



HAL
open science

La grille Ouverte

Sylvain Mangiarotti, Pierre Sauvanet

► **To cite this version:**

Sylvain Mangiarotti, Pierre Sauvanet. La grille Ouverte : Préface de Pierre Sauvanet. Kaozic éditions. 2022, 9782955836408. ird-04035932

HAL Id: ird-04035932

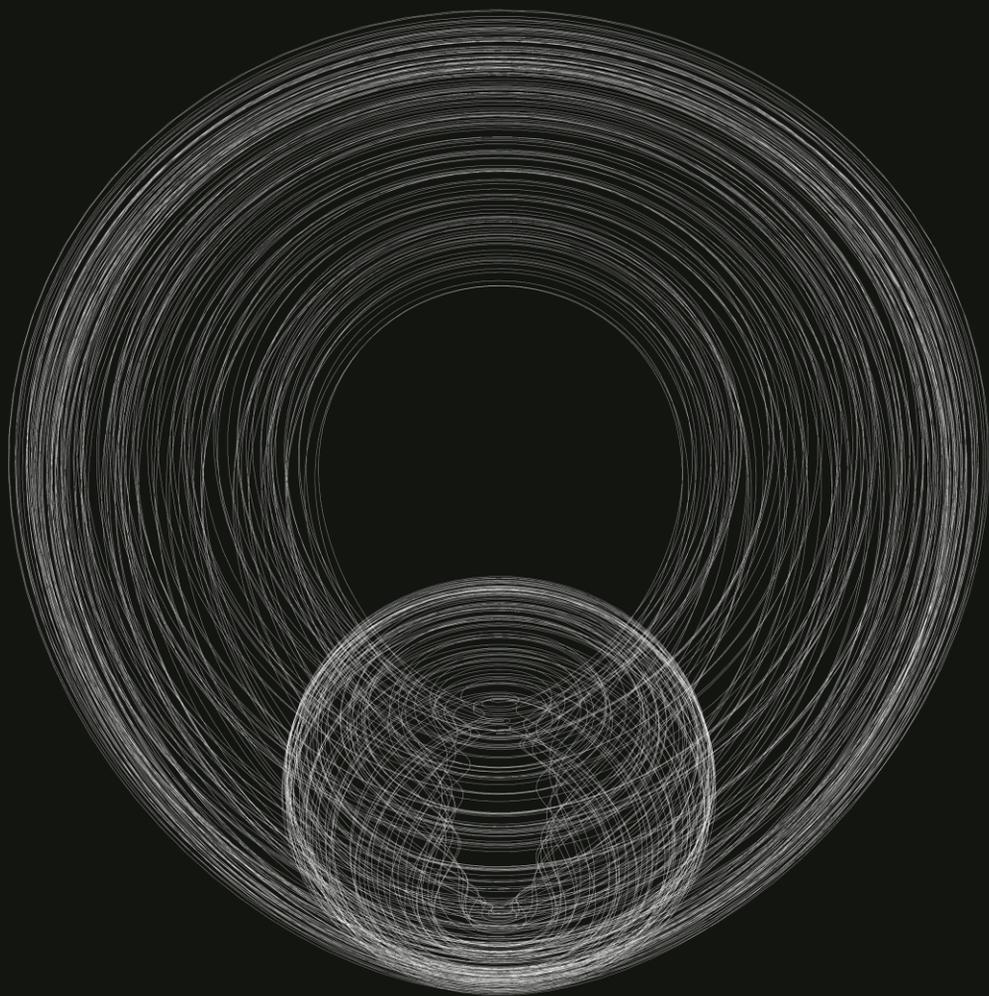
<https://ird.hal.science/ird-04035932>

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La grille Ouverte
Sylvain Mangiarotti



Préface de Pierre Sauvanet

ISBN : 978-2-9558364-0-8
© sylvain mangiarotti 2022
Dépôt légal : septembre 2022
Editeur : 39, rue Charles Baudelaire
31520 Ramonville-Saint-Agne
Contact : sylvain.mangiarotti@ird.fr

En couverture : Sillon d'un vinyle quadridimensionnel dont la trajectoire serait à chaque fois différente en raison de petites différences initiales. (Image obtenue par projection d'un attracteur chaotique issu d'indices de végétation observés par télédétection spatiale). © sylvain mangiarotti

La grille ouverte

Sylvain Mangiarotti

Préface de Pierre Sauvanet

à 燕
Boyuan
et Ixène

La grille ouverte – Préface

Lorsque j'ai entendu parler la première fois de la grille ouverte, puis lorsque je l'ai entendue tout court, j'en ai été suffisamment impressionné pour tenter de la faire connaître plus largement à travers un premier article (voir bibliographie). Aujourd'hui que la version complète du système est publiée, il faut d'abord se réjouir que la grille ouverte soit enfin accessible de manière autonome à un plus large public.

Le texte de Sylvain Mangiarotti, toujours très précis, se caractérise par sa très grande densité et maturité. Chaque mot est pesé, et le lecteur sent à quel point son sujet a été mûri au fil des années, la pratique nourrissant sans cesse la théorie, et la théorie s'incarnant en retour dans la pratique. Après une remarquable synthèse sur les différents types d'improvisation, la grille ouverte apparaît logiquement comme une réponse nouvelle à ce contexte d'ensemble, avant de faire retour sur quelques points de discussion possibles. Certes, le système proposé peut paraître relativement complexe à première lecture, mais lorsqu'il est mis en pratique par les musiciens eux-mêmes, guidés dans un premier temps par l'auteur et l'artiste, il se révèle tout à fait fonctionnel et révèle ensuite toutes ses potentialités créatrices. Le musicien qui commence à s'adapter à

la grille ouverte l'adopte progressivement ; comme toute convention, elle suppose une forte concentration, mais s'acquiert jusqu'à devenir quasiment naturelle, et finalement nécessaire, au sein même de l'improvisation collective.

De quoi s'agit-il, en quelques mots ? Le but est avant tout concret : il s'agit de trouver une solution pour orienter l'improvisation à plusieurs, non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur de la musique en train de se faire. Comme le dit l'auteur lui-même, « la solution proposée ici consiste à instaurer un signal interne au discours musical. Ni un geste, ni une parole, mais un son, un signe sonore, un élément lui-même musical ». Certains sons émis et perçus dans la trame même de l'improvisation fonctionnent alors comme signaux d'un changement de tonalité (ou autre), à destination des autres improvisateurs. Chaque signal n'est pas un simple « thème-signal » comme on en trouve dans de nombreuses improvisations collectives, mais un bref motif sonore immédiatement reconnaissable et fonctionnant comme déclencheur d'un événement précis. Chaque membre d'un groupe peut ainsi utiliser une série de signaux codés à l'avance pour orienter à sa guise le processus de l'improvisation collective, à la seule condition que le code soit maîtrisé par tous les instrumentistes. D'où la mise en abyme : « la grille ouverte a pour objet d'improviser le support à l'improvisation », qui « permet de

fournir un cadre aux improvisateurs mais ne prescrit pas les actions ».

Si on en comprend bien tous les enjeux, la conception de la grille ouverte par Sylvain Mangiarotti réalise de la sorte un double, voire un triple « tour de force » : non seulement (1) le signal est interne à la musique, il est en lui-même musical (motif mélodico-rythmique), mais surtout (2) il est suffisamment précis pour pouvoir orienter la musique dans ses caractéristiques mêmes (harmonie, métrique, nuances), et enfin (3) il n'est pas nécessairement l'œuvre d'un seul chef (comme dans le *sound painting*), puisque tout participant peut par principe « prendre la main », c'est-à-dire en l'occurrence prendre en charge l'orientation de l'expression du collectif, si du moins il en a été décidé ainsi au préalable.

En ce sens, la grille est-elle ouverte comme l'œuvre est ouverte (depuis Umberto Eco) ? Oui bien sûr, parce que le concept même d'ouverture contient bien en lui-même cette potentialité commune. Non en même temps, ou du moins pas exactement, au sens où l'« œuvre » proprement dite, dans les musiques improvisées, qui plus est collectives, n'existe qu'au futur de sa réalisation, ou au présent de son enregistrement. La grille en question serait donc plutôt ouverte comme une question (plusieurs des chapitres de ce livre se terminent d'ailleurs volontairement ainsi). Imaginons qu'on me pose une question : si elle est fermée, c'est-à-dire si elle n'appelle

qu'une seule réponse, ma réponse peut être juste, mais le risque est que je me ferme à mon tour ; le propre d'une question ouverte est précisément de savoir rester en suspens, riche de possibilités nouvelles, de rebonds, de rebondissements... vers d'autres questions, à leur tour ouvertes, et ainsi de suite à l'infini. Or c'est précisément ce qui arrive ici, aussi bien dans ce petit ouvrage si stimulant intellectuellement que dans la réalité musicale de l'improvisation collective, dont nous sommes les témoins grâce au disque joint.

Plus encore qu'ouverte, on pourrait alors dire la grille « ouvrante ». Par ce participe présent, il faut entendre l'action même d'ouvrir le champ des possibles, dans le moment même de l'improvisation — là où, dans le feu de l'action, selon l'expression consacrée qui ne doit pas perdre sa vivacité, les instants de décision se comptent en micro-secondes. La grille est ouvrante en ce qu'elle porte en elle la dynamique de sa fonction, mais aussi en ce qu'elle dynamite, dans son principe même, les différents types de fermetures qui menacent tout processus d'improvisation en acte. Réduite à son plus simple acronyme, la grille ouverte s'exprime enfin par ses initiales anglophones : — *GO!* Façon de dire : va, improvisateur, et ne te retourne pas...

Prise au pied de la lettre, la grille ouverte ouvre finalement sur une image : comme en rêve, je vois une grille en fer forgé qui s'ouvre sur un champ vert à perte de vue, avec un parfum d'herbe après la

pluie. Il faut prendre au sérieux l'oxymore du titre : une grille, après tout, ce n'est pas seulement quelque chose qui sert à enfermer... Reste alors un vœu à formuler à cette paradoxale grille ouverte : c'est qu'elle trouve son chemin (dans la musique) et ses adeptes (parmi les musiciens), sous une forme ou sous une autre. C'est tout ce qu'elle mérite, et c'est toute l'ouverture qu'on lui souhaite.

Pierre Sauvanet
Professeur d'esthétique et philosophie de l'art
Université Bordeaux Montaigne

La recherche de liberté

题西林壁

横看成岭侧成峰
远近高低各不同
不识庐山真面目
只缘身在此山中¹

苏轼 Sū Shi (1037 – 1101 dynastie Song)

La recherche de liberté est certainement une des quêtes les plus fondamentales de l'expression artistique en général et de l'expression musicale en particulier. L'improvisation est une façon de jouir de cette liberté, d'en explorer les voies et les limites. Mais si l'improvisation permet d'accéder à cette liberté, cette dernière n'en est pas moins, en amont, une condition nécessaire à l'improvisation. Plus les contraintes à l'expression sont fortes (en conséquence la liberté réduite), et plus le domaine laissé à l'improvisation est limité et les possibilités réduites de s'écarter d'un déterminisme de forme. D'où l'utilité d'étendre le domaine improvisable par la réduction voire l'élimination des contraintes jusqu'à obtenir une situation de liberté maximale.

¹ **Dédicace sur le mur du temple XiLin** / Vu de face – des crêtes, vu de côté – un mont / Loin, près, haut, bas, le mont change de paysage. / Impossible de connaître son vrai visage, / Qu'on est dans la montagne est la seule raison

L'augmentation de la liberté individuelle est cependant insuffisante à elle seule pour échapper intentionnellement au déterminisme de la forme. La liberté collective, c'est-à-dire relative au comportement d'ensemble, en est une seconde condition essentielle. Mais comment concilier liberté collective et liberté individuelle ? Ou encore, comment improviser à la fois le comportement collectif et le comportement individuel ? L'improvisation du support à l'improvisation lui-même peut apporter une solution à ce dilemme mais pose un problème élémentaire, un problème de communication : comment communiquer aux improvisateurs les caractéristiques du support à l'improvisation ? Quel moyen utiliser ? C'est à la communication par le son que nous nous intéresserons ici : pas un geste, pas un mot, mais un son, un signe sonore, un signe lui-même musical. Comment définir alors par le son les caractéristiques (d'harmonie ou autres) du support à l'improvisation ? Et comment intégrer ces signes au discours musical sans en dénaturer l'expression, sans en gêner la perception ? Qu'en est-il enfin de sa mise en application ?

Contexte historique

« La forme [improvisée libre] est souvent sinusoïdale, chaque situation durant jusqu'à son épuisement. C'est aussi pour cette raison qu'elle s'éteint lentement ; les fins brutales sont rares. Ce sont des faits, il faut les accepter tels quels. »

Vinko Globokar, Zuzemberk [1971] *Il improvisent... improvisez... improvisons...*

« What we did on Bitches Brew you couldn't ever write down for an orchestra to play. That's why I didn't write it all out, not because I didn't know what I wanted; I knew that what I wanted would come out of a process and not some prearranged shit. »

Miles Davis, New York [1989] Miles Davis and Quincy Troupe, *Miles The autobiography*.

Les improvisations musicales collectives sont généralement basées sur un support pré-établi dont les improvisateurs ont connaissance. Ce support leur fournit une référence commune qui permet de créer un lien et formalise aussi dans certains cas une logique d'harmonie et/ou rythmique entre voix improvisées. Cette logique peut s'exprimer par un modèle de référence, par une succession d'annotations, d'accords ou par d'autres systèmes. Le type de support diffère selon les choix individuels, les types de morceaux, les styles et les époques. Aussi le support à l'improvisation

a-t-il fortement évolué au cours de l'histoire du jazz. D'une forme simple basée sur un modèle de référence telle qu'on en trouve dans le style Nouvelle-Orléans, le support est passé à des systèmes de successions d'accords de plus en plus rapides et complexes comme dans le *bop* et le *hard bop*, dont les exemples que sont *Koko* [1945] de Charlie Parker ou *Giant Steps* [1959] de John Coltrane, font partie des plus extrêmes. Ces supports sont cependant en grande partie figés et donc très contraignants pour l'improvisateur. D'autres types de supports permettant d'agrandir l'espace d'expression ont alors été développés. Tout d'abord (1) la structure épurée, basée sur une grille conservant une forme rigide mais composée de peu d'accords, dont les premiers exemples sont *Milestones* [1958] et *Kind of Blue* [1959] de Miles Davis. La grille est figée, verticalement comme horizontalement, mais le large espacement entre deux changements d'accords accroît l'espace de liberté offert à l'improvisateur. Un deuxième type de support est (2) le support extensible, pour lequel la succession d'accords de la grille est fixée mais pas leur durée. *Freddie Freeloader* [1959] de Miles Davis en est un très bel exemple. En faisant tendre vers le minimalisme ces deux premières variétés de supports, on converge vers (3) une grille que l'on pourrait appeler 'monochromatique', car constituée d'un seul mode ou d'un seul accord comme c'est le cas pour *Chronology* [1959] d'Ornette Coleman mais aussi pour *Olé* [1961] et *India* [1961] de John Coltrane.

L'espace d'expression est alors libéré des contraintes de durée, mais l'harmonie de référence se fige. Le support libre (4) renonce à l'utilisation d'un support référant, ouvrant toute latitude aux comportements individuels vis-à-vis de l'harmonie ou de la métrique et permettant l'improvisation collective du jeu musical. Si les enregistrements d'*Intuition* et de *Digression* [1949] par l'ensemble de Lennie Tristano en constituent les premiers enregistrements historiques² suivis de l'album *Free Fall* [1962] par le trio de Jimmy Giuffrè, l'album *Free-jazz* [1961] d'Ornette Coleman en est quant à lui l'une des principales sources d'influence historique. Le support libre peut permettre d'obtenir des colorations d'une grande complexité, mais favorise aussi les situations d'interférences harmoniques ou rythmiques, et tend surtout à accroître l'inertie du comportement collectif et à accentuer la rareté des changements collectifs quelle qu'en soit la nature.

D'autres démarches, permettant d'agir ponctuellement sur le comportement collectif, en sont nées telles (5) les structures ouvertes guidées, faisant appel à l'utilisation d'un signal sonore élémentaire permettant de réduire l'inertie inhérente à

² Des expériences similaires ont été initiées en France entre 1949 et 1950 par le trompettiste Jean Liesse et le batteur Robert Barnet auxquels se joignait parfois le saxophoniste Jean-Louis Chautemps, très intéressé par cette pratique. Il n'existe malheureusement pas d'enregistrement de ces « aventures » dont l'objet était avant tout « de jouir du plaisir de communication que cette pratique apporte, entre les musiciens et avec la nature » (Jean Liesse, communication personnelle).

l'improvisation libre. C'est le cas pour *Ascension* [1965] de John Coltrane dans lequel le signal sert au basculement d'un accord de référence au suivant [Jost, 2002], ou chez Miles Davis qui, dans sa période 'électrique', utilise des riffs ou des motifs – *Spanish Key* [1969] en est un exemple étonnant – pour effectuer des transitions entre parties [Cugny, 1993] ; mais on trouve également des exemples chez les musiciens européens tels que Michel Portal et François Tusques, qui ont utilisé des thèmes-signaux [Cotro, 1999]. Enfin, le cas (6) des structures ouvertes dirigées 'de l'extérieur' comme le permet la technique du *sound painting* développée par Walter Thompson [2006] et basée sur un langage constitué de plusieurs centaines de signes visuels, grâce auxquels le comportement collectif est complètement improvisé. C'est aussi le cas pour les structures (7) dirigées collectivement par l'utilisation d'un signal visuel (utilisation de cartes) comme le permettent par exemples les *game-pieces* de John Zorn dont l'album *Cobra* [1985] synthétise l'ensemble du travail [Bailey, 1999].

On peut en outre trouver d'autres types de supports à l'improvisation collective provenant de musiques indépendantes du jazz. C'est le cas en particulier dans les origines de la musique occidentale dans laquelle les pratiques polyphoniques semblent s'être développées sur la base d'improvisations collectives [Leech-Wilkinson, 1990]. L'une de ces formes, le *sortisatio*, était (8) basée

sur une ligne initiale de chant (le *cantus firmus*) laissant une grande liberté harmonique, et permettant une improvisation collective homorythmique [Meyer, 1990]. Par la suite, l'espace d'improvisation collective s'est vu rapidement réduire au profit de l'écrit, et il faut attendre la deuxième moitié du XX^{ème} siècle pour que certains compositeurs redonnent une part de liberté aux interprètes. Cette liberté reste le plus souvent très limitée mais permet d'influer sur la macrostructure du morceau, sans nécessairement modifier la microstructure. Les formes qui nous intéressent le plus ici sont celles (9) combinant règle du jeu et liberté de choix laissée aux interprètes en fonction de ces règles. La forme du morceau dépend alors à la fois de la logique du processus tel que l'a développé le compositeur, et des choix (improvisés) des interprètes. Ces choix peuvent jouer le rôle d'une bifurcation et agir sur la macrostructure de l'œuvre. Citons pour exemple les *Archipels* [1969] d'André Boucourechliev dans lesquels les choix sont exprimés par les interprètes, en jouant une phrase musicale (qui initiera une partie) ou en exprimant un choix à voix basse. Cet exemple instaure qui plus est la possibilité d'un 'dialogue' élémentaire entre les intervenants, exprimé par la voix, permettant de confirmer la réception d'une demande ou de refuser certains choix [Boucourechliev, 1973]. Citons aussi Vinko Globokar chez qui l'invention de codes de comportement suggérés dans

Individuum ↔ *Collectivum* [1986] vise essentiellement à augmenter le potentiel créatif du collectif ³.

Notons encore que l'on trouve un grand nombre d'exemples de musiques de tradition orale présentant une improvisation du jeu d'ensemble. Citons par exemple le *Mantoore*, chants de louanges des peuls du Diamaré (Cameroun) [Erlmann, 1987], dans lesquels la structure du chant est (10) dirigée en relation avec un paramètre extérieur au chant (les personnes faisant l'objet des louanges) ; le *Makām* irakien [Hassan, 1987] dont (11) la structure dépend de l'improvisation individuelle du soliste ; ou encore le *Tôhé* des indiens Pumé de la savane vénézuélienne dont la structure est dirigée toute la nuit par un seul et unique maître de cérémonie qui donne 'la parole' aux différents membres de la communauté (12), et chez lesquels le mot même de musique n'existe pas [Laborde, 1996], ce qui souligne l'aspect empirique et naturel de l'improvisation, de la relation entre collectif et individuel, comme celui de la forme.

³ « On s'aperçoit très vite qu'il est bien difficile de provoquer à l'intérieur d'un projet collectif cette ambiance créatrice que l'on rencontre dans l'improvisation libre [...]. Il semble pourtant que les chances d'obtenir cet "état de grâce", où la musique s'engendre avec une logique indiscutable, sont bien plus grandes si nous arrivons à inventer des codes de comportement qui impliquent des liens d'interdépendance entre les individus. »

Problématique

ゆきふるよ
しょうじのあなを
みてあれば⁴

正岡子規 Shiki Masaoka (1866-1902), Japon

« Notre propos étant de définir une poétique de l'œuvre « ouverte » [...], que nous apporte l'œuvre de Joyce ? Elle est d'abord un remarquable terrain de rencontre et de maturation pour toute une série de conceptions esthétiques qui trouvent là leur expression la plus surprenante. Mais l'exploration de cet ensemble suppose un fil conducteur, une intention heuristique qui permette d'éviter la dispersion : le choix, à titre d'hypothèse d'une orientation. Ce fil conducteur pourrait précisément être l'opposition entre la conception classique de la forme et la nécessité d'une définition plus souple et plus « ouverte » de l'œuvre comme du monde, avec pour base la dialectique de l'ordre et de l'aventure [...] »

Umberto Eco, Italie [1962] Opera Aperta

La recherche consciente ou non de liberté est présente dans un grand nombre de démarches artistiques, et l'improvisation est certainement un moyen d'élargir l'espace de liberté artistique. Comme nous venons de le voir, de nombreuses voies ont déjà été

⁴ Je vois la neige tomber / A travers un trou / Dans le shōji

explorées ; parmi elles, l'improvisation libre, refusant tout support pré-établi. L'excès de liberté individuelle peut s'avérer parfois difficilement "maîtrisable", et conduire *in fine* à une diminution de liberté collective, c'est-à-dire à un comportement collectif plus inertiel laissé sans réelle orientation, risquant de ne conduire parfois qu'à une diversité de supports peu tranchés⁵ ; démarche sur laquelle nous ne portons d'ailleurs pas de jugement négatif, cette solution présentant un potentiel musical et un intérêt esthétique évident⁶. Au contraire même, cette forme nous intéresse tout particulièrement pour la liberté individuelle qu'elle permet. Mais comment concilier liberté individuelle et liberté collective ? Et qu'entend-on par liberté collective ?

Ce que nous entendons par liberté collective nécessite de distinguer l'improvisation d'ensemble (i.e. du collectif-de-jeu), de la "simple" combinaison des improvisations individuelles (i.e. du jeu collectif). Une des solutions pour acquérir une liberté d'ensemble est d'improviser le collectif-de-jeu qui dans le cas d'un jeu improvisé est

⁵ Ce qui n'exclut pas de très belles réussites telles, par exemple, l'album *Direct Chamber* [1998] par Fabrice Charles, Michel Doneda et Günter Müller ou encore, dans un style pleinement imprégné de la culture jazz, *Paradigm* [1982] de Gary Peacock issu de l'album de même nom.

⁶ Notons toutefois que ce refus de support pré-établi n'est parfois qu'apparent, car accompagné d'obligations esthétiques implicites qui peuvent être – quoiqu'en creux – des contraintes fortes, tels le refus de la pulsation, le refus du support chromatique, ou encore le refus de sons harmoniques.

en fait le support à l'improvisation, c'est-à-dire la référence commune aux improvisateurs. Et quoi de plus naturel quand on s'intéresse à la liberté d'improvisation que de vouloir improviser aussi la structure collective en tant que telle ? L'improvisation du collectif-de-jeu est une façon d'échapper à ce déterminisme, mais nécessite, pour être mise en place, le développement d'un moyen de communication permettant d'annoncer un changement, de définir un nouveau support et de synchroniser l'ensemble. Autrement dit, il faut communiquer une information. Comment exprimer alors cette information ? Et quel medium utiliser ?

Le domaine visuel est peut-être le plus largement utilisé en musique, suivi par le domaine du langage oral. Les signaux visuels ou vocaux présentent de nombreux intérêts, en particulier celui – évident – de ne pas contaminer la perception du discours musical. Mais cet avantage comporte également des limitations, celle de nécessiter la présence d'une direction d'orchestre dédiée, ou celle de générer des interruptions, pour le moins une forte limitation du jeu instrumental, pour exprimer un signal visuel à des moments critiques comme le sont nécessairement les moments de transitions. Les signes purement sonores quant à eux sont plus rarement utilisés, et le plus souvent de façon rudimentaire. On en devine aisément la raison : le risque d'interférence, leur audition risquant de gêner l'expression musicale. Cet inconvénient peut également être vu

comme un avantage potentiel, celui de permettre une projection complète du musicien dans l'espace sonore : une immersion. La solution proposée ici consiste à instaurer un signal interne au discours musical. Ni un geste, ni une parole, mais un son, un signe sonore, un élément lui-même musical. Le son doit alors endosser un rôle double : celui de vecteur d'une expression artistique, mais aussi d'information.

Cette solution vise à rendre le support à l'improvisation évolutif, à permettre sa construction en cours de jeu parallèlement aux improvisations mélodiques individuelles. Le procédé doit être autonome afin d'éviter les interventions extérieures au domaine sonore. Cette contrainte a pour conséquence de devoir réduire au minimum l'utilisation du geste, de renoncer à l'usage de la parole ou aux symboles écrits ou visuels. Nous souhaiterions aussi que le vecteur de notre information soit accessible à tout instrument afin d'offrir au musicien un potentiel multilatéral d'action.

La grille ouverte

« Je ne sais ce que c'est, ces signes que j'ai faits. D'autres que moi en auraient mieux parlé, à bonne distance. J'en avais couvert douze cents pages, et n'y voyais que flots, [...] »

Henri Michaux [1951] Postface de *Mouvements*

“The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point. Frequently the messages have meaning; that is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem. The significant aspect is that the actual message is one selected from a set of possible messages. The system must be designed to operate for each possible selection, not for just the one which will actually be chosen since this is unknown at the time of design.”

Claude Elwood Shannon [1948] *A mathematical theory of communication*

La grille ouverte est constituée d'un ensemble de signes sonores (motifs mélodico-rythmiques) qui, par assemblage, permettent de définir un support vers lequel l'ensemble de la formation pourra s'acheminer. Deux questions se posent : quel type de support définir ? et comment le définir ? Les caractéristiques d'un support à l'improvisation peuvent être très variées. Ce support peut concerner

l'harmonie : ce peut être un accord (Ré Majeur, Mi♭ mineur, ...) ou un mode (Fa# lydien, Lab dorien, Si locrien, ...), éventuellement d'autres types d'harmonies. Mais il peut aussi concerner la métrique, un simple tempo, une nuance, une consigne de liberté complète, de fin d'improvisation ou de clôture d'une pièce, et bien d'autres paramètres (beaucoup de notes, très peu de notes, des notes graves, des notes pointées ... etc.). Nous nous limiterons principalement ici à trois domaines : l'harmonie, la métrique et les nuances. D'un point de vue pratique, il est nécessaire de disposer d'un langage d'une grande efficacité, à la fois clair, facile d'utilisation, et rapide d'expression. Clair afin d'éviter confusions ou ambiguïtés, de sorte que chacun des musiciens puisse se diriger vers le même support sans hésitation et autant que possible de manière synchrone ; facile car le moyen de communication – son vocabulaire et sa syntaxe – doit être aisé à mémoriser, à exprimer, à percevoir et à comprendre ; nous souhaiterions aussi qu'il puisse être dans une première approche utilisable quels que soient le niveau de connaissance du musicien, sa capacité d'écoute et d'analyse (quitte à disposer de plusieurs niveaux possibles dans la syntaxe ou le vocabulaire – qu'il s'agisse de niveau de difficulté ou de degré de précision dans l'expression – afin de pouvoir se concentrer au départ sur des objets plus élémentaires) ; enfin, le langage devrait être rapide d'expression, c'est-à-dire concis, pour permettre la mise en place d'un nouveau support dans un laps

de temps très court, en particulier et autoriser ainsi des bifurcations consécutives rapprochées. Le support à l'improvisation devra donc pouvoir être exprimé à partir d'un minimum d'informations.

La contrainte d'utiliser un langage commun aux différents instruments pose un problème 'linguistique', celui de nécessiter l'usage de signes sonores interprétables par tout instrument, quel qu'il soit. Or, une phrase mélodique (i.e. à entendre ici comme utilisant des hauteurs définies) n'est pas accessible à tout instrument percussif, et tous les instruments mélodiques n'ont pas les mêmes tessitures et ambitus. Inversement, une phrase jouée à la batterie (un roulement par exemple) ne sera pas reconnaissable ni même reproductible par un instrument mélodique... Le problème serait-il insoluble ? Cette limitation peut être contournée en multipliant l'information au sein même des éléments du langage, c'est-à-dire en créant des signes à information redondante. Cette information pourra par exemple être contenue à la fois dans des caractéristiques mélodiques et rythmiques, ou dans des caractéristiques rythmiques et d'accentuation. En éliminant d'une phrase mélodico-rythmique ses caractéristiques rythmiques, l'information du signe sonore restera conservée dans la mélodie ; à l'inverse, en supprimant l'information mélodique (en l'interprétant avec une cymbale par exemple), l'information sera conservée dans le rythme. Cela revient à utiliser

simultanément plusieurs signifiants simultanément pour n'exprimer qu'un seul signifié. Cette redondance apportant, en corollaire, une propriété essentielle : de déformabilité, de plasticité. Et justement, les signes sonores doivent pouvoir être transformés afin de mieux les intégrer au contexte improvisé. Car si leur signification est unique, leur fonction est double : transmettre une information mais aussi contenir une expression artistique. Deux processus sont ici en concurrence : le processus informationnel et le processus expressif. La redondance de l'information, en rendant le signifiant plastique, déformable, a donc ici une autre vertu, celle de conserver une part de liberté expressive dans l'exécution même de ces signes, atout essentiel pour l'expression artistique.

L'utilisation d'un système de signes à information redondante présente donc un intérêt double : résoudre notre contrainte de langage commun, et associer un espace de liberté à leur énoncé (liberté offerte par la plasticité des signes sonores) et ainsi, conserver le potentiel d'expression au sein même des contraintes du langage.

Harmonie

平声哀而安,
上声厉而举,
去声清而远,
入声直而促.⁷

Ping shēng āi ér ān
Shang shēng lì ér jǔ
Qu shēng qīng ér yuǎn
Ru shēng zhí ér cù

阳宁公 & 处忠和尚 (Yáng Níng Gōng & Chǔ Zhōng Hē Shàng)
[807 dynastie Tang] 元和韵谱

« En général chaque œuvre nouvelle pose des problèmes qu'on a
jamais résolu avant »

Karlheinz Staukhausen [diffusé le 30 octobre 1971] ORTF
Collection : *Vingt quatre heures sur la deux* (Document INA à
1'02'')

Venons-en à l'élaboration des signes et commençons par nous intéresser à l'harmonie du support. Concernant les modifications de l'harmonie, intéressons-nous dans un premier temps à l'énoncé d'une harmonie élémentaire descriptible avec un très petit nombre de paramètres afin d'en comprendre le principe. Nous avons choisi d'utiliser le médium sonore, nous communiquerons donc nos informations à partir de sons, et plus particulièrement à partir de phrases musicales. Nous nous restreindrons tout d'abord aux

⁷ Ping (平) est triste et serein / Shang (上) est sévère et élevé / Qu (去) est limpide et étiré / Ru (入) est droit et raccourci

supports de type accords descriptibles à partir de seulement deux paramètres synthétiques. Avec si peu de paramètres, on ne cherchera pas à définir l'accord dans le détail, note à note, au contraire. D'abord parce qu'une structure détaillée serait difficile à définir rigoureusement, mais aussi et surtout parce qu'elle risquerait de diminuer l'espace de liberté nécessaire à l'improvisation. On cherchera plutôt à définir les caractéristiques essentielles de notre accord, et peu importe qu'il soit joué ensuite dans les graves ou les aigus, de manière espacée ou resserrée, cette difficulté – cette liberté – est laissée aux improvisateurs. Par convention, le premier paramètre définira la 'couleur sonore' de l'accord, c'est-à-dire sa nature (Majeur, mineur, diminué, demi-diminué, ...); le second définira sa fondamentale, c'est-à-dire sa note référence (parmi les 12 notes de la gamme chromatique). A chaque paramètre sera associé un réservoir de motifs mélodico-rythmiques jouant le rôle de signe sonore, et nous donnant les différents états possibles de ce paramètre. Ainsi donc pour définir un accord à partir des paramètres discutés, nous aurons besoin de deux signes successifs, chacun choisi dans le réservoir de motifs correspondant.

De manière plus pratique, examinons maintenant le vocabulaire et la syntaxe de notre langage ainsi que les fonctions données aux signes correspondants. Le premier signe a un double rôle. Tout d'abord (1) celui d'un appel pour avertir les autres musiciens d'un

changement prochain de support ; et en même temps (2) une ébauche de description du support à venir, fixant le paramètre correspondant à la nature de l'accord. Quatre phrases sont proposées : les deux premières pour le Majeur et le mineur, les deux autres pour l'Augmenté et le diminué (voir figure 1). D'autres phrases pourraient être construites pour définir d'autres types d'accords (7, mMaj7, ½ diminué, Majb5, ...). Plutôt que de choisir à définir des accords complexes, nous préférons par la suite définir des modes (voir ci-après) et laisser aux interprètes le libre choix d'utiliser des accords complexes ou non (en fonction du style, du contexte en cours, de leurs affinités et de leurs goûts). Le second signe a également un double rôle, (1) définir la fondamentale de l'accord ou du mode, ce qui sera obtenu en jouant l'un des 12 signes correspondant chacun à une des fondamentales possibles (voir figure 2), et (2) préparer les musiciens à synchroniser la bifurcation imminente.

Les premières phrases fournissant la description de notre premier paramètre étant des phrases rythmiques (figure 1), elles peuvent être jouées sur une seule note afin de bien remplir leur rôle d'appel. Notons que chacune d'entre elles a des caractéristiques d'accentuations très différentes, pour en permettre la reconnaissance sans en reproduire rigoureusement le rythme

(redondance de l'information). Ces phrases pourront être modifiées, transformées, déformées (en les jouant à des vitesses différentes par exemple) afin d'en diminuer la raideur et le systématisme – pourvu qu'elles restent reconnaissables par les autres musiciens. Cette notion de 'déformabilité' ou de plasticité sera développée plus amplement dans le paragraphe de discussion. Ainsi utilisé, le premier motif permet donc de définir et d'énoncer une caractéristique élémentaire d'harmonie. Cette caractérisation pourra être affinée en superposant à notre motif rythmique une information mélodique supplémentaire permettant d'obtenir un support harmonique plus riche et plus complexe : un support modal. Par convention, lorsque le signal est utilisé de façon purement rythmique, on ne définit que la nature de l'accord par sa médiane et sa dominante, lesquels permettent d'obtenir les quatre types d'accords déjà cités⁸. La superposition d'une mélodie à notre motif affine notre support en un support modal.

Pour inclure cette information, le sens des variations du motif mélodique sera utilisé. Sans mélodie, le rythme de notre motif nous informait déjà sur deux éléments caractéristiques de notre mode : ses 3^{ème} et 5^{ème} degrés. Quatre degrés restaient indéterminées pour disposer d'une description complète d'un mode heptatonique conventionnel. Superposer une mélodie à la phrase rythmique

⁸ Les autres notes sont alors soit absentes, soit indéterminées.

permettra de définir quatre notes supplémentaires. Le motif rythmique de description de l'accord mineur est divisé en deux sous-motifs identiques, chacun composé de trois impulsions (voir figure 1). Le premier sous-motif fournira la description du premier tétracorde de notre mode, le second sous-motif celle du second. Par convention, le sens de variation de la première à la deuxième impulsion du premier sous-motif définira la nature du 2nd degré de notre mode, le sens de variation de la deuxième à la troisième celle du 4^{ème} degré. De la même façon, le sens de variation du deuxième sous-motif donnera la nature du 6^{ème} et du 7^{ème} degré. La signification des sens de variation dépendra de la nature de l'accord, la Table 1 synthétise cette relation. Dans le cas d'une répétition de note, le sens de variation est indéterminé, et on considèrera que la note est absente du support, permettant de définir non seulement des modes heptatoniques mais aussi des modes hexatoniques, pentatoniques, ou des accords à quatre sons. La correspondance entre variation du sens mélodique et degrés modaux sera identique dans les cas Majeurs et mineurs, mais⁹ pourront différer dans les cas Augmentés et diminués. Prenons pour exemple la première phrase de la figure 3 afin d'explicitier cette correspondance. Sa formule rythmique correspond à la définition de l'accord mineur mais contient également une information mélodique. Il s'agit donc de la description

⁹ Pour des raisons de construction.

d'un mode mineur (ou d'un accord mineur à quatre sons). Le premier sous-motif est Do-Do-Sib, que l'on peut analyser comme une stagnation suivie d'une baisse. La stagnation signifie une absence de 2nd degré, tandis que la baisse définit une quarte Juste (voir Table 1). Le deuxième sous-motif Mi-Mi-La suit la même progression correspondant cette fois à une absence de 6^{ème} degré et à une septième mineure. Nous avons ainsi défini un mode pentatonique mineur usuel. Cette information mélodique ajoutée à une phrase initialement rythmique n'a besoin pour être exprimée instrumentalement que d'une capacité mélodique très sommaire (3 hauteurs distinctes, mais pouvant être approximatives) ; un système de percussion assez rudimentaire pourra donc en permettre l'exécution et la distinction. L'accessibilité du langage pour un grand nombre d'instruments percussifs est donc conservée. Notons que les signes donnant l'information modale n'est pas redondante (rythme et mélodie jouent un rôle complémentaire sans recoupement), permettant d'accéder à un nombre de support à l'harmonie d'autant plus important. Toutefois, la description d'une partie des paramètres étant donnée simplement sous la forme de hausses ou de baisses, leur formulation est très ouverte, et les possibilités expressives également : la plasticité des signes est, elle aussi, conservée. Cet éventail de possibilités présente le risque de cacher la fonction

d'appel de ce (premier) signal. Peut-être s'avèrera-t-il plus efficace¹⁰ de rendre l'appel plus distinct en le séparant des phrases exclusivement expressives, en ne s'écartant pas trop du système rythmique et de ses accentuations, en limitant la taille des intervalles, ou encore en utilisant un signal servant à faire appel à l'attention des autres musiciens (voir figure 4) ?

Seule la nature de notre support d'harmonie a été décrite par notre premier motif. La description de notre support reste donc incomplète et nécessite un deuxième motif pour définir sa note de référence : sa fondamentale. Au total, douze signes sonores (ou motifs) sont nécessaires pour représenter les 12 fondamentales disponibles dans le cadre tempéré (Do, Do#, Ré, ... jusqu'à Si, voir figure 2). Ils ont été construits sur des sonorités mélodiques et des logiques rythmiques les plus diversifiées possibles afin d'en faciliter la distinction, mais aussi rappelons-le, d'en permettre l'interprétation par un instrument purement rythmique. Ces motifs contiennent une logique interne, donnée par la mise en valeur d'un intervalle qui permet de définir la note fondamentale de l'accord par rapport à la note de référence (choisie par convention être le Do). Pour les intervalles les plus grands, les motifs utilisent un renversement afin de ne pas trop dénaturer l'improvisation lors de leur utilisation ; mais

¹⁰ A l'apprentissage, essentiellement.

ce choix est très arbitraire, on pourrait justement désirer des intervalles plus étendus. A titre d'exemple, la phrase permettant de définir la fondamentale Do# est une phrase utilisant le ½ ton, car représentant l'intervalle entre la note de référence Do et la note appelée (Do#)¹¹. Ces phrases sont très simples et donc facilement transposables – élément essentiel afin de pouvoir les adapter au support en cours d'utilisation – et peuvent ainsi être jouées à n'importe quelle hauteur en 'respectant' les intervalles entre les notes. De plus, les rythmes composant chacun des motifs sont tous différents les uns des autres. Les motifs pourront donc être distingués même en cas de modification mélodique, ou être modifiés rythmiquement tout en conservant la logique mélodique, voire même être interprétés par un instrument non mélodique. Ici aussi, tout instrument disposera donc du potentiel nécessaire à l'utilisation de ce langage, et par conséquent, pour improviser le support à l'improvisation.

Une fois ces 2 phrases jouées, chaque musicien est au courant de l'accord vers lequel le collectif devrait s'acheminer. Ainsi les exemples 2 à 6 présentés sur la figure 3 permettront de définir les toniques de Fa, Ré, Do#, Si et Do (pour un instrument en Ut). La

¹¹ Attention, pour un instrument en Ut, la note de référence sera Do, mais pour un instrument en Sib la note de référence sera le Ré (car c'est en jouant un Ré qu'on entendra notre Do de référence alors qu'en jouant un Do ou un Sib, on entendra respectivement un Sib ou un Lab), pour un instrument en Mib ce sera le La, etc.

transition s'effectuera alors soit, par convention, immédiatement après la fin du 2nd signe musical¹², soit suivant une autre convention à définir entre les musiciens de l'ensemble ¹³. D'autres types d'harmonies pourront être choisis, en particulier un cas atonal, ou du moins ne favorisant pas a priori de pôle tonal ou encore une absence de référence tonale (voir figure 4).

Par convention l'utilisation du 2nd motif seul permettra de changer la fondamentale du support tout en conservant la nature de son harmonie. Cette convention pourra s'avérer particulièrement utile pour densifier les changements d'harmonie.

¹² De manière surprenante, cette convention s'est avérée très efficace dans la plupart des cas.

¹³ Pour les transitions impliquant un changement de tempo ou de métrique (cf. paragraphe suivant), l'utilisation de signes sonores dédiés à la transition s'est avérée plus efficace.

Métrique, volume et combinaisons

Oh ! Ce mot information, quelle calamité ! [...]

Dans énormément de cas, il fallait remplacer le mot information par le mot forme [...]

René Thom, à 33'02" et à 40'16" dans « René Thom par Jean-Luc Godard » [1973]

Concernant la métrique, nous nous intéresserons ici aux modifications du tempo et "de la mesure". Les modifications élémentaires de métrique pouvant se ramener à deux paramètres, nous choisirons à nouveau d'énoncer ces changements par deux phrases successives. La première sera chargée, en plus de sa fonction d'appel, de fournir une définition 'chiffrée' de la mesure : 3 pour une mesure à trois temps, 7 pour une mesure à sept temps etc. Afin de ne pas multiplier le nombre de phrases à retenir, nous chercherons à exprimer ce premier paramètre en utilisant un nombre restreint de motifs, par l'utilisation de deux signes seulement, définissant une base permettant de générer un grand nombre de valeurs. La proposition est la suivante : deux motifs élémentaires montants représentant les valeurs 2 et 3 et leur miroir descendant fournissant leur valeur opposée -2 et -3 (voir figure 5). Aucune note n'est spécifiée pour ces motifs, seul le sens de variation compte. La mesure

sera définie par la somme des valeurs relatives aux motifs utilisés. Sur le premier exemple de la figure 6, les deux premiers motifs correspondent chacun au chiffre 3, le troisième motif descendant correspond au nombre -2, leur addition $3+3-2$ donne 4. Nous poursuivrons donc par la suite notre parcours musical sur une mesure à quatre temps. La valeur 0 signifiera par convention : 'ni mesure ni tempo' ; et la valeur 1 : 'un tempo, mais pas de mesure'. Les valeurs négatives seront également utilisées : -1 pour annoncer la fin du morceau, et les autres valeurs négatives pour mettre en place un *stop and go* (procédé d'arrêt temporaire) dont le chiffre définira la durée, le temps sur lequel les musiciens s'arrêtent définissant le premier temps. Cet espace pourra aussi être utilisé comme un stop chorus. Les différentes valeurs possibles sont synthétisées Table 2. La deuxième phrase quant à elle aura également un double rôle : fournir le tempo et synchroniser le changement. Elle exprimera ce tempo plutôt qu'elle ne le définira, c'est-à-dire en le jouant réellement. Deux types de motifs sont proposés figure 7 pour synchroniser ce départ, permettant de déclencher des changements de tempos par équivalence rythmique basés sur des facteurs 1, 2, $2/3$, $3/2$ etc. A nouveau ici, la forme de la mélodie importe plus que les notes elles-mêmes. D'autres signes sonores pourront être utilisés pour exprimer des variations continues de tempo de type accélération/décélération, ou une scission rythmique de l'ensemble (voir figure 4).

Parmi les autres caractéristiques de support intéressantes à développer, le nuancier de volume sonore, aussi proposerons-nous ici un petit lexique permettant d’agir sur cette autre caractéristique. Celui-ci est basé sur 4 signes (voir figure 8), deux destinés à la description d’un état : piano et forte ; un destiné à un effet de modération (*mezzo*) et enfin un dernier et son miroir pour définir une action : crescendo ou decrescendo. Une syntaxe de répétition et de combinaison tout d’abord permettra d’étendre la palette de nuances, permettant d’obtenir par exemple *pp*, *mf*, ou *fff* (voir exemples 1 à 3, figure 9). La bifurcation pourra être synchronisée en utilisant par exemple les mêmes phrases que celles utilisées pour la synchronisation de bifurcation de métrique (voir figure 7). Enfin un signe d’action permettra soit de modifier les nuances de manière continue en employant le signe de crescendo ou son miroir, soit de définir un objectif de niveau sonore : augmenter le volume jusqu’à *mf* ou le diminuer jusqu’à un triple piano *ppp* ; la syntaxe consistera simplement à faire se succéder le signe d’action (crescendo/decrescendo) et le signe de niveau sonore, qu’on pourra finalement lire comme ‘dirigeons-nous vers une nuance *mf*’ comme le montre le dernier exemple de la figure 9. Pour annoncer de façon plus efficace ces modifications de nuances, la phrase d’appel à

l'attention (voir figure 4) pourra éventuellement être énoncée avant de définir l'action¹⁴.

Ainsi défini, ce langage reste cependant essentiellement monodirectionnel, puisqu'il est impossible de se soustraire sans risque aux choix qu'il permet d'énoncer une fois ceux-ci énoncés. Aussi peut-il sembler utile d'ajouter la possibilité d'un *feed back* permettant, de contester explicitement un choix, le report de son application, ou la confirmation de bonne réception. Utiliser un motif contradictoire pour exprimer une contestation risque de rendre la situation trop confuse¹⁵, d'où l'intérêt de disposer d'une phrase de contestation (voir figure 4). La demande de report du changement pourra être effectuée en relançant l'énoncé du support en cours. A l'apprentissage, la confirmation de bonne réception pourra se faire en répétant le motif venant d'être lancé ou en l'utilisant pour développer une phrase musicale synonyme obtenue par déformation. Afin d'éviter de tomber dans un systématisme, les

¹⁴ Son rôle pourrait s'avérer utile à l'apprentissage surtout si l'on désire pousser au maximum la capacité de plasticité des signes sonores, sûrement son usage devra-t-il être restreint afin d'éviter tout systématisme.

¹⁵ Ce qui ne veut pas dire inintéressantes, comme nous l'a montré la pratique.

redites et les paraphrases devront certainement être utilisées avec modération et précaution¹⁶.

Enfin des bifurcations simultanées, d'harmonie (tonique et mode), de métrique (mesure et tempo) et de nuance, pourront (au moins d'un point de vue syntaxique) être mises en place en combinant le vocabulaire de ces différents champs. La syntaxe suivra alors la règle simple suivante : dès lors que la modification de deux types de caractéristiques de support est enclenchée (par l'utilisation d'un signe ne se suffisant pas à lui-même), le signe de synchronisation sera attendu pour déclencher le changement de support. Pour une bifurcation modifiant à la fois les caractéristiques harmoniques et métriques, la syntaxe pourra être la suivante : (1) énoncé de la nature de l'accord (ou du mode), (2) énoncé de la métrique, (3) choix de la fondamentale et enfin (4) choix du tempo et transition associée. La phrase (2) contiendra alors en elle le sous-entendu suivant : ne pas opérer de changement d'harmonie avant le signe de transition. L'effet de transition de la phrase (3) est alors inhibé, et le changement se fera suivant la phrase (4) de tempo / synchronisation. Le premier exemple de la figure 10 devrait ainsi permettre de transiter vers le support correspondant au mode *Sib*

¹⁶ Ce procédé conduisant à un effet d'écho très caractéristique n'étant pas toujours souhaitable en conditions réelles.

harmonique (#4) sur une mesure à 5 temps au tempo deux fois plus rapide que précédemment. De même une bifurcation combinée de l'harmonie, de la métrique et du nuancier pourra être énoncée (voir le deuxième exemple).

Discussion

Où quand comment d'où pourquoi oui pourquoi pourquoi pourquoi se peut-il que les langues les plus scélérates n'aient inventé que si peu de crocs à prendre ou suspendre le destin

Aimé Césaire [1961] La parole aux oricous, Cadastre

« [...] Nous savons que les concepts principaux de la philosophie aristotélicienne ont été en quelque sorte contraints par les principales articulations de la langue grecque. Combien, inversement, il serait bienfaisant de se transporter dans une vision des différences irréductibles que peut nous suggérer, par lueurs, une langue très lointaine. [...] »

Roland Barthes [1970] L'empire des signes

L'objet premier du langage de grille ouverte est d'improviser le support à l'improvisation afin d'influer sur le comportement collectif du jeu musical : le collectif-de-jeu. Le support devient alors évolutif permettant l'ouverture de la pièce à une trajectoire, un parcours, plus malléable et à une forme orientée d'une façon non prédéterminée. On peut alors se demander dans un tel contexte si l'auditeur, sans cesse 'baladé' d'une tonalité ou d'une métrique à l'autre, ne risque pas de se retrouver sans repère mental stable, désorienté. Précisons d'emblée que cette désorientation peut

présenter un intérêt potentiel en soi qui n'est pas forcément pour nous déplaire. Mais on pourra aussi désirer structurer davantage le discours d'ensemble, ce à quoi le principe de grille ouverte se prête tout à fait puisque la structuration est justement laissée à ou aux improvisateurs. Improviser la grille n'exclut pas, bien au contraire, de chercher à construire des transformations cohérentes d'un état à l'autre, ou dans leur comportement global. La notion de cohérence doit être entendue ici en un sens le plus large n'excluant ni démarche esthétique personnelle, ni référence à un système d'harmonie ou de métrique conventionnelle. L'improvisation du support pourra fournir des repères comme elle pourra servir à les dissimuler ou les soustraire. Les grilles improvisées idéales restent à explorer, à travailler, à fouiller, à créer. Sa littérature reste à écrire (ou plutôt à jouer), ses utilisateurs en devenant les auteurs à part entière. Mais indépendamment de ses ouvertures, la technique présente aussi ses limitations, et pour l'heure, la plupart des grilles écrites que nous connaissons aujourd'hui ne seraient pas facilement 'improvisables' à partir de ce langage. Cette limitation technique n'est pas fondamentalement gênante dans la mesure où la vocation de la grille ouverte n'est pas de re-crée des grilles standards ou préexistantes mais plutôt d'en explorer de nouvelles. On peut toutefois s'interroger sur les raisons techniques de cette impossibilité. On y trouve deux raisons principales : tout d'abord, le langage proposé ici, malgré

certain raccourcis possibles (utilisation d'un seul signe dans certains cas / contractions / omissions de notes), n'est pas instantané comme pourrait l'être un support visuel. On ne pourra donc (en l'état) pas improviser une grille aux variations d'harmonie très rapides comme on en trouve dans la littérature des standards et dans la plupart des morceaux de jazz. Afin de conserver le potentiel d'une grille prédéfinie, une phrase de 'retour à la grille' est d'ailleurs proposée (figure 4) ouvrant la porte à l'intégration d'une grille fermée au sein d'une grille ouverte, et réciproquement. La deuxième limitation est de ne permettre a priori qu'une structuration cyclique imprécise. En effet, si la méthode n'exclut pas d'effectuer des bifurcations cycliques du support, une mise en application semble plus difficile à pratiquer. Des contraintes supplémentaires de cyclicité pourraient être convenues à l'avance et d'autres éléments syntaxiques adaptés pour la décrire. Rappelons toutefois à nouveau que l'ambition de ce langage n'est pas de reproduire des structures déjà largement utilisées mais plutôt d'en explorer de nouvelles, plus difficilement accessibles.

L'improvisation du support est basée sur l'utilisation d'un langage de signes sonores accessible à tout instrument de musique, le son prenant la fonction de vecteur d'expression artistique et de porteur d'information. Cette double fonction pose un problème esthétique

essentiel : ces signes ne vont-ils pas perturber ou contaminer la perception musicale de la pièce ? Doivent-ils être entendus (ici dans le sens de perçus et de compris) dans leur double fonction par l'auditeur, ou l'aspect informatif doit-il être passé sous silence afin de privilégier l'aspect expressif, et les signes ne peuvent-ils pas à la fois être perçus et compris tout en conservant efficacement une expression musicale ? Pour notre part, il nous semble que ces signes doivent être perçus par l'auditeur, tout d'abord parce que cette perception est inhérente à la méthode, mais encore parce qu'il nous paraît vain de vouloir séparer la méthode de son objet sonore, pourquoi donc y renoncer alors ? Mais doivent-ils être perçus comme un élément musical seulement ou également comme l'élément d'un langage, comme un signe, et doivent-ils être compris ? Se trouver à la fois face à une expression et à un énoncé ne nous paraît pas être incompatible dans le principe. C'est le cas de la chanson bien sûr contenant à la fois expression musicale et langage. Utilisons cette comparaison et prenons l'exemple d'une chanson à la langue inconnue. Nous ne percevons ce langage que d'un point de vue musical, *i.e.* sonore et expressif, notre incompréhension pourra même nous faire apprécier ce que la compréhension rendrait gênante. La perception d'un signe sans en comprendre le sens ne nous semble donc pas limitative en soi. Quant à la question de la compréhension proprement dite, poursuivons notre parallèle en

prenant cette fois le cas d'une langue qui nous est intelligible : un texte ne présentant que peu d'intérêt en soi, ne constituera pas nécessairement une gêne à l'expression musicale (on trouvera aisément des exemples dans l'opéra).

L'utilisation de signes sonores ne perturberait-il donc en rien le discours ? Cela n'est pas si sûr. En effet cela ne pourrait être vrai que dans le cas d'une intégration parfaitement efficace du langage au sein de l'expression musicale ; et justement, quelles en sont ici les possibilités ? Ou, vu sous un autre angle, quelles sont les limitations expressives du langage lui-même ? Si l'utilisation d'un lexique limité de signes sonores et d'une syntaxe élémentaire présente l'intérêt de faciliter l'accessibilité au langage, la technique présente en contrepartie le risque potentiel d'entraîner des systématismes au sein du discours expressif : répétitions récurrentes de certains motifs ou des caractéristiques rythmiques et mélodiques, inadaptation du vocabulaire ou de la syntaxe au contexte musical. Comment faire régulièrement appel à un vocabulaire restreint sans laisser à l'auditeur un sentiment de répétition ? Nous avons vu que les signes étaient construits de manière à permettre leur déformation : libération d'une part des contraintes permettant d'obtenir une malléabilité expressive du signe, et de s'intégrer ainsi plus facilement à l'expression artistique. Mais dans quelle mesure ces déformations permettront-elles d'éviter le systématisme ? Et quelle est l'étendue

des déformations effectives envisageables pour un motif donné ? Différentes transformations déformantes (11 en tout) sont proposées à partir de l'exemple de deux motifs définissant les fondamentales Do# et Fa# (figure 11). Ces transformations sont les suivantes : transposition, réduction, étirement, aplatissement, aération, atomisation, mutation, permutation, distorsion, dilatation et contraction. D'autres pourront être imaginées. Ces propositions restent à tester à plus long terme afin d'évaluer jusqu'à quel point un motif donné conserve son information ¹⁷ sous l'effet de la déformation, et dans quelle mesure cette plasticité ouvre (ou pour le moins conserve) la palette d'expression, tout en dissipant toute perception de systématisme. Une sorte de topologie perceptive des motifs mélodico-rythmiques pourrait en découler, signifiant les limites de déformabilité acceptables, c'est-à-dire la capacité à conserver l'information en fonction de l'importance de la déformation appliquée. Notons toutefois qu'en pratique, l'identification de ces signes nécessite un travail préalable qui rend la détection de systématismes peu probable pour un auditeur qui ne serait pas averti.

Une autre forme de systématisme pourrait découler de l'utilisation du langage : un systématisme de suspension lors des énoncés. L'utilisation du langage de grille ouverte nécessite un effort

¹⁷ Et surtout, reste compréhensible aux autres musiciens.

de concentration important, aussi bien pour celui qui énonce que pour ceux qui reçoivent, puisqu'il est nécessaire de savoir ce qui est dit pour pouvoir se diriger vers un support commun. De plus, si la syntaxe est élémentaire d'un point de vue linguistique, elle nécessite cependant un temps d'énoncé relativement long qui peut générer des suspensions très perceptibles. Enfin, le temps incompressible nécessaire à comprendre le signal et à se préparer à l'appliquer est certainement une autre source de systématisme susceptible de gêner la fluidité du discours. Les fenêtres de transition entre l'émission du premier signe de changement et le basculement vers un nouveau support ne sont pas nécessairement destinées à la suspension. Elles peuvent être vues – au contraire – comme des espaces privilégiés d'improvisation : ceux des transitions. Et si ce temps est incompressible, il n'en reste pas moins un espace d'expression privilégié. On doit être capable de maintenir l'atmosphère du support en cours afin de rendre le passage plus inattendu, ou au contraire augmenter la pression afin de faire sentir l'immanence d'un changement vers un autre support sonore dont l'identité reste à découvrir. La difficulté de cette phase transitoire est assurément très importante, mais c'est une des conditions de sa 'réussite'. La possibilité de rendre la syntaxe minimale (en utilisant des motifs tronqués par exemple) peut permettre de réduire le risque de suspension systématique et donc d'amoindrir l'inertie de langage.

Mais elle ne suffit pas à éliminer une autre forme de systématisme due à la récurrence des signes. Aussi peut-il être utile de diversifier l'expression des signes (c'est-à-dire d'utiliser au maximum leur diversité dans la plasticité) ; et à plus long terme, de permettre au langage d'évoluer, de s'adapter et de s'enrichir. Nous reviendrons sur cette question dans la partie suivante.

Le développement d'un langage de signes sonores tel que la grille ouverte est en partie arbitraire en ce sens que, même si une logique mnémotechnique et inhérente aux contraintes que l'on s'impose est donnée à notre langage, d'autres choix de syntaxe et de vocabulaire auraient pu être faits étant donné le nombre de degrés de liberté autorisés pour produire une phrase mélodique ou rythmique. Les choix sont ainsi contestables, on pourra par exemple trouver le langage inutilement compliqué. Des solutions plus élémentaires auraient pu être utilisées. Un moyen plus élémentaire par exemple de définir la fondamentale de notre support harmonique aurait pu être de jouer simplement – directement – la note destinée à devenir la fondamentale. Cette solution n'a pas été retenue car exclusivement adaptée aux musiciens doués d'une oreille absolue, mais aussi car obligeant à faire sonner une note éventuellement inadaptée au support en cours d'utilisation. La solution consistant à utiliser un simple intervalle a également été rejetée, car seulement

adaptée aux musiciens ayant une bonne oreille relative. Qui plus est, ces deux solutions n'apportent pas la possibilité de plasticité que permet l'approche proposée. Au contraire, la technique retenue ici permet de contourner cette difficulté par l'utilisation de motifs faciles à distinguer pour un musicien qui ne possède pas nécessairement une oreille relative ou absolue très développée. En contrepartie, ce choix est adapté à tout musicien mais nécessite cependant un travail important de mémorisation et de transposition rapide (pour adapter les motifs au support en cours), que ce soit pour leur exécution ou pour leur distinction. La facilité à distinguer ces différentes phrases mélodico-rythmiques, bien que volontairement construites pour convenir à une grande diversité de musiciens, nécessite un entraînement certain. Il est nécessaire d'être capable de s'adapter en un temps minimum à l'accord modifié, ce qui suppose de reconnaître immédiatement les motifs correspondants. La solution proposée pour définir un support modal (plutôt qu'un simple accord) peut quant à elle paraître d'autant plus difficile qu'elle nécessite l'énoncer d'un grand nombre de paramètres en un seul motif (décision de changement de support harmonique, nature de l'accord et de quatre degrés du mode supplémentaires) : l'information est très condensée. Mais si le langage permet de générer un très grand nombre de supports modaux, il n'oblige pas à les utiliser tous, et l'on pourra aisément se restreindre dans un

premier temps à ceux qui nous intéressent le plus. D'un point de vue didactique, la démarche qui nous paraît la plus simple est de n'utiliser dans un premier temps que les accords élémentaires, et d'ajouter ensuite à son lexique les signes permettant d'exprimer les modes les plus usités pouvant être décrits avec seulement quelques formes typologiques (voir Table 3). S'ajouteront ensuite des supports plus inhabituels selon les goûts et les capacités du groupe de musicien.

La grille ouverte a pour objet d'improviser le support à l'improvisation, mais son langage doit-il être accessible à tous et à tout instant, chacun doit-il pouvoir librement recourir aux signes, ou ce droit d'accès doit-il être réservé à certains moments et/ou à certains individus ? Quelle démarche adopter vis-à-vis du droit et en conséquence aussi du pouvoir de manipulation des paramètres du collectif-de-jeu ? Se posant cette question, notre considération se fait plus politique et sociale mais éventuellement aussi plus ludique : on entre dans une sorte de jeu de rôle. Quels rôles donner aux différents protagonistes ? Plusieurs pistes – dont nous distinguerons deux grandes lignes caractéristiques – peuvent être envisagées, afin de tester les différentes possibilités, et d'évaluer leurs avantages techniques, expressifs ou encore esthétiques. Une première ligne concerne l'évolution au cours du temps avec un droit d'accès évolutif ou au contraire invariant ; et une deuxième ligne concernant la

concentration et le partage du pouvoir avec un accès au langage destiné à une seule personne, à un groupe d'individus, voire à tous. Le cas le plus élémentaire est le cas de l'individu privilégié, concentrant tout le pouvoir, énonçant toutes les phases de l'improvisation, quelle que soit la situation. Le cas opposé laisse toute latitude à chaque individu de participer aux choix collectifs. Le degré d'impératif donné aux signes peut aussi varier : de l'ordre à la suggestion, à débattre. D'autres situations peuvent être envisagées. Celle d'un improvisateur de support remplacé au cours du temps en fonction des situations, parmi les différentes possibilités deux solutions spécifiques très intéressantes : l'improvisateur prenant en charge à la fois son propre solo et celui du support ; ou au contraire celle d'une responsabilité partagée, l'improvisateur du support n'étant pas l'improvisateur mélodiste. On peut également envisager des situations de 'tours de rôle organisés', ou encore de 'fonctions partagées' où l'un est responsable d'improviser l'harmonie, un autre la métrique et le tempo, un troisième les nuances, etc. ... Plus proches encore du jeu de rôle, l'exemple d'une situation (initialement convenue) d'une seule personne dirigeant la structure est lancée ; en cours de jeu, un élément perturbateur du groupe prend l'initiative de diriger à sa place, une sorte de prise de pouvoir. Quelle sera alors la réaction des autres éléments ? Doit-on, comme dans cet exemple, poser un statut initial que certains

transgresseraient sans en avoir convenu préalablement ou du moins sans que chacun soit au courant ? Et plus généralement, qu'apporterait de développer une réelle situation de jeu de rôle au sein de l'ensemble ? Nous laisserons ces questions ouvertes.

Positionnement

« That was [Mingus'] way of making the music immortal, because he felt if he put it on paper it would stay on paper, but if he put it in your minds you would remember it. That was his concept. And he would pump that bass behind us and make us all swing. »

Mal Waldron quoted by Ira Gitler [1990]

« [...] le soulèvement populaire crée la liberté qu'il réclame en même temps que sa possibilité. Inversement, son irruption ne saurait, à elle seule, suffire à transformer la réalité qui l'a provoquée. »

Jean-François de Raymond [1980] L'improvisation

La création d'un langage destiné à orienter la forme musicale mérite probablement d'en évoquer certains enjeux. Pour cela, il est utile de resituer la problématique du musicien improvisateur en comparaison de celle du musicien interprète. Le musicien interprète se veut au service du compositeur. Le compositeur étant souvent sacralisé, la part d'expression personnelle laissée au musicien interprète est souvent très réduite. Cela est plus vrai encore en orchestre où les rôles sont hiérarchisés. Le chef d'orchestre jouit d'une autorité (musicale ou administrative) qui lui donne un important pouvoir et lui permet d'endosser pour part le rôle de

messenger du compositeur. Le musicien interprète doit alors se faire le serviteur à la fois du compositeur et du chef d'orchestre, y perdant une part de liberté d'expression plus considérable encore.

Le cas du *sound painting* est intéressant à évoquer à ce stade. S'appuyant sur un langage de signes visuels, cette approche permet de composer une pièce orchestrale en temps réel. Quoique cette approche permette effectivement d'improviser la musique en s'appuyant d'un ensemble de musiciens, le rôle des musiciens correspond à celui d'interprète plus qu'à celui d'improvisateur. En effet, leur jeu y est très largement contrôlé par le *sound painter* qui endosse le double rôle de compositeur en temps réel et de chef d'orchestre. Cette situation est d'autant plus flagrante que la partition disparaissant, le dévouement du musicien nous apparaît en temps réel. Il s'agit bien sûr d'un jeu de rôle et les musiciens sont pleinement consentants. Leur intérêt apparaît de manière évidente d'un point de vue esthétique, dans la mesure où l'approche conduit à des résultats sonores très intéressants, qui sont visuellement assez fascinants. D'un point de vue éthique, ce succès s'appuie toutefois essentiellement sur la liberté d'un individu unique. La liberté d'expression des musiciens y est très largement perdue, puisque largement offerte à l'autorité du *sound painter* qui dispose ainsi de pleins pouvoirs. En ce sens, l'approche n'a pas grand-chose d'une improvisation collective. C'est d'ailleurs bien l'objet de ce langage

que de permettre d'instrumentaliser les musiciens. Le *sound painting* permet en pratique de jouer de l'orchestre comme on joue d'un instrument, offrant au *sound painter* le contrôle direct des musiciens de l'orchestre.

En agissant sur le support à l'improvisation plutôt que sur les musiciens eux-mêmes, le langage de grille ouverte vise à une situation radicalement différente. Le support à l'improvisation permet de fournir un cadre aux improvisateurs mais ne prescrit pas les actions. Disposant d'un tel cadre, les musiciens conservent une très grande liberté et un plein pouvoir d'expression. Le langage de grille ouverte ne requérant pas nécessairement un chef dédié, cette succession de supports et la forme en résultant peuvent être improvisées elles aussi comme une création collective. En s'appuyant sur une succession de cadres successifs, l'approche permet ainsi de concilier à la fois les différentes formes de liberté d'expression – individuelle et collective – des musiciens (comme il est d'ordinaire le cas avec les grilles utilisées en jazz). En autorisant la construction de ce cadre en cours de jeu, l'approche permet également d'échapper au déterminisme de la forme. En ce sens, le langage de grille ouverte offre aux musiciens une forme assez singulière de liberté.

Evolutions

« [...] Ne vous imaginez pas surtout que j'ai vraiment dit tout cela. Il faut entendre que j'ai fait tous mes efforts pour l'exprimer mais que j'ai misérablement échoué. [...] »

Rabindranath Tagore, *Les illusions perdues* (Dourasa) [1898]

« [...] je devenais l'élève, mélangeant les genres (« non, m'sieur, on ne dit pas un mais une baltringue »), rajoutant des participes passés là où ils sont considérés comme superflus (« Il faut dire : j'ai marave, il a poucave... ») et provoquant par mes gallicismes l'hilarité générale. [...] »

Crame pas les blases [1994], Boris Séguin et les élèves du collègue Jean Jaurès de Pantin

Une telle démarche esthétique ne peut prendre toute sa dimension qu'accompagnée de sa mise en application, que ce soit pour en valider le concept ou pour en vérifier l'intérêt pratique, artistique, musical ou esthétique. La mise en application peut en effet permettre d'entrevoir les potentialités du langage par projection : quels nouveaux espaces musicaux un tel langage sonore peut-il permettre d'explorer ? Bien que conçue pour la pratique, une telle conception théorique ne peut pas en soi garantir la viabilité du concept, encore moins sa fluidité ; une confrontation entre l'outil –

ici le langage – et son utilisation (et donc l'utilisateur) est nécessaire afin de mettre en place une rétroaction de l'un sur l'autre, un va-et-vient – à entretenir ensuite – entre l'outil et son application. Il est utile et nécessaire de confronter les limites de la démarche théorique à celles de la pratique : mettre les musiciens à l'épreuve du langage, mettre le langage à l'épreuve des musiciens, mettre le tout à l'épreuve du temps. Les signes, la syntaxe, le langage entier, bien que prenant appui sur des choix subjectifs, présentent une logique de conception. Cette logique vise à une efficacité d'application mais ne garantit ni réelle fluidité ni véritable pouvoir poétique. Pour l'ouvrir à de telles potentialités il faut, une fois le langage maîtrisé, lui permettre d'évoluer, le laisser s'adapter à l'usage, se transformer au cours du temps. Il ne s'agit pas de repartir de zéro (quoique rien ne l'interdise), mais plutôt, une fois assimilés les signes, la syntaxe et leurs propriétés plastiques, c'est-à-dire une fois intériorisé l'ensemble du potentiel offert en terme de précision d'énonciation, d'ambiguïté, ou de degré de transparence (entre discrétion et pesanteur), de permettre au langage de se transformer. Laisser les signes et la syntaxe s'affiner, s'élargir, se renouveler, se complexifier et se simplifier à la fois ; laisser l'ensemble du langage évoluer, se diversifier, gagner en pouvoir de signification et d'expression afin de permettre des situations plus précises ou plus vagues, plus simples ou plus complexes. L'efficacité de la communication n'est pas

l'unique but à atteindre ici, puisque l'on pourra souhaiter disposer d'expressions rapides comme de spécifications plus étirées, d'indications ambiguës ou au contraire pointues, de signes discrets comme de signes plus fanfarons. L'expression d'un langage sonore pourrait alors aussi être vue au sein de l'expression musicale, comme un but esthétique en soi, dans sa rhétorique et son élocution.

Performances

« Devant la vitrine de Noël d'un grand magasin, un bambin manifeste son scepticisme ou son dégoût pour la plupart des jouets, et montre ce qu'il a l'intention de se faire offrir, c'est une magnifique bicyclette dont la forme rappelle curieusement celle des premiers véhicules de ce genre. »

Bah! Beh! Bi beau : but

Georges Perec, *Petit abécédaire illustré* [1970]

« [...] Tout ne peut pas être dans le scénario, ou si tout y est, si déjà les gens pleurent ou rient en le lisant, il n'y a qu'à le faire imprimer et le vendre en librairie. »

Jean-Luc Godard

Le langage de grille ouverte présenté dans ce recueil a d'abord été testé à titre expérimental puis utilisé au sein de plusieurs formations dans des styles contemporains de jazz avec les musiciens suivants : Arnaud Bonnet (violon), Laurent Calléja (percussions), Philippe Calvary (guitare), Adrien Cau (clarinette basse), Jérôme Foucault (violon), Yanick Gil (batterie), Stéphane Griffe (piano), Luc Kara (contrebasse), Ludovic Perez (clarinette basse), Marc Spigai (contrebasse), Pierre Thuries (batterie), Hervé Valentin (trompette),

Jean-Pierre Vivent (batterie/percussion) et moi-même (saxophones et e.a.sax).

Un nombre réduit de signes (accords Majeur et mineur et toniques Do, Do#, Ré, Mi♭, Fa, Fa#, Sol) a d'abord été utilisé afin d'assimiler progressivement la méthode. Les résultats en ont été très encourageants et suffisants pour en valider la démarche et en justifier une exploration plus approfondie. Les deux premiers tests en public ont eu lieu à la *MJC Roguet Saint-Cyprien* et au club de jazz 'historique' de Toulouse *le Mandala* (2002) avec le quintet *Silippoti*. Trois premiers enregistrements ont été réalisés: *Absorption (le Mandala, décembre 2002)* thème à la grille improvisée, *impro GO-2* (Eaunes, juin 2003) improvisation en grille ouverte ; et *Sin Fine* (Eaunes, juin 2003), composition utilisant à la fois grille ouverte et grille pré-établie au cours d'un va-et-vient également improvisé entre les deux types de support. D'autres versions ont été enregistrées ensuite avec le quintet *Délit-de-son* d'où sont largement tirés les extraits proposés ici. Cet ensemble a utilisé le langage de grille ouverte à chacun de ses concerts (*Un pavé dans le jazz 2004*, ouverture du festival *Ravensare 2005*, festival *Jazz sur son 31 2005*, *le Mandala 2006 & 2007*).

La pratique a permis de montrer que des évolutions (parfois des ajustements) du langage pouvaient prendre place assez rapidement, au cours même de l'apprentissage, évolutions se mêlant aux

babillages et aux raideurs scolaires mélangés, aux phases d'incompréhensions, d'interrogations ou d'incertitudes, passagères ou prolongées. En particulier, une évolution très nette du langage s'est faite d'elle-même dans l'utilisation des signes mineur et Majeur (Figure 1) souvent réduits au premier des deux motifs rythmiques du signe sonore correspondant ; ou même aux seules deux premières attaques du premier signe-motif pour le Majeur. Il s'agit en l'occurrence plus de la création d'un signe synonyme abrégé plutôt que d'un réajustement dans la mesure où les signes originaux non abrégés restent parfaitement utilisables et utilisés.

Le développement de ce langage vise aussi à conduire le musicien à un questionnement quant à la place du musicien dans le processus de création. En s'appuyant sur le langage de grille ouverte, les musiciens improvisateurs, d'une position où l'expression individuelle domine – situation créative située en amont de celle de l'interprète dans le processus de création – prennent ici à leur charge, de façon temporaire ou prolongée, l'expression partagée du collectif. Cette situation n'a rien de triviale, d'autant moins que son action peut concerner des domaines sur lesquels le musicien n'a usuellement pas de pouvoir : l'exemple le plus marquant en est certainement le potentiel d'action offert au percussionniste qui peut, par l'utilisation 'essentiellement' rythmique du langage de grille ouverte – sorte de dialecte – agir sur l'harmonie et la composition globale. Dans un tel

contexte, le musicien ne peut plus se considérer comme simple interprète, il n'est plus non plus 'simple' improvisateur ; son action dépasse aussi la contribution au tout par influence individuelle (cas de l'improvisation libre), pour agir directement sur le comportement collectif. Il ne s'agit pas de voir en cette situation un quelconque état de supériorité sur les autres situations esthétiques, la complexité des différentes situations rendant tout classement fort hasardeux, mais plutôt de pointer le questionnement que ce déplacement suggère. Quelle place pour le musicien ?

La mise en pratique du langage a également permis de constater la rémanence de résidus (incompressibles ?) de communication visuelle, par le regard, par le mouvement corporel. Si ces points rapprochent le langage de grille ouverte des langages parlés, il conduit également à s'interroger sur les limites d'immersibilité d'un langage sonore dans le son. Utiliser le langage de grille ouverte en chambre noire serait-il un défi en soi ? Jusqu'à quel point l'immersion du langage sonore au sein même du son est-elle possible ? Quoique nous ayons commencé d'expérimenter un peu cette situation, nous laisserons là cette question ouverte.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Pierre Sauvanet très chaleureusement d'avoir suivi avec intérêt et enthousiasme l'évolution de ce travail et d'avoir accepté d'en écrire la préface.

Aussi petit soit-il, le présent manuscrit s'est bâti sur de nombreuses années – la première version datant de début 2002. Le manuscrit est ainsi passé en de nombreuses mains et je tiens à remercier Marie-Laure Cathala, Sophie Mercier, Frédérique Robert, Bénédicte et Monique Mangiarotti pour leur participation à la relecture, la traduction, l'aide graphique ou encore la reliure artisanale de la première version du manuscrit.

Ce travail résulte aussi d'un parcours musical. Celui-ci a débuté à l'école de musique de Saint-Orens de Gameville en 1988, sous l'influence bienfaisante de Pierre et Monique Mazet. C'est là que j'ai découvert la musique et l'improvisation, avec Bernard Garcia, mon professeur de saxophone. Je lui dois plus que je ne pourrai jamais lui rendre.

Un grand merci enfin à tous les musiciens qui ont bien voulu prendre la grille ouverte au sérieux et explorer avec moi cette démarche singulière, pour donner forme à cette idée, et tenter de donner vie à de nouvelles formes improvisées.

Références

Bibliographie

Derek Bailey, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*. (Traduction française de *Improvisation: its nature and practice in music*). Paris, Outre Mesure, collection contreponts, **1999**.

André Boucourechliev, *Archipel II pour quatuor à cordes*, texte accompagnant la partition et partition. London, Universal Edition, **1973**.

Vincent Cotro, *Chants libres, le free jazz en France 1960-1975*. Paris, Outre Mesure, collection Contreponts, **1999**.

Laurent Cugny, *Electrique Miles Davis 1968-1975*, Paris, Ed. André Dimanche, collection Birdland, **1993**.

Miles Davis and Quincy Troupe, *Miles The autobiography*, New York, Simon & Schuster, **1989**. (Edition française : *Miles, l'autobiographie*, Paris, Presses de la renaissance, 2007).

Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, collection Essais **1965**. (Edition originale : *Opera aperta*, Bompiani, Milan, 1962).

Veit Erlmann, « Modèle, Variation et exécution : chants de louanges peuls (Cameroun) », In : L'improvisation dans les musiques de traditions orales. *Ethnomusicologie-4*. Lortat-Jacob B. (Ed), **1987**.

Ira Gitler, « Bass-ically speaking », In: Charles Mingus The complete Debut Recording. Debut Record / Fantasy, **1990**, p. 13-18.

Vinko Globokar, « Ils improvisent... improvisez... improvisons ». *Musique en jeu*. **1971**, p. 13-19.

Vinko Globokar, « *Individuum ↔ Collectivum* ». *Quaderni di beQuadro*. numéros 3, 4 & 5. **1986**.

Schéhérazade Qassim Hassan, « *Le makām irakien : structure et réalisations* ». In : L'improvisation dans les musiques de traditions orales. *Ethnomusicologie-4*. Lortat-Jacob B. (Ed), **1987**.

Ekkehard Jost, *Free jazz, une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*. Paris, Outre Mesure, collection Contrepoints, **2002**.

Denis Laborde (éd.), *Repérer, enquêter, analyser, conserver ... Tout un monde de musiques*, Paris, L'harmattan, **1996**.

Daniel Leech-Wilkinson, « *Written and improvised polyphony* », Polyphonies de tradition orale, C. Meyer (Ed.), **1990**.

Henri Michaux, *Face aux verrous (1951 & 1967)*. Réédition : nrf Poésie/Gallimard 1992.

Christian Meyer, « *Sortisatio. De l'improvisation collective dans les pays germaniques vers 1500* », Polyphonies de tradition orale, C. Meyer (Ed.), **1990**.

Jean-François de Raymond, *L'improvisation*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, **1980**.

Pierre Sauvanet, « L'improvisation entre création et improvisation », *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Mara Lacchè (dir.), Paris, L'Harmattan, **2006**, p. 163-176.

Walter Thompson, *Soundpainting: the art of life composition workbook 1*, **2006**.

Autres ouvrages

Jacques Aboucaya & Jean-Pierre Peyrebelle, *Du BE-BOP au FREE JAZZ, formes et techniques d'improvisation chez C. Parker, M. Davis et O. Coleman*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail. Amphi 7. Musique, **2001**.

Philippe Baudoin, *Jazz mode d'emploi, petite encyclopédie des données techniques de base* Volume I, Paris, Outre Mesure, Collection Théorie, **1986**.

Colas Duflo & Pierre Sauvanet, *Jazzs*, Paris, Musica Falsa, **2003**.
2ème édition augmentée 2008.

Denis Levaillant, *L'improvisation musicale essai sur la puissance du jeu*. Première publication : Paris, Ed. J.-C. Lattès, **1981**. Réédition : Arles, Acte-Sud, 1996.

Alain Poirier, Jean-Pierre Burgart, Martine Cadieu, Jean Ducharme, François Nicolas, Béatrice Ramaut-Chevassus, *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, **2002**.

Alain Tercinet, *Parker's Mood*, Marseille, Parenthèses, collection Eupalinos, Jazz et musiques improvisées, **1998**.

Discographie

André Boucourechliev

Archipel II (Boucourechliev *Archipel II* quatuor Parrenin, disque vinyle Erato STU 70580 [1973], (*André Boucourechliev-Les Archipels*), MFA [2002]; (*Boucourechliev quatuor Ysaye*), MFA [2000])

Archipel III (Boucourechliev *Archipel III* en 3 versions, les percussions de Strasbourg & Georges Pludermacher), prospective 21^e siècle, Philips 6526 001 [1976])

Fabrice Charles, Michel Doneda & Günter Müller

Direct Chamber, 33revpermi [1998]

Ornette Coleman

Chronology (Change of the Century), Atlantic [1959]

Free-jazz, Atlantic [1961]

John Coltrane

Giant Steps, Atlantic [1959]

Olé, Atlantic [1961]

India (impressions), Impulse [1961]

Ascension, Impulse [1965]

Jimmy Giuffre
Free Fall, Columbia/Legacy [1962]

Miles Davis
Milestones, Columbia/Sony [1958]
Freddie Freeloader et *Kind of Blue (Kind of Blue)*, Columbia/Sony
[1959]
Spanish key (Bitches Brew), Columbia [1969]

Maqâm irakien
Tradition de Bagdad, hommage à Yusuf Omar, Inédit / Maison des
Cultures du Monde [2000]

Charlie Parker
Koko, Savoy [1945]

Gary Peacock
Paradigm (Voice from the Past – Paradigm), ECM [1982]

Lennie Tristano
Intuition et *Digression* [1949] (*Crosscurrents, Lennie Tristano*
Intuition), Rééd. Proper Records (2003).

John Zorn
Cobra (Studio & Live), Hat ART [1985]

Exemples sonores

Avertissement

Certainement les enregistrements présentés ici ne sont-ils pas toujours irréprochables. Ils représentent chacun, un instantané, un état des lieux ponctuel de cette construction-apprentissage. Ils ont cependant le mérite de témoigner le plus honnêtement possible de la démarche et de ses premières évolutions. La mise en œuvre d'une telle idée n'est finalement pas toujours aisée, quels que soient le niveau et l'expérience d'improvisation des musiciens. Pour expérimenter l'approche, les musiciens doivent adapter leur jeu mais aussi leur écoute à une situation nouvelle. Ils doivent rester attentifs – bien sûr – à la qualité musicale du jeu improvisé (qualité du son, justesse, qualités des phrases), à la dynamique collective (interagir, réagir aux propositions heureuses, éviter les autres, éviter aussi les réactions trop récurrentes), mais ils doivent en plus être attentifs aux signes sonores et à leur sens, être capables de les détecter, parvenir à les déchiffrer, à les interpréter... le tout à bonne distance ! Rester à la fois dans la dynamique musicale individuelle *et* collective, de jeu et d'écoute, dans le son, mais aussi dans le dialogue élémentaire de la grille ouverte dans son rapport du signifiant au signifié, sans se faire prisonnier ni de la dynamique musicale, ni du discours ; ni de sa

spontanéité ni de sa volonté. Assurément la tâche n'est pas sans risque, et il y a eu (et il y aura encore) des moments de faiblesse ! Surtout lorsque les signes se multiplient, que leur accès est partagé (où concentrer alors son attention ?), que le tempo devient trop rapide ou trop lent et que la tonalité se fait malaisée.. Ainsi certaines situations peuvent-elles soudainement basculer, et un instrumentiste (ou l'ensemble de la formation ?) en plein élan musical, passer soudain d'un mode de jeu dynamique, engagé et 'créatif', à un mode passagèrement plus passif ou empêtré: y perdre son fil conducteur. Mais l'inverse peut tout aussi bien se produire, et un seul signe redynamiser soudain quelques voix ou tout le collectif.

Pour certaines des prises seul un mixage très sommaire a pu être appliqué : un simple réajustement des niveaux sonores des pistes et l'application d'un filtre unique sur toute la prise. D'autres ont bénéficié d'un traitement beaucoup plus approfondi. Toutes les coupes (peu nombreuses en outre : morceaux 1, 3 & 7) sont précisées dans les tableaux ci-dessous ; elles visent principalement à éviter les passages sans intérêt pour notre propos. Ces transitions sont volontairement toutes très nettement perceptibles à l'écoute.

D'autres enregistrements de grille ouverte existent mais sont, pour la plupart, soit d'un intérêt assez limité car redondants avec les morceaux ici présentés, soit de qualité très inférieure (musicalement

ou en terme de prise de son), ne permettant finalement de mettre en évidence ni le potentiel ni les défauts de la démarche.

Les deux prises de concert (*live*) présentées ici (pistes 1 & 8), bien que musicalement plus instables nous ont semblé constituer un témoignage intéressant du potentiel de ce langage dans un contexte vivant et ouvert qu'il nous a paru utile de conserver dans cette présentation malgré des faiblesses plus marquées.

L'ensemble de ces prises nous semble permettre une assez bonne confrontation de la démarche conceptuelle à la réalité de l'expérience esthétique. Ces prises n'ont pas la cohérence que pourrait avoir un album. Espérons alors simplement que cette opportunité soit à venir.

Enregistrements

- 1) **impro GO-1 sur Absorption*** 2'04
(le Mandala, Toulouse, 19 décembre 2002)

Quintet Silippoti

Sylvain Mangiarotti (ss)
Jérôme Foucault (vln)
Stéphane Griffe (p)
Luc Kara (cb)
Laurent Calléja (perc)

- 2) **impro GO-2 + Sin Fine* + impro GO-3** 11'53
3) **impro GO-5** 4'42
(Eaunes, juin 2003)

Quintet de Eaunes

Sylvain Mangiarotti (ts, ss, bruits)
Hervé Valentin (tp)
Philippe Calvary (elg)
Marc Spigai (cb)
Yanick Gil (dm)

- 4) **impro GO-7** 4'06
5) **impro GO-9** 2'29
(Eaunes, Novembre 2003)

Quintet Délit-de-son

Sylvain Mangiarotti (ss)
Ludovic Perez (clb)
Philippe Calvary (elg)
Marc Spigai (cb)
Yanick Gil (dm)

- 6) **impro GO-12** 5'45
 7) **Clapotis* avec GO intégrée** 3'23
 (Eaunes, Mai, juin et Novembre 2004 respect.)

Quintet Délit-de-son

Sylvain Mangiarotti (ss, bruits)
 Ludovic Perez (clb, soufflé)
 Philippe Calvary (elg)
 Marc Spigai (cb)
 Yanick Gil (dm)

- 8) **impro GO-18** 3'05
 (le Mandala, Toulouse, Avril 2007)

Quintet Délit-de-son + 1

Sylvain Mangiarotti (ss)
 Nicolas Calvet (tuba)
 Adrien Cau (clb)
 Philippe Calvary (elg)
 Marc Spigai (cb)
 Pierre Thuries (dm)

* Méta-structure de Sylvain Mangiarotti

Liste des abréviations

Bb ≡ instrument en *Sib*
bcl ≡ basse clarinette
cb ≡ contrebasse
Coll. ≡ Collectif
dm ≡ batterie
Eb instrument en *Mib*
elg ≡ guitare électrique
GO ≡ grille ouverte
Instr. ≡ instrument
min. ≡ mineur
Maj. ≡ Majeur

p ≡ piano
perc ≡ percussion
ss ≡ soprano saxophone
réf. ≡ note de référence
RAS ≡ rien à signaler
T. ≡ transition
ts ≡ saxophone ténor
tp ≡ trompette
UT ≡ instrument en UT
vln ≡ violon
x2 ≡ répété 2 fois

Affiches et tracts de concerts

DELIT DE SON



<http://delitdeson.free.fr>

MANGIAROTTI S. sax, bruit, composition, direction
CAU A. clarinette basse - GALVARY P. guitare
SPIGAI M. contrebasse - THURIES P. batterie

Invite Nicolas Calvet
Au Mandala, le 31 mai 21h 30
23 rue des amldoniers

Quelques éléments du répertoire de *Délit-de-son* :

La Grille Ouverte :

Jeu de signes sonores, pour improviser le comportement collectif

X :

Chassé-croisé contradictoire entre tempo et mouvement rythmique

La disparition (hommage à Georges Perec) :

Comment passer du : (a) comment parler de ce que l'on n'écrit pas (Perec)

au : (b) comment ressentir la présence de ce que l'on n'entend pas ? (ici, le tempo)

Tag :

Plurirythmie ou ségrégation du rythme. D'un côté la contrebasse, la guitare et la clarinette basse déroulent un tapis bien lisse et bien sage ; de l'autre le saxophone et la batterie viennent le barbouiller, n'en faisant qu'à leur tempo, n'en faisant qu'à leur rythme.

Bicéphale :

Deux cycles harmoniques qui se superposent contradictoirement, et cohabitent dans un même cadre, dans une seule et même structure.

Mais pourquoi proposer un répertoire original ?

Serait-ce une façon de se protéger des comparaisons qu'autorisent mieux les standards ? C'est en tout cas une manière de concevoir la musique comme un art vivant, pleinement actuel : un art du présent, au présent. D'où le répertoire : constitué de compositions singulières et d'un pluriel d'improvisations, se basant sur une démarche exploratoire. Car c'est bien au présent que l'exploration prend tout son sens.

Deux chemins de traverse sont ici entamés. Celui de l'improvisation tout d'abord avec la volonté de concilier liberté collective et liberté individuelle. Le thème de la liberté comme contrainte, l'improvisation comme terrain de jeu. La question devient alors : comment improviser simultanément le comportement collectif et le comportement individuel ? (Le comportement individuel sera laissé à chaque improvisateur – qu'il s'en débrouille – mais que faire du comportement collectif ?). L'improvisation du comportement collectif pose un problème élémentaire, un problème de communication : comment communiquer aux improvisateurs un comportement collectif ? Le son a été choisi pour vecteur ; pas un geste pas un mot ! .. mais un son, un signe sonore, un signe lui-même musical : *La grille Ouverte*.

Le second chemin d'exploration entamé est celui du rythme et des questionnements qui l'accompagnent, concernant sa structure et ses relations d'échelles. Comment se jouer du rythme ? Quelles sont ses limites, comment en détourner les fonctions ? Casse-tête ? Peut-être. Question d'apprenti sorcier ? Un peu, sûrement, .. Le chemin d'exploration se faisant volontiers *oulipien*, la démarche et l'écoute peuvent rester ludiques en tout cas !

Sylvain Mangiarotti

au Mandala 23 rue des Amidonniers

DELIT-DE-SON



S. MANGIAROTTI sax/direction

A.CAU clarinette basse P.CALVARY guitare

M.SPIGAI contrebasse P.THURIES batterie

+

F. DOUMERC sax le 14 Mars

N. CALVET tuba le 26 Avril

<http://delitdeson.free.fr>

Chronique des signes

- 1* -

Temps	Coll.	Instr.	Signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00						Début de tronçon
0'34		vln	mineur			Motif-signe harmonisé
0'39		vln	Fa	Sol	Ré	Les modes associés aux accords sont improvisés (ici mode phrygien)
0'40		T*				
0'54						Coupe artificielle
1'50		p	mineur			Motif-signe harmonisé
1'54		p	Réb	Mib	Sib	
1'58		T*				
2'02						Fin artificielle

* Piano accordé haut pouvant rendre difficile la reconnaissance des accords énoncés.

Temps	Coll.	Instr.	signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00	Début					
1'49		ss	mineur			
1'59		ss	Mib	Fa	Do	(motif joué sur un intervalle de 3 ^{es} Majeur, alors qu'initialement écrit à partir d'un intervalle de 3 ^{es} mineure)
2'05	T.					
2'27		ss	Majeur			2 nd motif plus aiguë
2'37		ss	Fa	Sol	Ré	
2'43	T.					
3'10		ss	mineur			Rapide arithmique
3'18		ss	Réb	Mib	Sib	Déformé
3'26	T.					
3'56	thème					
5'09	Grille du thème	Impro. sax				
5'57		ts	mineur			RAS
6'01		ts	Fa	Sol	Ré	RAS
6'05	T.					
6'19		ts	Majeur			×2

6'26		ts	Réb	Mib	Sib	Deux fois + lent et déformé
6'29	T.					
6'44		ts	mineur			Pas en place
6'49		ts	Do	Ré	La	RAS
6'52	T.					
7'07		ts	Majeur			adouci
7'44		ts	Ré	Mi	Si	Prolongé
7'19	T.					
7'41		ts	mineur			Pas en place
7'47		ts	Réb	Mib	Sib	Etiré en triolet de noires
7'50	T.					
8'11			retour grille			×2
8'20	retour grille	impro guitare				
9'46		ts	mineur			RAS
9'52		ts	Sol	La	Mi	×2
10'00	T.					Coupe artificielle

Temps	Coll.	Instr.	signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00	Début					
0'50		ts	mineur			
0'58		ts	Mib	Fa	Do	Espace entre les deux motifs du signe
1'03	T.					
1'14		ts	Fa	Sol	Ré	signe improbable ; non perçu
1'28		ts	Majeur			RAS
1'34		ts	Réb	Mib	Sib	RAS
1'38	T.					(rappel)
2'00		tp	mineur			Répété par ts
2'08		tp	Do	Ré	La	RAS
2'11	T.					
2'34		ts	Majeur			Phrase décalée par rapport au temps
2'40		ts	Fa	Sol	Ré	RAS
~2'44	T.					
4'00		ts	Majeur			RAS
4'07		ts	Mib	Fa	Do	RAS
~4'12	T.					
4'42	Fin					

Temps	Coll.	Instr.	signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00	Impro libre					Phrases ressemblant à <i>Réb</i> jouées au soprano mais non suivies
0'43		ss	Majeur			Joué rubato
0'52		ss	Fa	Sol	Ré	
0'58	T.					
1'18		ss	mineur			Motifs écartés
1'29		ss	Ré	Mi	Si	Structure rythmique déformée
1'35	T.					
2'16		ss	Do	Ré	La	×2
2'22	T.					Non suivi par cb & elg \Rightarrow résultante complexe : $\frac{Cm}{Dm}$
2'34		ss	mineur			M7 énoncé
2'43			Mib	Fa	Do	Mélodie jouée sur des ½ tons
2'46	T.					
2'55		ss	Ré	Mi	Si	×2 mais seconde fois transposée
3'02	T.					
3'08		ss	Réb	Mib	Sib	Idem
3'12	T.					
3'20		ss	Sol	La	Mi	×2, le 2 nd motif assure la transition

3'25	T					
3'38		ss	Fa#	Lab	Mib	Motif étiré, et répété après transition créant une continuité
3'43	T.					
3'06	Fin					

Temps	Coll.	Instr.	Signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00	Début					
0'26		cb	mineur			RAS
0'34		cb	Réb	Mib Sib		RAS
0'39	T.					
0'57		cb	Majeur			RAS
1'06		cb	Mib	Fa Do		RAS
1'10	T.					
1'27		cb	Sol	La Mi		Une attaque rajoutée dans le motif
1'31	T.					Le Majeur (implicite) n'est pas suivi par tous les instruments, une instabilité mêlée d'une couleur de <i>blues</i> en découle
1'48		cb	Majeur			Rappel (de stabilisation)
1'54		elg	Do	Ré La		Répété par cb.
2'00	T.					Le mode Majeur est respecté malgré un intervalle de 4 ^{ie} insistant joué au soprano
2'19			Fa	Sol Ré		
2'28	T.&fin					

Temps	Coll.	Instr.	Signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00	Début					
1'44		ss	Majeur			Signe écourté (début du 1 ^{er} motif seulement)
1'57		ss	Réb	Mib	Sib	Signe accéléré
~2'00	T.					
2'21		ss	Do	Ré	La	RAS
2'27	T.					Non suivi à la guitare
2'31		ss	mineur			Légèrement déformé
2'40		ss	Fa	Sol	Ré	RAS
2'43	T.					
3'08		ss	Ré	Mi	Si	Signe ralenti en cours de jeu
3'12	T.					
3'40		ss	Si	Do#	Lab	RAS
3'45	T.					
3'50		ss	Sol	La	Mi	Arythmique
3'55	T.					
3'59		ss	La	Si	Fa#	RAS
4'03	T.					
4'13		ss	2 + 2			Premier motif sur le temps, 2 nd en l'air

4'21		ss	tempo			
4'26	T.					
4'42		ss	Sib	Do	Sol	Énoncé sur les notes Mi & Ré aussitôt reprises à la clarinette basse
4'48	T.	ss				Transition en Sib mineur non synchronisée avec la clb. \Rightarrow Mi et Ré sonnent sur Sib mineur. Instabilités. Le sax renonce à la transition, la guitare hésite, la clarinette se cherche...
4'52		ss	2 + 2			Rubato
4'57		ss	tempo			Pas très précis
4'59	T.					
5'12		ss	Mib	Fa	Do	RAS
~5'15	T.					
5'23		ss	$2 - 3 = -1$			RAS
5'31		ss	tempo			
5'33	point d'orgue					
5'42	fin					

Temps	Coll.	Instr.	signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00	Thème A	ss				
0'27	Thème C	ss				
0'38	Thème A	ss				
0'46	Thème A	ss				
0'54		ss	Fa	Sol	Ré	Non perçu
1'02		ss	mineur			m7 énoncé
1'07		ss	Réb	Mib	Sib	~¼ de ton, variation continue
1'12	T.					
1'22	Thème B	ss				
1'38	Thème C	ss				
1'44		ss	Ré	Mi	Si	Rubato
1'48	T.					
1'53		ss	Fa	Sol	Ré	
1'57	T.					Une partie des musiciens seulement suit le signe \Rightarrow superposition

d'accords : $\frac{Fm}{Dm}$

2'00		ss	Fa#	Sol#	Mib	Enonciation très discrète (quasi transparente), reçue avec hésitation...
2'04	T.					... mais finalement suivie !
2'08		clb	Fa	Sol	Ré	
	T.					Transition possible mais incertaine (mélodies complexes et ambiguës)
2'25		ss	Do	Ré	La	
2'30	T.					
2'31	Thème A	ss				
2'40						Coupe

Temps	Coll.	Instr.	Signifiant			Commentaires
			UT réf. (Do)	Bb (Ré)	Eb (La)	
0'00						Début de tronçon
0'06		ss	-2 - 2 = -4			Motif repris au tuba
0'10		ss	-2 - 2 = -4			Répétition
0'16		ss	tempo			
0'18	T.					
0'28		ss	Ré	Mi	Si	Mélodie conservée, rythme non suivi
0'35	T.	ss	signe visuel			
0'45		ss	Do	Ré	La	Signes rapides (x2) non compris
0'48		ss	Do	Ré	La	Signe rejoué lentement
0'52	T.	ss	signe visuel			
1'05		ss	+3			RAS
1'08		ss	tempo			La première note du motif est éludée
1'20	T.	Thème improvisé				
1'42		ss	Ré	Mi	Si	Signe très étiré
1'52	T.	ss	signe visuel			

2'08		ss	Fa#	Lab	Mib	
2'11		ss	Fa#	Lab	Mib	×2 (confirmation)
2'16	T.	ss	signe visuel			
3'00						Coupe

Tables

Table 1 : correspondance entre degrés du mode et sens mélodique pour le 1er signe d'harmonie.

Degré	II		IV		VI		VII	
Motif								
Maj. / min.	min.	Maj.	Juste	Aug.	min.	Maj.	min.	Maj.
dim.	"	"	dim.	Juste	"	"	"	"
Aug.	"	"	Juste	Aug.	Maj.	Aug.	"	"

Table 2 : correspondance entre résultat obtenu en faisant la somme des signifiés élémentaires (+2, -2, +3 et -3).

Somme	Signification
< -6	Annulation
...	...
-4	Stop Chorus de 4 temps
-3	Stop Chorus de 3 temps
-2	Stop Chorus de 2 temps
-1	Fin
0	Ni mesure, ni tempo
+1	Pas de mesure
+2	mesure à 2 temps
+3	mesure à 3 temps
+4	mesure à 4 temps
...	...

Table 3 : Exemple de formulation de certains modes par la forme mélodique (montante/descendante).

Motif	1 ^{er} sous-motif	2 ^e sous-motif	Mode
Mineur			Mélodique ascendant
			Eolien
			Dorien
			Harmonique
			Phrygien
			Pentatonique
Majeur			Ionien
			Mixolydien
			Lydien
			Lydien b7
			Pentatonique
Diminué			Locrien
			Altéré
Augmenté			Gamme par ton

Figures

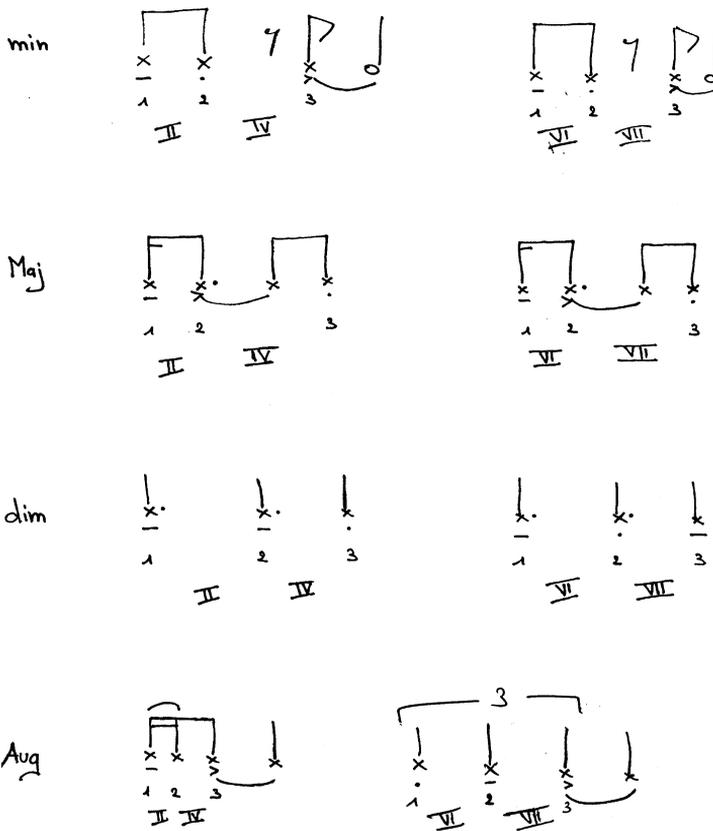


Figure 1 : Motifs utilisés pour décrire un accord (mineur, Majeur, diminué ou augmenté) ou mode (en donnant une forme au motif).

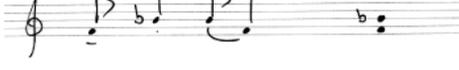
		Ut	Bb	Eb
Unisson		Do	Ré	La
2 ^{de} min.		Do#	Mib	Sib
2 ^{de} Maj.		Ré	Mi	Si
3 ^{ce} min.		Mib	Fa	Do
3 ^{ce} Maj.		Mi	Fa#	Do#
4 ^{te} Juste		Fa	Sol	Ré

Figure 2a : Motifs permettant d'énoncer le nom des notes (Do-Fa).

		Ut	Bb	Eb
4 ^{te} aug.		Fa#	Lab	Mib
5 ^{te} Juste		Sol	La	Mi
6 ^{xte} min.		Lab	Sib	Fa
6 ^{xte} Maj.		La	Si	Fa#
7 ^{ème} min.		Sib	Do	Sol
7 ^{ème} Maj.		Si	Do#	Lab

Figure 2b : Motifs permettant d'énoncer le nom des notes (Fa#-Si).

The image shows six staves of handwritten musical notation. Each staff consists of a melodic line in treble clef and a chord diagram below it. The staves are labeled with harmonic supports:

- Staff 1: Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord diagram: G, A, B, C, D, E, F. Label: *pentatonique mineure usuelle*
- Staff 2: Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord diagram: G, A, B, C, D, E, F. Label: *Fm b8*
- Staff 3: Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord diagram: G, A, B, C, D, E, F. Label: *Db Lydien*
- Staff 4: Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord diagram: G, A, B, C, D, E, F. Label: *Si loaien*
- Staff 5: Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord diagram: G, A, B, C, D, E, F. Label: *3*

Figure 3 : exemples d'énonciation du support d'harmonie.

3 3 3 *appel*
 6 6 *atonal*
 5 5 *sans référence tonale*
accélération
ralentissement
 7 7 *scission rythmique*
protestation
retour à la grille

Figure 4 : autres motifs.



Figure 5 : motifs numériques élémentaires (+2, -2, +3 et -3) destinés à définir métriques, stop chorus et fin.

$3 + 3 - 2 = 4$
 $3 - 2 = 1$
 $2 - 3 = -1$
 $2 - 2 = 0$
 $-3 - 2 = -5$

Figure 6 : Exemples d'utilisation des motifs numériques pour définir une mesure à quatre temps (+4), un tempo sans mesure (+1), une fin (-1), une évolution atempo (0), ou un stop chorus de cinq temps (-5).

← 1 ≡ 1 →

← 1 ≡ 2 →

← 2 ≡ 1 →

← 1 ≡ $\frac{3}{2}$ →

← 1 ≡ 3 →

← 1 ≡ $\frac{3}{4}$ →

← 1 ≡ $\frac{2}{3}$ →

← 1 ≡ $\frac{4}{3}$ →

← 1 ≡ $\frac{1}{3}$ →

Figure 7 : Exemples d'application de la phrase de définition du tempo pour mettre en œuvre des changements rythmiques.



Figure 8 : Motifs de définition des nuances.



Figure 9 : Exemples de compositions des motifs de nuances.

The image displays two examples of nested support modifications in musical notation. The first example, titled "Gm (clavier)", is in 4/4 time and consists of four staves. The first staff shows a sequence of chords: Gm (clavier), Eb, F, and Bb. The second staff shows a sequence of chords: Eb, F, G, and Ab. The third staff shows a sequence of chords: Ab, Bb, C, and Db. The fourth staff shows a sequence of chords: Db, Eb, F, and G. The second example, titled "C#m (harmonique)", is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff shows a sequence of chords: C#m (harmonique), F#, G#, and A#. The second staff shows a sequence of chords: F#, G#, A#, and B#. The third staff shows a sequence of chords: B#, C#, D#, and E#. The fourth staff shows a sequence of chords: E#, F#, G#, and A#.

Figure 10 : Exemples de modifications imbriquées du support.

The image displays six rows of handwritten musical notation on a five-line staff, each illustrating a different type of motif deformation. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic values and accidentals.

- motif référence**: Shows the original motif. Above the staff, the notes C# and F# are marked.
- transposition**: Shows the motif transposed to a different pitch level.
- réduction**: Shows the motif with a simplified rhythmic pattern, using dotted lines to indicate the original rhythm.
- étirement**: Shows the motif with a stretched rhythmic pattern, using dotted lines to indicate the original rhythm.
- aplatissement**: Shows the motif with a flattened rhythmic pattern, using dotted lines to indicate the original rhythm.
- aération**: Shows the motif with a more spaced-out rhythmic pattern, using dotted lines to indicate the original rhythm.

Figure 11a : Malléabilité des motifs, exemples de déformation.

The image displays six rows of handwritten musical notation, each illustrating a different type of motif deformation. The notation is written on a single staff per row, with a treble clef and a 4/4 time signature. The original motif is in the key of C# (indicated by a C# above the first measure). The deformed motifs are in the key of F# (indicated by an F# above the second measure). The rows are labeled as follows:

- atomisation**: The original motif is a sequence of notes (C#, D, E, F#, G, A, B, C#). The deformed motif is a sequence of notes (F#, G, A, B, C#, D, E, F#).
- mutation**: The original motif is a sequence of notes (C#, D, E, F#, G, A, B, C#). The deformed motif is a sequence of notes (F#, G, A, B, C#, D, E, F#).
- permutation**: The original motif is a sequence of notes (C#, D, E, F#, G, A, B, C#). The deformed motif is a sequence of notes (F#, G, A, B, C#, D, E, F#).
- distorsion**: The original motif is a sequence of notes (C#, D, E, F#, G, A, B, C#). The deformed motif is a sequence of notes (F#, G, A, B, C#, D, E, F#).
- dilatation**: The original motif is a sequence of notes (C#, D, E, F#, G, A, B, C#). The deformed motif is a sequence of notes (F#, G, A, B, C#, D, E, F#).
- contraction**: The original motif is a sequence of notes (C#, D, E, F#, G, A, B, C#). The deformed motif is a sequence of notes (F#, G, A, B, C#, D, E, F#).

Figure 11b : Malléabilité des motifs, exemples de déformation (suite).

Index des noms propres

- ABOUCAVA Jacques, 73
Archipels (Les), 19, 71, 75
Ascension, 18, 75
BAILEY Derek, 18, 71
BARNET Robert, 17
BARTHES Roland, 45
BAUDOIN Philippe, 73
Bitches Brew, 15, 76
BOUCOURECHLIEV André, 19,
71, 74, 75
CALLEJA Laurent, 65, 81
CALVARY Philippe, 65, 81, 82
CALVET Nicolas, 82
CAU Adrien, 65, 82
CESAIRE Aimé, 45
CHARLES Fabrice, 22, 75
CHAUTEMPS Jean-Louis, 17
Chronology, 16, 75
CHŨ ZHŌNG hē Shàng, 29
Cobra, 18, 76
COLEMAN Ornette, 16, 17, 73,
75
COLTRANE John, 16, 18, 75
COTRO Vincent, 18, 71
CUGNY Laurent, 18, 71
DAVIS Miles, 15, 16, 18, 71, 73,
76
Délit-de-son, 66, 81, 82
Diamaré, 20
Digression, 17, 76
Direct Chamber, 22, 75
DONEDA Michel, 22, 75
DUFLO Colas, 73
ECO Umberto, 9, 21, 71
ERLMANN Veit, 20, 72
FOUCAULT Jérôme, 65, 81
Freddie Freeloader, 16, 76
Free Fall, 17, 76
Free-jazz, 17, 73, 75
Giant Steps, 16, 75
GIL Yanick, 65, 81, 82
GIUFFRÉ Jimmy, 17, 76
GLOBOKAR Vinko, 15, 19, 72
GODARD Jean-Luc, 39, 65
GRIFFE Stéphane, 65, 81
GITLER Ira, 57, 72
HASSAN Schéhérazade Qassim,
20, 72
India, 16, 75
Intuition, 17, 76
Jazz sur son 31 (festival), 66
JOST Ekkehard, 18, 72
JOYCE James, 21
KARA Luc, 65, 81
Kind of Blue, 16, 76
Koko, 16, 76
LABORDE Denis, 20, 72
LEECH-WILKINSON Daniel, 18, 72
LEVAILLANT Denis, 74
LIESSE Jean, 17

Makām Voir Maqâm
 Mandala (Le), 66, 81, 82
 MANGIAROTTI Sylvain, 3, 7, 9,
 81, 82
 Mantoore, 20
 Maqâm, 20, 76
 MEYER Christian, 19, 72, 73
 MICHAUX Henri, 25, 72
Milestones, 16, 76
 MINGUS Charles, 57, 72
 MJC Roguet, 66
 MÜLLER Günter, 22, 75
 Œuvre ouverte, 9-10, 21, 71
Olé, 16, 75
 OMAR Yusuf, 76
 Opera Aperta *Voir* Œuvre
 ouverte
Paradigm, 22, 76
 PARKER Charlie, 16, 73, 74, 76
 PEACOCK Gary, 22, 76
 percussions de Strasbourg (Les),
 75
 PEREC Georges, 65
 PEREZ Ludovic, 65, 81, 82
 PEYREBELLE Jean-Pierre, 73
 POIRIER Alain, 74
 PORTAL Michel, 18
 Pumé, 20
 quatuor PARRENIN, 75
 quatuor YSAYE, 75
 Ravensare (festival), 66
 RAYMOND Jean-François de, 57,
 73
 SAUVANET Pierre, 11, 69, 73
 SEGUIN Boris, 61
 SHANNON Claude Elwood, 25
 SHIKI, 21
Silippoti, 66, 81
sound painting, 9, 18, 58, 59,
 73
Spanish Key, 18, 76
 SPIGAI Marc, 65, 81, 82
 SŪ SHÌ, 13
 TAGORE Rabindranath, 61
 TERCINET Alain, 74
 THOMPSON Walter, 18, 73
 THURIES Pierre, 65, 82
 Tôhé, 20
 TRISTANO Lennie, 17, 76
TROUPE Quincy, 15, 71
 TUSQUES François, 18
 Un pavé dans le jazz, 66
 VALENTIN Hervé, 65, 81
 WALDRON Mal, 57
 YÁNG NÍNG GŌNG, 29
 ZORN John, 18, 76

Table des matières

La grille ouverte – Préface	7
<i>La recherche de liberté</i>	13
<i>Contexte historique</i>	15
<i>Problématique</i>	21
<i>La grille ouverte</i>	25
<i>Harmonie</i>	29
<i>Métrique, volume et combinaisons</i>	39
<i>Discussion</i>	45
<i>Positionnement</i>	57
<i>Evolutions</i>	61
<i>Performances</i>	65
<i>Références</i>	71
Bibliographie	71
Discographie	75
Exemples sonores	77
Enregistrements	81
Affiches et tracts de concerts	83
Chronique des signes	87
Tables	101
Figures	105
Index des noms propres	119
Table des matières	121

La grille Ouverte

Sylvain Mangiarotti

Les improvisations musicales collectives prennent souvent appui sur un support appelé grille harmonique qui offre aux improvisateurs une référence et un cadre. Ce support commun apporte une cohésion spécifique entre les improvisateurs pour l'exploration d'espaces sonores que l'improvisation libre ne pourrait permettre. Mais un tel cadre peut aussi s'avérer trop contraignant. C'est ce qui a conduit au développement d'autres modes d'improvisation offrant plus de liberté. Diverses approches ont été proposées pour décrire – en cours de jeu – le référent commun et échapper ainsi au déterminisme de la forme improvisée. La plupart se sont appuyées sur des signes visuels.

Une approche alternative est proposée ici, basée sur le son: pas un geste, pas un mot, mais des signes sonores, eux-même musicaux. La grille ouverte est un langage sonore destiné à construire – en temps réel et par le son – le cadre commun aux improvisateurs. Les signes de la grille ouverte ne sont pas de simples thèmes-signaux ou riffs comme parfois rencontrés, mais de véritables signes sonores dotés de plasticité, éléments constitutifs d'un protolangage qui offre malléabilité et discrétion, conditions nécessaires au contexte musical. Et la liberté étant l'un des objets de cette approche, ce langage a été conçu pour être utilisable de multiples façons: être la parole du chef, ou au contraire devenir le langage commun à tous les musiciens d'un ensemble.

Le livre **contient un CD** où sont présentés des exemples musicaux. Le langage de grille ouverte y est utilisé en conditions réelles.

Sylvain Mangiarotti est musicien et chercheur. Ses explorations musicales l'ont notamment conduit à développer le langage de grille ouverte présenté ici. Il s'intéresse également à de nouvelles formes rythmiques et au développement d'un saxophone électroacoustique. **Pierre Sauvanet** est philosophe et Professeur d'esthétique à l'Université Bordeaux Montaigne. Il a notamment publié *Le rythme et la raison* (éd. Kimé), *Jazzs* (avec Colas Duflo, éd. Musica Falsa) et *Eléments d'esthétique* (éd. Ellipses).

Préface de Pierre Sauvanet



ISBN 978-2-9558364-0-8

11€ TTC France



Kaozic
éditions