ai toujours aimé son tableau *Ceci n'est pas une pipe* pour sa représentation évidente d'une pipe. Dans notre cas, le titre révèle une ambiguïté volontaire. « Ceci n'est pas une flûte » signifie que les sons de la pièce proviennent de la flûte mais aussi d'une gaida (une cornemuse Bulgare), d'une

19. Leigh Landy, Evelyn Jamieson, *Devising Dance and Music: Idée Fixe – Experimental Sound and Movement Theatre*, Sunderland, UK, University of Sunderland Press, 2000, p. X.

20. *Petit Larousse Illustré*, 1975.

21. Zwaanenburg enseigne actuellement la composition utilisant des matériaux tirés des cultures extra-européennes au conservatoire d'Amsterdam. Il est à noter que ce travail est présent sur le même disque compact que *Ceci n'est pas une flûte* (Erasmus WVH083, 1993).

valiha (une harpe cylindrique de Madagascar) et d'une guitare enregistrées. « Ceci n'est pas une seule flûte » signifie que plusieurs flûtes sont entendues simultanément ; il y a également plusieurs flûtes jouées durant la pièce.

Nous avons décidé de créer une œuvre dont le timbre serait homogène sur presque toute la durée en incluant des sections hétérogènes situées à des moments clés dans la structure de l'œuvre. Nous avons également décidé de nous concentrer sur les contrastes entre des sections basées sur le timbre et plusieurs sections construites sur des formules rythmiques répétitives dont quelques-unes sont empruntées à certaines de mes anciennes pièces. En général, les sections sont relativement courtes (une à deux minutes) pour permettre à l'auditeur de percevoir les différentes étapes d'un voyage, telle une personne regardant par la fenêtre d'un train le paysage changeant graduellement (mais un peu plus rapidement dans l'œuvre que dans la réalité).

À côté du voyage évident suggéré par les sons échantillonnés, il existe aussi un autre voyage dans cette pièce, bien qu'il soit davantage fondé sur un parcours musical créé par les deux participants que sur un voyage autour du monde décrit dans la partition. Les deux membres du duo ont d'abord écouté un certain nombre de leurs œuvres comme un exercice précompositionnel afin de déterminer les caractéristiques des sons qu'ils rechercheraient pendant l'interprétation. Par exemple, l'une des séquences répétitives est fondée sur une tradition d'Afrique centrale dans laquelle une ou plusieurs notes d'une cellule rythmique peuvent être choisies dans un nombre limité de possibilités (une des formes de l'improvisation en Afrique). De plus, le nombre de battements de la cellule peut parfois être légèrement augmenté afin de créer un contraste. Cet exemple fait partie de la fin de l'enregistrement de guitare. Durant ces sessions d'écoutes et de jeu, les matériaux ont été choisis en fonction des possibilités de leur intégration dans l'œuvre. Les sources d'inspirations africaines et bulgares ont donné naissance à des sections culturellement plus marquées. De plus, Zwaanenburg a acheté une petite flûte bulgare qui a été utilisée pendant le travail préparatoire à l'œuvre.

Une fois les éléments initiaux choisis, nous avons travaillé séparément pendant un certain temps. Zwaanenburg a appris les styles et les techniques d'interprétation appropriées à ces différents choix et Landy a recherché comment assembler les sons de la pièce d'une manière structurée en intégrant des éléments surréalistes et des éléments contrastants.

Un squelette, c'est-à-dire une partition incomplète d'environ 12 minutes, a été réalisé comme base de travail. Toutes les sections ont été élaborées à la fois ensemble et séparément afin d'obtenir le meilleur résultat. Zwaanenburg a ajouté certaines annotations à des endroits imprécis de la partition pour tenir compte des micro-improvisations de certaines sections. À partir de cette nouvelle étape, il s'agissait d'élaborer les séquences et la forme de l'œuvre en travaillant par essais et erreurs. Pour les sections comprenant plusieurs textures sonores simultanées, Zwaanenburg a réalisé une douzaine d'enregistrements sur un magnétophone multipistes. Certaines pistes ont été transformées avec des appareils analogiques. Cela signifie qu'aucun autre instrumentiste ne pourrait réaliser les mêmes sons que Zwaanenburg pour la bande finale car c'est le timbre et l'interprétation de l'instrumentiste qui ont été enregistrés. L'impulsion initiale est venue de Landy et c'est la raison pour laquelle il a signé l'œuvre, mais le résultat est une combinaison évidente des efforts des deux participants.

Ceci n'est pas une flûte est idéal pour le début d'un concert. Zwaanenburg voulait commencer en jouant de la flûte bulgare dans les coulisses, comme une apparition progressive d'un personnage dans une pièce. Juste avant la fin de cette section initiale, la bande magnétique démarre sur un repère exact de la partition avec une séquence rythmique enregistrée dont la texture contient une flûte bulgare combinée à deux couches de flûtes alto. Après quelques mesures, l'interprète rejoint la bande sur le même instrument. À partir de ce moment, presque toutes les significations possibles du titre sont compréhensibles. Des couches de flûte alto et de flûte basse enregistrée sont alors mélangées, Zwaanenburg accompagne cette séquence calme avec la flûte. Les hauteurs sont détectées en MIDI et déclenchent des sons échantillonnés de gaida. La flûte est jouée comme une cornemuse bulgare, dernière signification possible du titre. Une nouvelle section contraste alors par sa répétitivité et son minimalisme. Cette section utilise deux couches, l'une jouée par la flûte en direct et l'autre enregistrée sur la bande et incluant des éléments en contraste.

Cette collaboration s'est entièrement déroulée selon les principes énoncés par Schein. De plus, la création de l'œuvre se concentre sur les troisième, quatrième et cinquième étapes décrites par Farrell, à savoir la recherche, l'étape de création et les actions collectives sur scène. Les deux premières étapes avaient déjà eu lieu. Enfin, ce type de collaboration s'accorde également à la définition du *devising* : « l'activité d'un groupe de personnes impliquées dans une création artistique collective ». L'œuvre a été clairement initiée par une seule personne, mais cette étape se situe après que les deux membres se sont mis d'accord sur ses caractéristiques. Elle est signée, mais on se demande si c'est en raison de l'énorme apport de Zwaanenburg. Ainsi, la manière de travailler du groupe n'allait pas encore assez loin²².

Deux œuvres importantes composées ultérieurement méritent quelques commentaires. *Ceci n'est pas une flûte* n'est pas véritablement portable. Un matériel important est requis pour l'exécution (bien moins aujourd'hui qu'en 1990, date de la réalisation). Lorsque que le duo commença à voyager fréquemment, il fut décidé d'employer la même procédure, cette fois pour une pièce acoustique. C'est de cette manière qu'est née *Only the Ephemeral is of Lasting Value*²³. Elle consiste en huit mouvements d'une minute pour flûte solo et a souvent été désignée comme « une pièce électroacoustique pour flûte acoustique ». Chaque mouvement est fondé sur le même procédé de création collective que pour *Ceci n'est pas une flûte*²⁴ : une partition-squelette a été rédigée à chaque fois que j'arrêtais la composition pour diriger les répétitions en vue de régler l'interprétation de Zwaanenburg (l'interprétation dans ce cas signifie la somme des éléments de co-composition et d'interprétation). Par ailleurs, Zwaanenburg a été l'initiateur de l'œuvre de théâtre musical, *Don't Touch that Dial*²⁵. Dans cette pièce, il joue de la flûte et de l'électronique en direct tandis que je modifie la musique par l'ouverture de ma bouche cachée dans un masque à gaz de la première

22. *Ceci n'est pas une flûte* se trouve sur le CD, *La Zététique, Works Composed and Performed by Leigh Landy and Jos Zwaanenburg*, Erasmus WVH083, 1993. Différents exemples audios sont disponibles sur le site <http://www.mti.dmu.ac.uk/~llandy/works/Ceci/> :

- 1) la flûte joue une gaida (cornemuse bulgare) ;
- 2) la flûte improvise dans un style africain ;
- 3) la flûte joue la guitare.

23. *Seul l'éphémère est une valeur durable*, ce titre vient de Ionescu.

24. J'ai publié, avec ma co-auteur, dans le livre sur Idée Fixe cité précédemment, « A Flexible Framework for Devising », Leigh Landy, Evelyn Jamieson, *op. cit.*, p. 52-56.

25. *Ne touche pas à ce bouton*.

guerre mondiale. Bien que l'impulsion initiale soit venue de Zwaanenburg, les deux musiciens ont contribué au résultat final.

L'évaluation : les avantages et les inconvénients. Dans notre manière de procéder, les avantages étaient bien supérieurs aux inconvénients. Toutefois, le principal inconvénient nous a amené à dissoudre La Zététique et à créer la compagnie Idée Fixe (voir plus loin). Avant d'en venir à cette dernière, il reste un point à discuter, un point qui aurait pu être un inconvénient mais qui n'a jamais été vu ainsi. Il s'agit du fait que la notion de collaboration est parfois considérée comme un synonyme de l'expression « mettre de l'eau dans son vin » (c'est-à-dire diluer les forces de chaque individu).

En fait, le premier avantage est que l'expérience collaborative de La Zététique a mené à un résultat holistique, c'est-à-dire que le résultat final, qui en est l'élément principal, est plus important que la somme des parties individuelles et des influences. De plus, dans une œuvre solo comme dans une interprétation en duo, les apports de chacun sont très forts au point que personne ne perd son individualité dans le processus créatif.

Le deuxième avantage est le choix de la formule du concert continu en opposition au concert-applaudissement, une habitude commune à beaucoup de concerts.

Le troisième avantage est de mélanger des sections très accessibles, des sections humoristiques et des sections plus difficiles dans un même concert ; touchant ainsi le cœur et l'esprit dans des proportions (idéalement) égales tout en concevant l'œuvre pour un plus large public que celui des habituels concerts de musique contemporaine instrumentale et électroacoustique.

Le dernier avantage, qui découle des trois premiers, tient dans le fait que les œuvres conçues dans une dynamique de création collective combinant une collaboration intense sont meilleures que celles qui sont écrites par un compositeur unique dans une situation d'isolement.

Concernant les inconvénients, il y a un problème potentiel sur la signature de l'œuvre pour les musiciens non signataires, problème qui n'en était pas un pour nous. Quelques pièces ne sont plus jouées à l'heure actuelle car les membres ne travaillent plus ensemble comme par le passé. Les œuvres ne sont pas immortelles. Cela dit, elles sont documentées sur des enregistrements et, de toutes manières, combien d'œuvres actuelles sont immortelles ?

Un autre inconvénient doit être pris en compte. En dépit du fait que la qualité de l'interprétation a été amplifiée par les deux participants, que l'envie d'offrir un spectacle en opposition à un concert s'est révélée être une très bonne formule, que les interprétations individuelles en duo étaient d'un niveau extrêmement élevé en terme de résultat musical, les performances visuelles étaient décevantes. Le concert venu, nous étions tous les deux des musiciens très entraînés, mais ni des acteurs ni des danseurs, et c'était évident sur les enregistrements vidéo que nous avons vus par la suite. Il y avait deux niveaux de signification fonctionnant ensemble : celui de la forme d'art elle-même, et la performance audio-visuelle. Même si le responsable des répétitions avait apporté cette dimension visuelle, l'interprétation de La Zététique n'aurait jamais été proche des arts du spectacle. Donc, quelque chose devait changer.

Ce qui a changé en premier lieu est que l'un des membres (Landy) a déménagé de Hollande vers la Grande-Bretagne, rendant ainsi les sessions de création collective impossible à réaliser (bien que Zwaanenburg se soit trouvé de nombreuses fois en Angleterre les années suivantes). Mais la nécessité d'ajouter la performance visuelle était toujours présente ; quelque chose intégrant la for-

mule de La Zététique dans une combinaison avec une approche audio-visuelle devait être trouvée. Le résultat de cette recherche a été Idée Fixe – théâtre expérimental du son et du mouvement.

EN FORME DE CONCLUSION : IDÉE FIXE – LA SUITE LOGIQUE

L'étape suivante fut clairement d'améliorer la présentation en ouvrant l'expérimentation musicale à un large public tout en gardant les choix esthétiques que nous avons fait pour La Zététique. En 1994, Idée Fixe est née au Royaume-Uni avec Landy comme directeur artistique et Evelyn Jamieson comme chorégraphe. Zwaanenburg a été membre du groupe et a joué dans les deux premiers projets.

Idée Fixe est une compagnie artistique qui exploite la collaboration d'artistes ayant des idées en commun tout en possédant des expériences différentes afin de créer des performances dans lesquelles le son, le mouvement, l'image et le théâtre sont utilisés avec les technologies appropriées. Chaque œuvre réalisée est fondée sur un thème tiré de la vie quotidienne. Les objets de la vie courante sont combinés dans un contexte de performances expérimentales. Cela permet de rendre ces performances particulièrement réelles et conviviales.

La compagnie signe ses œuvres. Elle fonctionne en collaboration avec des communautés comprenant des personnes d'origines et de spécialités diverses qui utilisent la technologie musicale et la performance de manière à ce que les pièces puissent être re-jouées sans la compagnie. Elle crée également ses propres performances dans divers lieux. Idée Fixe a été fondée pour résoudre les problèmes d'interprétation mentionnés ci-dessus mais aussi pour mettre en œuvre la dernière étape des cercles collaboratifs dans le cadre de la création artistique collective, quelque chose de déjà connu dans le domaine des arts scéniques. Comme le voyage qui permettrait de la découvrir dépasse la portée de cet article, il suffit de dire que son défi ne peut être trouvé dans sa formulation, mais plutôt dans la densité des activités de ses participants qui sont capables de plus qu'elle n'en réalise.

Pour de plus ample information sur Idée Fixe, on peut consulter le site www.mti.dmu.ac.uk/~llandy/idfx.html et le livre *Devising Dance and Music: Idée Fixe – Experimental Sound and Movement Theatre* déjà cité. Ils apportent des informations sur la compagnie : son approche, ses activités et ses processus de création collectives.