

## *Ope 1000*, genre opéra-chantier. Contribution à la réflexion sur la recherche-crédation musicale

### *OPE 1000*, a Work-in-Progress Opera Genre. A Contribution to Thinking about Research-Creation in Music

Soizic Lebrat et Raphaël Godeau

Volume 10, numéro 2, octobre 2009

Réflexions sur la recherche-crédation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054090ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054090ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lebrat, S. & Godeau, R. (2009). *Ope 1000*, genre opéra-chantier. Contribution à la réflexion sur la recherche-crédation musicale. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(2), 37–45.

<https://doi.org/10.7202/1054090ar>

Résumé de l'article

En amont de la mise en relation concrète du droit avec la musique improvisée se pose la question de la représentation de l'une et de l'autre, et de l'une par rapport à l'autre à l'intérieur d'un lieu et d'une temporalité circonscrite aux conditions d'une recherche et d'une création publique. L'intérêt d'un tel rapprochement réside dans la tension intellectuelle que cette collaboration fait naître, et qui inscrit l'improvisation dans une temporalité plus spéculative.

*Ope 1000 est la rencontre entre des musiciens habitués à ordonner une expression improvisée, autour de leurs exigences et de leurs recherches individuelles et collectives et un autre ordre, une autre rigueur, celle d'une recherche sur le droit du travail des gens de mer. Ces rencontres se sont appliquées à définir un territoire pour être possibles: des textes juridiques qui, par leur sens, leur bru(i)talité, sont entrés en improvisation. Et ce territoire est le cadre d'une évolution de chacun. De rencontres initiales où nous interrogeons la faisabilité même du moment, nous entrons en confrontations d'exigences, en dialogues.*

Alexandre Charbonneau<sup>1</sup>.

## À l'origine de la rencontre

Naviguant quotidiennement entre des pratiques artistique et scientifique, Soizic Lebrat saisit l'opportunité de rendre effective la rencontre improbable entre ces deux univers en réunissant, à l'occasion d'une résidence de travail de six jours en mars 2007 dans un théâtre nantais, une équipe pluridisciplinaire comprenant un doctorant-chercheur en droit du travail des gens de mer, Alexandre Charbonneau, et des musiciens improvisateurs du collectif 1000 morceaux<sup>2</sup>. La référence à l'opéra, avec en creux sa relation privilégiée entre le texte et la musique, a émergé dès l'origine du projet comme cadre musical de la rencontre. Cependant, conscients dès le départ qu'il ne s'agit pas pour nous de s'inscrire dans l'histoire de ce genre musical, nous tronquons sa dénomination *ope* dans le titre principal, et l'accolons à *chantier* dans le sous-titre. Nous l'invoquons comme un référent lointain présent dans notre imaginaire collectif<sup>3</sup>.

## Réinterroger nos disciplines et nos pratiques

Pour imaginer les jonctions et les recouplements pouvant élargir tous les possibles présents dans nos pratiques respectives, nous devons au préalable être au clair avec nos champs d'actions spécifiques. Ce qui suppose, au départ en tout cas, que chacune des parties puisse clairement le définir: le champ de l'improvisation libre et la réflexion qui lui est associée pour les musiciens du collectif 1000 morceaux et celui de la recherche universitaire en droit pour Alexandre Charbonneau, avec leurs prolongements méthodologiques de production et de diffusion.

# Ope 1000, genre opéra-chantier. Contribution à la réflexion sur la recherche-crédation musicale

Soizic Lebrat

(Centre de recherches en histoire internationale et atlantique, Université de Nantes)

Raphaël Godeau

(École de musique de Vernon, Eure)

Adoptée par les musiciens du collectif 1000 morceaux comme processus de recherche, d'expérimentation et de création pour « bâtir » la musique ensemble, l'improvisation libre (sans règle ni consigne) et non-idiomatique (sans langage ni codes spécifiques) permet à chacun de proposer la musique qui le constitue et de la confronter aux autres<sup>4</sup> (Bailey 1999, 97). Ce principe s'appuie sur la reconnaissance de l'individu comme idiome à part entière. La vocation de l'improvisation libre à éliminer toute notion de hiérarchie entre les individus et les disciplines incite à la rencontre entre des univers apparemment très éloignés.

C'est tout autant la notion d'improvisation que la démarche du musicien improvisateur, associée à sa capacité à s'interroger sur sa pratique artistique, qui éveille la curiosité d'Alexandre Charbonneau, doctorant-chercheur<sup>5</sup>. Il souhaite participer à une situation de recherche dans un contexte de création musicale qui lui permette de réinterroger ses propres pratiques universitaires, du contenu de sa recherche jusqu'à ses postures de chercheur, en passant par les méthodes de sa discipline. Ses matières de départ sont constituées de textes juridiques aux contenus diversifiés et aux qualités formelles bien différenciées: « La nourriture à bord des navires », textes issus des grands coutumiers maritimes; « L'articulation entre régime général et régime d'exception ou spécial », extraits du Code de la justice militaire; et « La juridictionnalisation des droits de l'homme », extraits juxtaposés de préambules de déclarations de droits fondamentaux (voir annexe 2, page 44).

<sup>1</sup> Les propos d'Alexandre Charbonneau (Université de Nantes) sont extraits du dossier de présentation d'*Ope 1000*, lequel est constitué des différents témoignages des moments réflexifs de chacun des participants lors des résidences de travail de mars 2007 et de février 2008.

<sup>2</sup> *Ope 1000* réunit quatre musiciens du collectif 1000 morceaux: Soizic Lebrat (violoncelle), Raphaël Godeau (guitare), Erwan Burban (cor), Vincent Raude (dispositif électro-acoustique). Le collectif, né en 2002 à Nantes, regroupe en son sein des musiciens de formation musicale diverse et évoluant dans des contextes variés: musique classique, contemporaine, jazz, rock, musique électro-acoustique et musiques traditionnelles.

<sup>3</sup> *A posteriori* il nous paraît plus juste, si filiation d'un genre nous devons chercher, de nous référer aux expériences du théâtre instrumental. À ce sujet, voir Stoianova 1978, 202-203: « Ce nouveau théâtre musical - *énoncé-spectacle-processus* - se constitue comme

agglomération, comme enchaînement-superposition de matières différentes, comme ramifications multiples non liées à des instances centralisatrices unifiantes, comme proliférations pluridirectionnelles non linéaires des matières constitutives du spectacle. Le théâtre-multiplicité se justifie dans ses réalisations concrètes non pas comme porteur de significations ou d'histoire (musicale) à retenir, mais comme activité à plusieurs dimensions ouvrant à un dehors, au mois aussi multiple, à analyser, à explorer, à révolutionner. »

<sup>4</sup> Nous parlons ici de l'improvisation libre en tant que mouvement musical socialement identifié et revendiqué : Derek Bailey fait émerger le mouvement de l'improvisation libre au début des années 1960, soulignant un lien de parenté évident avec le courant du free jazz.

<sup>5</sup> « Dans le domaine juridique de la recherche, on se trouve confronté à l'impérieuse nécessité d'improviser devant des phénomènes nouveaux que sont les normes atypiques qui proviennent principalement des grandes entreprises » (Alexandre Charbonneau). Par ailleurs, un intérêt croissant est porté à la notion d'improvisation dans les sciences humaines et sociales, comme en témoigne un appel à contribution pour la revue *Tracé*, intitulé « Improviser » (Association *Tracés*, École normale supérieure de lettres et sciences humaines, Lyon, 2009).

<sup>6</sup> Avec pour cette dernière appellation l'ambiguïté véhiculée par un terme qui renvoie à la fois à l'idée de première représentation publique issue d'un travail préparatoire, et à la fois à ce travail lui-même. Certaines expériences ont vu le jour dans les années 1960/70, remettant en cause la valeur de la finalité publique pour ne s'attacher qu'au processus de création musicale. Voir Stoianova 1978, 240-241.

L'incapacité à anticiper la réalité de cette rencontre ouvre, par nécessité, des perspectives et des convergences de recherche. C'est en ce sens qu'*Ope 1000* peut se définir comme un parcours de recherche et de création qui interroge non seulement nos pratiques respectives, artistiques et scientifiques, mais également nos postures de chercheurs et de créateurs.

### Sommes-nous des chercheurs-créateurs en musique ?

La question de savoir si nous pouvons prétendre à la désignation de chercheur-créateur se pose à nous au moment de l'écriture d'une réflexion menée *a posteriori*. Chercheur en état de création, ou créateur (en l'occurrence, créateur de « musique », conventionnellement désigné sous l'appellation de compositeur) en état de chercher. En France, la reconnaissance universitaire de l'un passe par le mot *recherche*, la reconnaissance artistique de l'autre par le mot *création musicale*<sup>6</sup>. Deux mots pour une même posture, l'une scientifique, l'autre artistique, deux mots pour des démarches qui semblent nécessairement associées l'une à l'autre, à tel point que le passage du concept de recherche-crédation à celui de création-recherche dépend de l'habit dont on se vêt<sup>7</sup>. La recherche est-elle un préalable à la création ? La création est-elle une étape dans un processus de recherche ? Ces questions largement débattues entraînent souvent des batailles idéologiquement rangées, révélatrices des enjeux d'une revendication sociale et économique qui passe par l'affirmation et la reconnaissance d'un statut distinct.

Si, dans le domaine de la musique écrite, les compositeurs ont bien souvent fait part de leurs recherches tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, c'est surtout par l'entremise des partitions à partir desquelles l'analyse musicale, et notamment l'analyse sémiologique (Nattiez 1975), a établi des outils pour mettre à jour des systèmes ou des processus de construction<sup>8</sup>. Dans le domaine de la musique improvisée les traces sont plus rares, car l'improvisation musicale, *a contrario*, n'offre pas ces points de focalisation<sup>9</sup>.

Cependant, si la recherche scientifique prend sens dans sa capacité à servir à, promptement à formaliser des méthodes, des démarches, des concepts et à les diffuser le plus largement possible, la création musicale tend, elle, parfois à garder ses secrets de fabrication, même pour

l'anthropologue s'y aventurant en poste d'observation (Laborde 2000).

En nous préoccupant de garder traces, non de l'objet de création, non du processus de création, mais d'une recherche, nous tentons de capter les conditions dans lesquelles le son émerge et, ce faisant, réinterrogeons la traçabilité de l'improvisation. Cela pose la question de définir pour l'improvisation un « niveau neutre » en l'absence de signe écrit (Nattiez 1975)<sup>10</sup>. Si l'improvisation se dérobe à l'analyse sémiologique traditionnelle, elle peut en proposer une autre, inscrite dans le champ des possibles gestuels et environnementaux non impératifs, où le musicien est créateur à la fois du signifié et du signifiant. Il faut alors se saisir d'une analogie avec la perception visuelle et parler d'une sémiologie des images acoustiques, le moment du son étant pris comme unique lieu de rencontre (et seule existence).

Certes, nous aurions pu envisager de garder la trace sonore d'un processus de recherche musicale. Mais ce sont les autres dimensions du monde sonore qui nous intéressent précisément. Nous décidons que, de la même façon que le son est l'objet de notre recherche, l'absence de son sera l'objet de la trace.

### Pour une archéologie de la recherche-crédation

Pour éviter la tentation de la capture sonore, nous proposons à la plasticienne Marie Bouts de saisir les instants de vie entre nous par le biais de la photographie dans une démarche documentaire qui lui est propre, liée au lieu, au territoire et aux flux qui le traversent, l'occupent et le modulent. C'est sous cet angle qu'elle décide d'aborder la genèse musicale du moment : un espace plan (la scène et sa scénographie) sur lequel (et autour duquel) évoluent quatre personnes en dialogues incessants à tous les temps du travail, avant, pendant et après. L'énergie attractive se concentre dans le mode du dialogue et de la rencontre avec un nombre infini de nuances : accords, désaccords, questionnements, contradictions, heurts, silences, départs, arrivées, explications, etc. À l'issue de la résidence, ces instants singuliers sont proposés au public sous la forme d'un diaporama en préambule des deux « réalisations vives » (Cheyronnaud 1997).

### Méthode de travail et création collective

Dans *Ope 1000*, *bâtir ensemble* et *faire avec* sont les enjeux moteurs de nos actions

et de nos réflexions. S'impose l'idée que la cohérence d'un projet collectif s'imagine dans la réunion d'initiatives intellectuelles et physiques très hétérogènes les unes par rapport aux autres. À l'instar de John Cage, qui affirmait en 1967 que « l'art n'est pas un objet fabriqué par une personne mais un procédé mis en mouvement par un groupe de personnes » (Nyman 2005, 198), nous souhaitons défendre le concept de création collective appliqué au genre musical avec l'idée que les interactions entre musique et sciences humaines le vivifieraient. En ré-expérimentant un concept vieilli - l'univers théâtral l'a vu naître dans les années 1960<sup>11</sup> -, nous réinterrogeons un procédé qui a en son temps révolutionné la façon de créer et de concevoir l'acte artistique en recourant, en particulier, à l'improvisation<sup>12</sup>. Ce faisant, nous cherchons à refaire l'expérience d'une improvisation à la fois moyen et fin d'une expression individuelle et collective.

La vocation de l'improvisation à valoriser la dynamique égalitaire de l'acte créateur rend légitime le partage équitable des responsabilités et des tâches effectives notamment dans le travail de recherche et d'expérimentation (Globokar 1979)<sup>13</sup>. L'avancée de notre recherche, du fait qu'elle ne procède pas d'une écriture préalable, et encore moins de la proposition d'écriture d'un seul compositeur, nous semble tributaire d'une méthode de travail spécifique. Nous décidons de l'initier successivement, par chacun d'entre nous, selon un principe de rotation au sein du groupe. Tour à tour, les initiateurs se donnent les moyens de mener aussi loin que possible une direction de travail, laquelle est mise en perspective avec le projet de départ, tout en ayant conscience que chacun l'expérimente avec ses outils personnels d'investigation. Celui qui prend en charge la direction d'une séance de travail s'exclut de la scène. *A posteriori* en effet, il nous semble téméraire d'être acteur tout en gardant une lucidité quant à la manière dont l'idée proposée est développée par le groupe dans son ensemble. Notre objectif est aussi de faire circuler les idées tout en se donnant les moyens à certains moments de stopper cette circulation pour se focaliser sur l'une d'entre elles, soulignée par le tout ou une partie du groupe. Aux temps de discussions se succèdent des temps de décisions sans exclusion pour autant la remise en jeu des décisions en discussion : chacun de nous a le champ libre pour explorer avec les outils et la démarche qu'il souhaite un fil possible de la toile *Ope 1000*, avec d'autant plus de conviction que ses outils et sa démarche sont issus d'une recherche déjà bien engagée.

Avec cette méthode, les protagonistes de l'action, tout en explorant un champ des possibles spécifiquement lié à l'improvisation, assujettissent leur choix au projet d'un autre individu, avant de se substituer à lui à un autre moment de la recherche.

Si les frontières entre improvisation et composition ici s'estompent, il n'en reste pas moins une différence de taille : celle entre un projet assumé au même niveau de décision par tous, et celui - plus prégnant dans la société d'aujourd'hui et d'hier - qui met en scène un unique créateur qui propose sa vision par l'intermédiaire d'acteurs ou de musiciens servant son projet.

La spécificité de notre projet réside autant dans le dispositif artistique que dans l'absence de maître d'œuvre extérieur composant la musique. Cette méthode de recherche et de travail nous semble s'inscrire dans un renouvellement possible du dispositif créateur-interprète dans une perspective de collaboration artistique.

## La formalisation des recherches

La question de la présentation des recherches confrontée à l'ambition d'une création publique d'une œuvre musicale se pose alors. Dès lors que le meneur adopte un angle de perception visuelle et auditive proche de celui du public et observe comment selon lui se tisse le lien entre signifiant (sonore et visuel immédiat) et signifié (sonore et visuel ramené à l'idée qui l'a vu naître), il oriente directement la proposition dans sa dimension spectaculaire. Ce sont les allers-retours des différents meneurs, du fait de leurs positionnements successifs entre l'extérieur et l'intérieur, qui inscrivent les différentes propositions dans une temporalité qui prend peu à peu celle d'un format traditionnel de spectacle. Nous réalisons que le contenu définit alors le contenant (voir annexe 1, page 43). Chaque séquence, au nombre de sept, possède une forme intrinsèque et une certaine durée. Mises bout à bout, les séquences échafaudent la forme et la durée du spectacle.

La question de la *grande forme*, dans la perspective d'une nouvelle résidence de recherche prévue en février 2008, est évoquée : il serait possible de s'inspirer de la structuration d'un texte de loi pour définir la structuration du spectacle. De la même manière que nous avons, de par l'exploration, procédé à un questionnement de ce type pour les différentes séquences, nous pourrions envisager également de l'appliquer (ou de ne pas l'appliquer)

<sup>7</sup> Voir deux ouvrages récents sur ce thème : Gosselin, *Le Coguieuc* 2006 ; Bruneau 2007.

<sup>8</sup> Dans le domaine de la composition, on note en effet de très nombreux ouvrages, particulièrement au cours d'un siècle qui voit l'éclatement du système tonal engendrer d'autres théorisations de la musique, d'autres systèmes, et des processus d'écriture irrigués par ces bouleversements socio-culturels. Ces ouvrages sont l'œuvre des compositeurs eux-mêmes ou bien d'intellectuels de leur sphère (voir par exemple les écrits de René Leibowitz, Arnold Schoenberg, Harry Partch, ou après les années 1950, les ouvrages de Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, etc.). Se référer également à la synthèse exemplifiée d'Ivanka Stoianova (1978), qui retrace les principales explorations dans le domaine de la composition après 1950.

<sup>9</sup> Il n'y a évidemment pas d'équivalence à cette bibliographie dans le courant plus récent et bien moins traçable de la musique improvisée.

<sup>10</sup> Nous citons là un terme de Jean Molino repris par Jean-Jacques Nattiez. Celui-ci fonde l'analyse sémiologique sur trois points de vue non convergents : le niveau poétique (ensemble des processus de production de l'œuvre), le niveau neutre (ensemble des configurations immanentes de l'œuvre) et le niveau esthétique (lié à la perception de l'œuvre).

<sup>11</sup> Ce thème a fait l'objet d'un colloque en mars 2004, intitulé « Vies et morts de la création collective (1960-1985) » (Colloque international de l'Association internationale du théâtre à l'université

à la macroforme<sup>14</sup>. Cette piste nous amènerait à un état de composition avancé<sup>15</sup>.

La spécificité de notre projet et sa méthodologie définies, il nous reste maintenant à relater les problématiques principales nées de nos expériences de travail.

## Recherches et expérimentations

Les éléments de formalisation proposés au cours de la diffusion publique sont nés de l'exploration de quatre pistes de travail: le traitement de la voix comme matière sonore, la relation texte/musique à partir de critères de forme et de contenu textuel, l'analogie des démarches de production d'un texte de droit et de production d'une musique, et l'enjeu d'une recherche scientifique en situation d'être communiquée via des postures et une rhétorique caractéristiques.

Les manières de représenter nos disciplines respectives comme substances abstraites ou comme représentation physique sont un premier point que nous souhaitons traverser.

De leurs modes d'être au sein du spectacle découlent les interactions possibles qui définissent alors un terrain d'investigation où deux pistes sont suivies. La première met en scène la confrontation sonore immédiate entre les musiciens et le juriste et fait surgir la question de la mise en forme du rapport son/sens. La seconde questionne les possibilités de mise en relation des processus de fabrication des textes avec le développement d'une musique improvisée.

## Représentativités des disciplines

En amont de notre projet trônent nos figures expressives habituelles, sonores et instrumentales pour les musiciens, verbales et dialectiques pour le juriste.

Pour mesurer l'intervalle qui sépare nos disciplines, nous tentons, dans la séquence 4 (annexe 1), de les exprimer en tant qu'objets autonomes de perception, afin de mieux goûter, dans une séquence prochaine, l'incarnation de leur rencontre.

À cet effet, les traitements électroniques nous permettent d'imaginer des improvisations instrumentales dissociant le son du geste de l'instrumentiste. La musique est perçue alors de façon semi-acousmatique: source originelle d'une part - l'instrumentiste sur scène dans la pénombre, - et source amplifiée d'autre part - les haut-parleurs en front de scène.

Le droit est quant à lui représenté par une lecture solo d'un texte de loi par le juriste plongé aussi dans la pénombre. La transformation musicale électronique délie le son du sens des mots en le rendant souvent imperceptible. À l'auditeur est alors proposé une impossibilité de sens dans le contexte d'une performance artistique exprimant, en creux, tant l'intellectualité d'une discipline universitaire que l'impalpabilité de toute discipline musicale, lorsqu'on les perçoit isolées des corps qui les incarnent.

Cette incarnation par les corps via une exploration des postures physiques et des comportements liés à nos disciplines respectives, est l'objet de la séquence 1 (annexe 1).

Dans celle-ci, alors que le chercheur construit un discours scientifique en direct - résultat d'un long processus institutionnel -, un musicien improvisateur surgit et vient brouiller l'écoute par un solo de cor tonitruant. Ce faisant, il met fin à l'écoute respectueuse de l'auditeur, marque symbolique de la reconnaissance du travail du chercheur, et rend l'intelligibilité des propos presque impossible. Une situation délibérément déséquilibrée, s'appuyant sur une représentation fantasmatique des rôles de chacun des protagonistes: l'improvisateur dans ses guêtres de provocateur libertaire, le chercheur impassible, homme de l'ombre finissant par adopter une stratégie de retrait.

Pourtant, malgré ce scénario tout de tension voulue, le musicien et le chercheur créent malgré eux un espace sonore homogène (timbre mêlé, dynamique parallèle, volume équilibré). Et nous de constater que la perception d'un tout est différente de la somme de ses parties.

L'inconfort acoustique n'apparaît qu'à l'auditeur qui voudrait, à partir des quelques mots perceptibles, reconstituer du sens. Inconfort dont nous sommes conscients, et qui prélude à différentes déclinaisons du rapport son/sens au cours de notre recherche.

## L'association textes juridiques-musique improvisée

Née de la nécessité, pour certains musiciens, d'abolir l'idée de conventions et de codes musicaux, la logique de l'improvisation libre nous invite également à un chemin vers la parole non inscrite dans des genres culturellement répertoriés (comme peuvent l'être le théâtre ou la poésie par exemple). Et c'est bien aussi pour cela que nous imaginons, à l'origine d'*Ope 1000*, faire cohabiter sur scène

(IUTA-AITU), Université de Cologne, Allemagne, 24-26 mars 2004).

<sup>12</sup> Dans le domaine musical, à la même époque, les groupes de musiciens expérimentent les dispositifs de création collective. Voir AMM (1965) et Musica Electronica Viva (1966) dans *Experimental Music* (Nyman 2005).

<sup>13</sup> Dans cet ouvrage, Vinko Globokar témoigne de la métamorphose du musicien en musicien improvisateur, et propose une réflexion à visée pédagogique sur la dialectique entre la création individuelle et la création collective.

<sup>14</sup> Il pourrait s'agir d'élaborer des codes, des passages obligés à ce spectacle, en lien avec un univers qu'il porterait (comme les codes implicites du film noir, par exemple), mais avec la difficulté que cet univers n'est pas un genre institué, référencé, dans ce cotoiement avec la musique.

<sup>15</sup> Finalement, celle-ci est abandonnée lors de la seconde session en février 2008, laquelle s'est orientée vers un prolongement et un approfondissement du projet initial, à savoir celui d'interroger ses pratiques par la rencontre des disciplines. Voir la section « Réorientation du projet Ope 1000 (février et avril 2008) » de cet article.

des musiciens improvisateurs avec un juriste non comédien et non chanteur.

Pour l'improvisateur s'inscrivant *a priori* dans toute situation sonore de type aléatoire, cette cohabitation avec une matière textuelle purement législative, sans vocation poétique, est un postulat stimulant. En effet, le texte juridique, en employant des mots ayant vocation à être compris par tous les membres d'une communauté, reste perméable, malgré lui, à des associations de pensées (et donc d'idées musicales) aussi diverses qu'il y a d'individus.

Nous en faisons l'expérience face à certains des textes juridiques qui nous sont proposés par Alexandre Charbonneau, en amont de toute explication de sa part liée à leur contexte ou à leur genèse. Lors des premières lectures, il nous est en effet spontanément difficile d'adopter une « écoute réduite<sup>16</sup> » face à la récurrence de certains mots ou expressions (années d'emprisonnement), ou à la nature de certains sujets (le 11 septembre 2001).

Quand bien même nous mettons en valeur cette morphologie du mot, le lexique des sujets abordés capte l'attention de l'auditeur, le situe dans un rapport d'émotion, et donne à la musique, quel que soit le type de rapport au texte qu'elle engage, une fonction décorative qui en souligne certains aspects sans pour autant en brouiller le sens.

Pour éviter cette impasse et rester en improvisation (qui se nourrit de la surprise, de la découverte d'un contexte), nous décidons d'en réduire le champ et de délibérément la situer dans une zone indépendante du texte. Se définissent peu à peu un découpage de celui-ci et un champ lexical déclencheur d'actions indéterminées, lequel laisse la possibilité à chacun de les inventer concrètement sur le moment. Il s'agit d'une action éphémère du musicien dont la logique est non musicale (déplacement, interpellation...), qui produit ou non un son, mais qui possède un début et une fin visibles.

Ce compromis entre composition et improvisation nous apparaît inévitable du fait de la fixité d'une partie du matériau (les textes)<sup>17</sup>.

Ce faisant, il ne s'agit pas, lors de l'approfondissement de ces séquences, de jouer une émotion liée à la réécoute de leurs textes, mais plutôt de risquer sans cesse de nouvelles initiatives, et par leur particularité de tenter de faire naître une émotion liée à l'instant présent.

## D'un langage à l'autre : l'analogie en question

Pour enrichir ce type de rapport aux textes, nous tentons d'établir également des analogies de contenant ou de contenu.

Le premier type d'analogie s'apparente à un calquage de la structure du texte sur la musique, avec un jeu d'alternance et d'effacement – chaque discipline reconstituant avec ses outils propres (sons ou mots) une part manquante de l'autre (annexe 1, séquence 5).

Un autre type d'analogie est lié à une analyse approfondie du sens du texte, de ce qu'il sous-tend comme vision sociale par rapport aux types de lois et de règles de vie qu'il propose.

Dans les lois évoquant la vie en mer, la description minutieuse d'un cadre de vie exiguë, avec des libertés nécessairement restreintes, offre un parallèle possible avec l'espace du musicien sur scène lors de la séquence 6 (annexe 1). Et le texte de définir alors, en creux, un cadre de jeu (pour l'occasion restreinte à un cercle de lumière central) où les initiatives musicales sont réduites.

Le rapport son/sens est ici clairement surdéterminé par le sujet même du texte.

Mots et sons s'inscrivent là dans un geste commun lié à une nécessité humaine. Il y a ici, non plus une exploration intuitive des sentiments ou des émotions liées à un texte, mais une analogie d'idées.

Le texte choisi est né du besoin, en amont du travail des marins, de définir les libertés de dialogue et d'actions dans cette situation de cohabitation imposée. En parallèle à sa lecture, notre improvisation devient un mode d'être dans un temps légiféré, et se place alors au cœur d'une problématique mise à jour par cette confrontation avec le droit.

Une forme d'empathie s'installe envers des textes qui n'ont pourtant pas vocation à être appréhendés de cette façon. Ces derniers perdent ainsi un peu de leur rigueur intimidante et rappellent leur ancrage dans la vie des hommes. En parallèle, l'improvisation se crée des interdits et des balises structurelles inhabituelles.

Le dernier type d'analogie, exploré lors de l'improvisation finale, est d'une toute autre nature. Il tente d'appliquer le processus de construction d'un texte de loi à la musique (annexe 1, séquence 7). Nous cherchons à cerner les principes formalisateurs constitutifs

<sup>16</sup> « L'écoute réduite est l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur » (Chion 1983, 33). L'*écoute réduite* est une notion originellement définie par Pierre Schaeffer dans *Traité des objets musicaux* (1966).

<sup>17</sup> Cette porosité entre interprétation et improvisation que nous décrivons là n'est pas nouvelle bien sûr. De nombreux compositeurs – John Cage, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, pour n'en citer que quelques-uns – ont composé des pièces « prescriptives » de comportements possibles. À ce sujet, voir Stoianova 1978, 236-242.

de ces textes qui feraient écho à des principes organisateurs en matière musicale.

L'analogie retenue entre élaboration d'un texte de loi et improvisation s'appuie sur la base de deux règles générales à partir desquelles se fonde le processus de fabrication des textes juridiques : « le nouveau prime sur l'ancien et le spécial prime sur le général ». Ces deux règles qui posent les principes de réécriture d'un texte de loi ouvrent, à l'évidence, des perspectives d'interprétation par analogie adaptables à la matière musicale dans ses dimensions à la fois temporelles et combinatoires.

L'autogestion de cette analogie finale se révèle plus ou moins évidente pour chacun de nous, et pose à nouveau la question de faire converger dans un même temps musical un processus défini communément mais vécu individuellement.

La perception du son ne révèle pas directement le processus envisagé. La force de l'improvisation, liée à une réelle pluralité d'expression et d'interprétation du moment, est aussi ce qui fait ses limites dans de pareilles tentatives.

En termes d'expressions sonores et de choix musicaux individuels, c'est peut-être la pièce la plus riche du spectacle. Si elle est nourrie de cette réflexion sur la construction d'un texte juridique, nous constatons cependant que le contenu même d'un texte, avec ce qu'il peut impliquer comme remise en question d'une société ou d'une microsociété (comme celle des participants à ce spectacle), n'est pas pris en compte et mis en valeur. Le point de départ de cette dernière improvisation est uniquement lié à une réflexion sur la forme (comment se forme, littéralement, un texte juridique) qui vient nourrir notre imaginaire musical, et très logiquement nos idées formelles. La musique improvisée, art de l'adaptation à un contexte donné, fait sens là où le discours juridique apparaît publiquement en décalage par rapport à son aire d'évolution traditionnelle.

## Conclusion

*Ope 1000* pourrait être une forme de création associée à une forme de recherche ou une forme de recherche associée à une forme de création, qui interroge la relation entre des univers artistique (musique) et scientifique (sciences sociales).

Du côté des musiciens, le détournement d'un matériau initial (la musique improvisée)

semble réussi si l'on en juge les questions que cette rencontre a suscitées : de nombreux débats entre nous ont été relancés concernant le rapport de chacun à l'improvisation dans la création musicale collective. Même si l'improvisation a su donner un cadre évolutif à la rencontre, force est de constater que les idées d'organisations ou de structures en lien avec les concepts du droit ont parfois agit comme « supra-pensées » aux improvisations, remettant en jeu les positionnements individuels des pratiques d'improvisation dans la création. Si nous avons surtout accommodé une matière juridique textuelle qui a servi d'outil formalisateur et compositionnel à des postures d'improvisateurs, nous sommes tentés par l'inversion des implications : imaginer générer de la matière juridique en direct, remise en forme par son passage dans la machine ordonnatrice de l'improvisateur.

Du côté du chercheur en droit maritime, si la posture de lecteur de textes juridiques compilés relève plus d'une compétence de comédien que d'une pratique de chercheur en droit, l'interrogation de sa pratique est passée par la mise en scène de lui-même en tant que chercheur en droit produisant un discours académique qui s'adresse à des spécialistes. Cependant, la question de son implication en direct dans une recherche scientifique se pose pour la prochaine résidence de travail prévue en février 2008.

En termes d'œuvre, *Ope 1000* apparaît, dans sa première version, moins synonyme d'aboutissement que de photographie d'une recherche que chacun des protagonistes du spectacle aura questionnée collectivement et individuellement. Outre la cohérence du projet, c'est peut-être plus encore l'envie de témoigner d'un cheminement toujours en cours qui est mis à l'avant, comme d'une réflexion ouverte à la contradiction à l'intérieur même du concert.

Ainsi nous poursuivons l'exploration de la tension née de démarches apparemment éloignées, qui restent porteuses d'interrogations nourrissant la recherche et la création.

## Prolongement et réorientation du projet (résidence février et avril 2008<sup>18</sup>)

À l'issue de la première résidence (mars 2007), l'option qui s'est offerte à nous de poursuivre cette première lecture musicale des matières juridiques par un travail de composition musicale fondée sur des éléments propres au texte de loi où « l'on s'inspirerait de la

<sup>18</sup> Le projet a été soutenu et programmé pendant le festival *Jazz au campus* dans le cadre d'un partenariat entre l'Université en sciences humaines et sociales de Nantes et le Pannonica, scène de jazz et musiques improvisées, le 9 avril 2008 au Pôle étudiant de l'Université de Nantes.

structuration d'un texte de loi pour définir la structuration du spectacle qui prendrait appui sur lui<sup>19</sup> », est abandonnée. Cette orientation compositionnelle, loin d'ouvrir le champ de la rencontre, focalise la démarche de création dans l'élaboration d'une « œuvre de musique » dont l'intérêt est circonscrit à l'invention de codes de transformation. La recherche s'inscrirait exclusivement dans une logique d'écriture musicale, laquelle ne permet plus d'interroger concrètement les cadres de sa mise en forme et de sa diffusion. C'est encore la nécessité de questionner dans un espace-temps collectif nos pratiques disciplinaires respectives qui continue de motiver notre recherche-crédation. Nous redéfinissons notre objet de recherche en plaçant l'expérience de la rencontre comme préoccupation principale, et comme questionnement secondaire mais d'importance, celui de la pratique de l'improvisation comme artisan de la rencontre. Dans cette logique nous intégrons un nouvel élément disciplinaire, le dessin, et précisons les modalités de cette rencontre en sortant la création collective du domaine strictement musical, prêts à tenter l'invention d'une forme de création où la rencontre, plus qu'une situation de départ, devient le propos du spectacle que l'on souhaite donner à voir et à entendre.

Dans cette perspective de multidisciplinarité de la recherche, le contenu de la discipline est

secondaire: on aurait pu multiplier les disciplines sans changer la nature du projet. Nous revenons à l'idée originelle qui décrit le projet de recherche-crédation comme une rencontre entre des disciplines artistiques et scientifiques, dans laquelle le caractère musical, au sens restreint du terme, disparaît.

Le dispositif de la rencontre redevient l'objet que chacun interroge à la lumière de sa discipline en s'inscrivant dans une démarche empirique. Sur un principe égalitaire similaire à la précédente résidence, chacun de nous propose une séance expérimentale de recherche au reste du groupe<sup>20</sup>. Se retrouver sur des territoires exogènes, même bienveillants et accueillants, a réveillé le réflexe de l'esquive, comportement plus proprement humain, qui a confirmé, s'il en fallait, que nous étions au cœur de la question de la rencontre et de son acceptation<sup>21</sup>.

L'abandon du format concert au profit d'un temps dit de performance s'est imposé de lui-même. Cependant, il a nourri la réflexion sur la grande forme dans une logique combinatoire calquée sur des formats académiques, en orientant nos choix vers l'alternance de mouvements lents et vifs, de moments de tension et de détente, tout en restant attentifs à respecter notre ambition originelle: faire jaillir l'étincelle de la rencontre et du frottement des matières. ◀

<sup>19</sup> Voir ci-haut la section de cet article intitulée « La formalisation des recherches ».

<sup>20</sup> Composé d'une équipe réduite: Soizic Lebrat (violoncelle), Raphaël Godeau (guitare), Alexandre Charbonneau (droit), Marie Bouts (dessin).

<sup>21</sup> Les séances se sont déroulées comme suit: une réflexion sur le temps et le vide et la nécessité de l'acte « improvisatoire » (initiée par Raphaël Godeau); la rencontre (ou l'évitement) des trajectoires selon la figuration du dessin et les espaces de réactivité qu'elle suppose (proposée par Marie Bouts); l'expérience de la désorganisation de l'improvisation et celle du besoin de se réorganiser pour éviter l'impasse du repli sur soi (proposée par Alexandre Charbonneau); la recherche de son propre clown, à savoir l'appréhension des espaces de spontanéité qu'impose la rencontre, y compris avec soi-même, et avec un public (initiée par Soizic Lebrat et réalisée par Marie Bayle, clown, sollicitée à l'occasion de cette séance). La cinquième et dernière séance a consisté, sur le mode d'un échange collectif, à examiner dans l'optique d'une présentation publique, les formes possibles de communication de ces quatre expérimentations de la rencontre.

## ANNEXE 1

### *Résidence février 2007, mise en forme des recherches.*

#### **Séquence 1: « Démonstration »**

Présenter un discours juridique sur le mode de l'engagement, avec ses effets de conviction, se retrouver confronté de façon irrespectueuse à une autre démarche purement sonore.

#### **Séquence 2: « Au coin – au centre »**

Jouer sur la perception du son en multipliant les rapports entre son amplifié (traitement de la voix), et son acoustique (instruments), en lien également avec l'occupation de l'espace, et brouiller une perception basée sur le principe de la proximité de la source sonore.

#### **Séquence 3: « Emprisonnement »**

Renouveler la perception de l'espace scénique en donnant le choix à chacun des musiciens, lorsqu'est annoncée la peine (les années d'emprisonnement) découlant du crime perpétré, de bouger, de s'arrêter, d'agir conformément à ses envies en faisant ainsi usage d'une « liberté totale ».

#### **Séquence 4: « Duos avec électro »**

Mêler source sonore directe et localisée en un point et source sonore traitée et spatialisée en quadriphonie en enchaînant des solos instrumentaux successivement et simultanément transformés en direct par traitement électroacoustique.

### Séquence 5: « Sections/états »

À partir d'un texte composé en plusieurs sections, l'orateur impose un rythme en coupant dans le vif de la matière sonore, de manière brusque et inattendue. Chaque nouvelle section provoque un changement de matière sonore collective radicalement différente d'une séquence à l'autre. Le couperet des sections crée une tension dans l'écoute.

### Séquence 6: « La vie sur le bateau »

Privilégier l'impression de suspension du temps par la combinaison d'éléments musicaux courts, répétés, avec une grande place pour le silence (idée des mobiles), dans un espace restreint obligeant à des positions de jeu très resserrées au centre de la scène, de manière à souligner les aspects littéraires du texte sur la vie à bord des navires.

### Séquence 7: « Analogie d'élaboration »

À partir de règles permettant l'élaboration d'un texte de loi, construire une musique par traitement analogique de la matière sonore: le nouveau prime sur l'ancien; le spécial prime sur le général.

---

## ANNEXE 2

### *Résidence février 2007, résumés des textes juridiques.*

**La nourriture à bord des navires:** le droit du travail est directement concerné par la question du corps du salarié, objet du contrat de travail. En effet, le corps du salarié, dans sa dimension physique et mentale, exécute un travail au profit et sous la subordination juridique de l'employeur, en contrepartie de quoi il est rémunéré (notamment pour se nourrir) et protégé (hygiène et sécurité). En matière maritime, le navire a cette particularité d'être à la fois un lieu de travail (comparé parfois à une usine) et un lieu de vie. La question de l'alimentation, c'est-à-dire de l'avitaillement et du ravitaillement du navire par l'armateur, y est centrale dans la mesure où d'elle dépendra la bonne conduite de l'expédition, peut-être même la survie de l'équipage

*Proposition: textes issus des grands coutumiers maritimes jusqu'aux premières ordonnances nationales sur les obligations de l'armateur en matière d'alimentation de l'équipage. D'après les travaux de recherche de Dominique Gaurier (Centre de droit maritime et océanique de l'Université de Nantes).*

**L'articulation entre régime général et régime d'exception ou spécial:** le droit du travail maritime s'est développé de manière autonome durant plusieurs siècles, isolé de l'apparition du droit du travail terrestre (xix<sup>e</sup> siècle). Cette séparation n'a plus de sens aujourd'hui, alors que des problématiques transversales s'affirment et que les normes sont de plus en plus fabriquées hors des frontières nationales (Union européenne/Organisation internationale du travail). Se pose alors le problème de l'articulation entre particularisme sectoriel et nécessité de tenir compte de dynamiques plus générales.

*Proposition: extraits du Code de la justice militaire qui définissent des infractions militaires et les peines encourues. Il s'agit d'un régime d'exception qui s'applique aux militaires en temps de paix et de guerre. Sa lecture traduit un sentiment de crainte (il s'agit de décourager les désertions, automutilations...) qui se trouve banalisé par la construction d'un discours juridique systématique. Ce texte s'adresse ainsi à des individus qui relèvent de la justice ordinaire (actes de la vie civile) et connaissent un régime professionnel d'exception. La frontière incertaine entre les deux et les inspirations mutuelles compliquent cette articulation.*

**La juridictionnalisation des droits de l'homme:** mouvement récent qui consiste à donner un sens juridique effectif aux grandes déclarations de droits qui sont apparues dans tous les continents. Ces déclarations ont comme point commun de limiter l'exercice du pouvoir de l'État envers leurs ressortissants en énonçant les garanties dont ceux-ci bénéficient. La multiplication des déclarations (dans le temps, dans l'espace mais aussi selon une appartenance religieuse) met à mal la construction de l'individu issue de la société occidentale, et plus précisément du principe d'universalité. Des représentations différentes de la notion de liberté apparaissent. De même pour la notion de progrès.

*Proposition: juxtaposition de préambules de déclarations de droits fondamentaux, depuis la Constitution de l'O.I.T. en 1919, en passant par la constitution soviétique de 1977, jusqu'à la Constitution européenne de 2004.*

## RÉFÉRENCES

BAILEY, Derek (1999). *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Éditions Outre-Mesure.

BRUNEAU, Monik (2007). *Traiter de recherche création en art: entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Sainte-Foy (QC), Presse de l'Université du Québec.

CHEYRONNAUD Jacques (1997). « Ethnologie et musique. L'objet en question », *Ethnologie française*, n° 3, Juillet-août-septembre, p. 382-393.

CHION, Michel (1983). *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet/Chastel.

GLOBOKAR, Vinko (1979). *Individuum-collectivum*, Saarbrücken, Pfau.

GOSELIN, Pierre et Éric LE COGUEC (dir.) (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Sainte-Foy (QC), Presse de l'Université du Québec.

LABORDE, Denis (2000). « Et si ces sons sont sans sens... », *Socio-anthropologie*, n° 8, <http://socio-anthropologie.revues.org/index118.html>, consulté le 11 septembre 2009. Mis en ligne le 15 janvier 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Éditions 10-18, coll. « Esthétique ».

NYMAN, Michael (2005). *Experimental Music*, Paris, Édition Alia.

SAVOURET, Alain (2007). « De la nécessité de l'improvisation », Jean-Louis VICART (dir.), *Réflexions sur l'improvisation non-idiomatique*, Paris, Les Rencontres régionales, « Ariam collection », p. 72-85.

SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Le Seuil.

STOÏANOVA, Ivanka (1978). *Geste - texte - musique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 ».