

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 123

Artikel: Par hybridation, par amour du son : les collectifs romands de musiques expérimentales improvisées
Autor: Servièrè, Antonin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927492>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Par hybridation, par amour du son

Les collectifs romands de musiques expérimentales improvisées

Antonin Servièrre

PAR HYBRIDATION...

L'évolution récente de la musique dite « contemporaine » a montré un intérêt croissant pour le concept d'hybridation. Si le phénomène n'est pas nouveau (on trouve son origine dans les années 1970-80 et l'éclatement des styles et des genres qui s'en suivit), il s'accroît au XXI^e siècle en raison d'une plus grande porosité des musiques improvisées et celles de tradition écrite. Le développement de l'informatique musicale et sa plus grande maîtrise par les musiciens eux-mêmes ont permis un renouvellement sans précédent des mélanges stylistiques et l'éclosion de situations intermédiaires dans lesquelles un matériau musical peut servir de point de départ à une œuvre écrite ou une performance improvisée.

Le mot *hybride* trouve son origine dans la génétique et la biologie (« de sang mêlé », étymologiquement parlant) et désigne le croisement naturel ou artificiel de deux individus d'espèces, de races ou de variétés différentes. Le concept a été ensuite étendu à la littérature, au cinéma, et a peu à peu investi le domaine tout entier des sciences humaines. Il évoque par extension tout ce qui est composé d'éléments disparates, mais aboutissant à un tout cohérent, avec souvent la métaphore biologique en filigrane. En musique, l'hybridation désigne tout naturellement une recherche de combinaisons sonores singulières, obtenues par des mélanges de sonorités et de timbre appartenant à des genres auparavant très différenciés et en général connotés par des références stylistiques ancrées dans la culture contemporaine (rock, hard rock, « musique contemporaine », musiques du monde...). On peut dire que c'est vraiment l'avènement de l'ère numérique qui a véritablement propulsé l'hybridation à des niveaux supérieurs de rendus artistiques et en a fait, *ipso facto*, une valeur esthétique.

Dans les cas des collectifs romands de musique expérimentales improvisées, l'hybridation revêt plusieurs aspects, bien que leurs contours soient clairement délimités par les genres auxquels ils font référence : musique dite « contemporaine », donc, de tradition écrite et convoquant une haute maîtrise instrumentale, musique assistée par ordinateur issue de la tradition électroacoustique (Pierre Schaeffer) ou électronique (Stockhausen) depuis les années 1950 et, surtout, musique centrée sur le *son* en tant que paramètre primordial de toute création sonore. Un des exemples les plus parlants d'hybridation entre une musique dite « contemporaine » et les musiques considérées comme « non savantes » est l'œuvre de l'italien Fausto Romitelli intitulée *Professor Bad Trip I*. On y entend l'influence manifeste de Giacinto Scelsi (par son statisme et ses sons continus), et des harmonies spectrales mêlées à des timbres distordus typiques du rock (« rock psychédélique » en particulier).

...PAR AMOUR DU SON

On peut dire que l'attrait pour le *son*, en tant que valeur fondamentale d'une musique d'avant-garde de tradition écrite, est une sorte de dénominateur commun pour un nombre important de compositeurs, musiciens ou improvisateurs nés dans les années 1970. Ils ont profondément assimilé les œuvres de compositeurs aussi divers que Varèse, Scelsi, Ligeti, Xenakis ou Grisey, et se réclament implicitement d'une musique qui se veut détachée de la tradition combinatoire des œuvres d'après-guerre pour se concentrer davantage sur la recherche d'un son nouveau, la matière sonore dans son épaisseur, sa richesse et sa globalité. Ce « recentrement sur le son », écrit encore Makis Solomos, apparaît en effet comme « une



Jonas Kocher (accordéon) et Gaudenz Badrutt (électronique), live in Quiet Cue Berlin, 25 janvier 2013. Photo: Nicolas Wiese

chaîne historique qui inclut Debussy, Varèse, certains aspects de Webern et des sériels des années 1950-60, la musique concrète et celle électronique historiques, des compositeurs comme Feldman, ou encore, le premier Ligeti — pour s'arrêter aux années 1970, où Xenakis a déjà composé une partie essentielle de son œuvre et où Grisey entre en scène¹. Le « son » constitue alors « une catégorie très générale qui inclut, comme phénomènes partiels, le timbre, le bruit, la focalisation sur l'écoute² ». Il détrône la notion même de « musique » et, son corollaire, celle de *note*. Autrement dit, la création sonore ne saurait être *avec* des sons mais *dans* le son. Il en résulte une tendance à privilégier une certaine plénitude sonore et ses outils : trames et textures en particulier. Dans cette musique, les figures sonores, tellement représentatives d'une combinatoire issue du sérialisme, sont donc souvent écartées au profit de *gestes* musicaux moins connotés et plus ductiles dans un contexte d'improvisation.

INSUBORDINATIONS

Insubordinations sont un collectif d'improvisateurs ainsi qu'un « netlabel » se voulant en dehors des circuits de distribution traditionnels. Une de leurs dernières performances (disponible en ligne, www.insubordinations.net) rassemblait Jonas Kocher à l'accordéon et Gaudenz Badrutt à l'électronique. Le titre de l'album, *Strategy of Behaviour in Unexpected Situations* porte en lui-même les problématiques essentielles de leur projet : stratégies, comportement, imprévisibilité de situations musicales. On y entend une articulation de plans sonores faits de souffles et de sons percussifs d'une part, de gestes instrumentaux de l'autre. À l'instar des musiques électroacoustiques ou acousmatiques, cette musique soulève une question

épistémologique fondamentale : comment analyser une improvisation, et son corollaire, doit-on rendre compte de la forme au fur et à mesure des matériaux musicaux utilisés ou bien des périodes d'activité ou de non-activité des musiciens ? Dans l'exemple en question, certaines idées musicales ou sons (*Klang*) ont sûrement été pensés ou imaginés en amont. La stase des registres extrêmes à l'accordéon, par exemple, fait référence à un type d'écriture bien connu de la musique d'avant-garde depuis 1950 (on pense, par exemple, à certaines œuvres de Ligeti). Mais au sein d'une improvisation, elle est surtout une *situation* musicale. Du fait, là où ce type de matériau constituerait en composition musicale une partie en tant que telle (compte tenu de sa durée et de son importance dans l'enregistrement), elle prend davantage la forme d'un *état* de l'improvisation à un moment donné, lié à l'*expérience* de l'improvisateur et d'une temporalité *ad hoc*. Pour reprendre la tripartition sémiotique de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, on pourrait dire ainsi que les niveaux poïétiques et esthétiques sont tous deux amoindris au profit du niveau « neutre » (ou « immanent »), celui de l'*expérience de l'instant*. Or c'est évidemment une différence fondamentale avec la composition musicale écrite, dans laquelle le niveau poïétique, symbolisé par le support de la partition, tient une grande place dans le processus de création. Pour autant, il y a bien une forme, en tant que somme de ses constituants, et une nouvelle partie intervient à peu près aux deux tiers de l'enregistrement, faite d'une itération régulière et de sons bruiteux hors tempo. On revient ensuite à une musique de gestes, confirmant le rattachement, conscient ou inconscient, de cette structure à une forme tripartite malgré l'adéquation naturelle entre la forme et le matériau.

Un deuxième album du collectif Insubordinations s'intitule *Queixas* et inclut trois enregistrements. Il rassemble aussi



Rue du Nord en concert. Photo : Olivier Company

trois musiciens, jouant chacun d'un instrument acoustique (guitare « préparée », grosse caisse) ou électronique (ordinateur de type *laptop*), mais aussi d'un nombre indéfini d'objets divers susceptibles de participer au son général. Dans *An yll wynde that blowth no man no good*, on entend ainsi une trame sonore qui plonge l'auditeur dans une atmosphère d'usine, qu'on qualifierait volontiers de « post-industrielle ». Un univers très clairement tourné vers la machine, mais comme enveloppé d'une aura irréelle, diaphane, onirique, avec ces éléments aléatoirement mélodiques apparaissant ça et là au cours de l'improvisation. *Stow the Croze* est également une trame sonore, une texture. À peu près aux deux tiers, une nouvelle sonorité monte à la surface, rappelant l'assimilation par les musiciens des processus spectraux. À d'autres moments, tel ou tel sous-entendu tonal fait penser à Scelsi. On retrouve cette même plénitude sonore dans *Everybody Out*, cette fois faite avec des sons sinusoïdaux dans les registres extrêmes. Alors qu'un élément rythmique apparaît dans l'extrême grave, certains sons sont implicitement reliés à leur fonction de plan sonore : trame électronique à l'arrière-plan, sons concrets, à la rythmique plus aléatoire au premier plan. Le travail sur différentes formes de mises en relief de tel ou tel aspect du son général est nettement perceptible, en particulier par des jeux de fondus-enchaînés entre ces différents plans.

L'Insub Meta Orchestra est un orchestre d'improvisateurs à la recherche d'un « son unique, généré par une pensée commune ». Le premier volet, intitulé *line 1*, est un long « drone », c'est à dire, par métaphore, un son grave continu servant de base (et de basse) commune aux musiciens, ce qui correspond à la notion musicale traditionnelle de bourdon. Chacun participe à l'entretien de cette sonorité primordiale, en modifiant si nécessaire le son original de son instrument. Les membres d'Insubordinations expliquent d'ailleurs dans la notice accompagnant l'enregistrement que « L'IMO tend vers une pratique où les instruments perdent leurs fonctions — et leurs sons — classiques pour devenir des artefacts sonores abstraits, établissant ainsi un rapport non hiérarchique entre eux ». On n'est donc guère loin de la « musique concrète instrumentale » prônée par Helmut Lachenmann. Mais le contexte d'improvisation collective délimite la forme globale en un immense *crescendo*

infinitésimal. Dans le deuxième volet, *line 2*, on entend une texture bruiteuse et rugueuse, au sein de laquelle les instruments ressortent parfois tour à tour mais de manière toujours homogène. Intervient ensuite une deuxième partie, faite de sons frottés, sans hauteur ou presque, de texture lisse ou « striée ». De cette matière « striée », les musiciens passent à une texture plus nettement rythmique, avant de revenir à une trame plus lisse et plus ténue. Il y a clairement dans ces musiques une volonté d'amalgame esthétique, quasi revendiqué d'ailleurs :

« La respiration frottée, les frictions métalliques, les résonances, le *feedback* méditatif, les crépitements électroniques, les micropulsations et répétitions, tous ces amalgames forment le chant *Queixas*, entre une *saudade* post-industrielle, l'électroacoustique et le réductionnisme³. »

RUE DU NORD

À l'heure où s'écrivent ces lignes, l'association Rue du Nord a fêté ses dix ans d'activité (de 2003 — date de la création de l'association — à 2013) et souhaite s'engager dans de nouveaux projets. À leurs débuts, l'idée du festival était de faire découvrir des musiques dites « alternatives ». Les projets se sont enchaînés depuis, jusqu'à l'une de leurs plus récentes productions dont il est question ici. Il s'agit d'une improvisation pour clarinette, guitare électrique, percussions, voix, piano jouet, synthétiseur, contrebasse et dispositif électronique. L'improvisation a été enregistrée sur un disque vinyle (45 tours) intitulé « 0 », de deux faces de 6'40 chacune. Ce jour-là, rien n'était fixé sur un quelconque support, mais les improvisateurs s'étaient entendus au préalable sur des *codes* et deux contraintes essentielles : l'idée d'un cluster continu, l'idée de passage d'un *état* à un autre. Ce parti pris est bien sûr également un moyen d'éviter les problèmes de coordination inhérents à l'improvisation collective libre. L'un des membres de l'ensemble, Benoît Moreau, évoque ainsi deux raisons à ce choix⁴ : le plaisir du jeu dans son immédiateté et l'efficacité de l'improvisation. Il y a nécessairement, en effet,

une part d'hédonisme dans une improvisation collective, celle de la volonté d'un plaisir musical partagé. Plutôt qu'un exutoire, un moment privilégié pour le plaisir du *son* et une attirance commune pour la matière sonore. On retrouve en cela bien sûr l'influence de musiques populaires actuelles non écrites comme l'*électro* voire la *techno*. Le *son* est à la fois ici une intensité, une épaisseur, une masse, à l'instar de ces musiques auparavant appelées « non savantes ». L'hybridation est ici donc double : *générique* (une musique instrumentale qui se fond dans une musique de tradition électroacoustique), mais aussi *structurelle*, de par une forme tenant à la fois de l'improvisation « pure » et du procédé presque cinématographique (un type particulier de fondu-enchaîné à grande échelle).

Cet album « 0 » est fondé sur le concept de « masse sonore », servant de sonorité primordiale. Ce son est ici une matière commune que les musiciens vont « sculpter » librement dans des microdétails : infimes variations de timbre, processus en évolution, ajout d'une activité rythmique intérieure, qui sont autant d'outils hérités à la fois de la musique spectrale et du minimalisme américain. On y entend une texture sonore complexe qui diminue progressivement tout en changeant de relief. Au fur et à mesure de l'improvisation, l'auditeur est conduit vers un son plus mat, plus lisse. Mais il y a plusieurs niveaux de texture, ce qui explique que les musiciens partent d'une tessiture très large et qu'ils jouent l'improvisation deux fois (une sur chaque face du 45 tours), pour inverser le processus. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Rue du Nord se soit dès ses débuts tourné vers le disque vinyle : le système analogique permet en effet une plus grande proximité *physique* avec le son, quand l'enregistrement numérique en annihile immédiatement les parasites éventuels, pourtant essentiels à sa juste appréciation. Ici, au contraire, le signal électrique participe au son général, voire à l'orchestration de la texture. Malgré un instrumentarium relativement hétéroclite, les

musiciens adaptent leur technique pour épouser au mieux la sonorité d'ensemble, n'hésitant pas à dénaturer la sonorité d'origine de leur instrument pour se fondre dans la texture : jeu avec archet à la guitare, sons fendus à la clarinette par exemple. Car c'est bien la capacité des instrumentistes à participer à la transition d'un *état du son* à une autre qui garantit la perception d'une empreinte formelle. Et s'il y a bien une *consigne* au début de l'improvisation, elle n'implique pas pour autant une forme prévue à l'avance. Simplement, ces musiciens-compositeurs-créeurs conjuguent ces improvisations collectives avec une activité d'interprétation de musiques actuelles *écrites*, ce qui leur permet de pouvoir compter sur une culture et un savoir-faire communs garantissant le succès de leur démarche. S'il y a bien une dimension expérimentale tenant au risque d'accident, ils sont limités de par la proximité stylistique et culturelle qu'entretiennent les improvisateurs entre eux. Sans cadre préétabli, le succès d'une improvisation collective ne peut résider en effet que dans la capacité des musiciens à partager des codes implicites, un *son* voulu de tous et des techniques instrumentales communes pour les matérialiser en un tout cohérent.

ENSEMBLE VORTEX, ENSEMBLE MATKA

Les ensembles Vortex et Matka sont tous deux des collectifs de musiques écrites. Au sein de l'ensemble Vortex, la musique du compositeur argentin Fernando Garnero explore les relations entre bruit et son par l'utilisation d'objets plus ou moins insolites (pierres, casseroles, tubes en PVC, crécelle) mélangés aux instruments classiques dont le mode de jeu produit un phénomène d'hybridation des timbres. D'où en particulier des modes de jeu portés vers la *friction* et le raclement, qui accentuent la dimension bruitiste de tel ou tel geste musical. Sur le plan de la forme, son œuvre *Djo de Buey* est notamment



L'ensemble Vortex interprétant une pièce avec flûte Paezold. Photo: Clément Fauconet



L'ensemble Matka. Photo: Christophe Egea

fondée sur l'alternance entre moments de stase et moments d'énergie, ce qui contrebalance de manière astucieuse l'uniformité possiblement latente de ces sonorités hybrides. À l'instar des improvisations collectives, on remarque également un même souci pour la densité et les *morphologies* des modes d'attaque, hérités des catégories élaborées dès 1950 par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*, et profondément assimilées par ces compositeurs, mais aussi de Lachenmann. Il est ainsi significatif que certaines situations musicales soient communes aux improvisations et à la musique écrite. On retrouve par exemple cette attirance pour les registres extrêmes, en raison de l'*épaisseur* qu'ils donnent instantanément au son (dans une pièce plus ancienne du même Fernando Garneró, *Cinq portails pour le vent du sud*, le contrebassiste joue sur le cordier de l'instrument, produisant un son à la fois très grave et très sourd, cependant que le violon le double en harmoniques dans un registre opposé à l'extrême).

Dans *Persona*, du compositeur suisse Dragos Tara, l'hybridation se replace sur le terrain du genre. Les musiciens doivent réinterpréter une composition électroacoustique qui leur est diffusée par des haut-parleurs, poursuivant ainsi une « personne » imaginaire au sein, dit le compositeur, d'une « partition sonore ». Sur la partition, très peu d'indications, ce qui apparente la pièce à une forme hybride située entre la composition et l'improvisation. Pour autant, elle suffit à satisfaire l'exigence d'une coordination qui, on l'a dit, est la condition *sine qua non* pour générer un matériau musical viable sur la durée plausible d'une improvisation de groupe. C'est donc là un point limite : les musiciens n'improvisent pas réellement la musique mais *écrivent*, en quelque sorte, la partition en temps réel, établissant une double hybridation entre d'une part les

sons électroniques et les sons instrumentaux, et de l'autre, une improvisation « générative » et une composition « en temps réel ». En somme, l'ordinateur *s'instrumentalise* tandis que l'instrument acoustique *s'électronise*.

Sans revendiquer l'hybridation comme un primat esthétique, ces collectifs de musique expérimentale écrite, comme par exemple le tout jeune Ensemble Matka (fondé en 2012), participent également au décroisement des genres en développant des projets interdisciplinaires ou en proposant des concerts mêlant musique instrumentale, vidéo ou installation. En novembre prochain, l'Ensemble Matka donnera par exemple un concert mêlant création contemporaine et musique traditionnelle persane (à la Fonderie de l'Usine Kugler à Genève). L'ensemble Vortex, quant à lui, proposera en septembre un concert mêlant pièces pour instrument et électronique et une « performance sonore » pour « canettes sifflantes » (œuvre de Jean-François Laporte). Le développement des nouvelles technologies et, plus généralement, d'une nouvelle lutherie (œuvres de Francisco Huguet, par exemple), ou bien d'une utilisation non traditionnelle d'instruments « classiques » par hybridation avec l'électronique, permet désormais une adéquation véritable entre instruments acoustiques et sons électroniques. Elle est aussi particulièrement représentative de cette avant-garde musicale du XXI^e siècle.

1 Solomos, Makis, « Pour une filiation Xenakis-Grisey ? », *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*, L'Harmattan, coll. « arts 8 », 2008, p. 149.

2 Idem.

3 Interview avec le compositeur-improvisateur le 25 mai 2013 à Lausanne.

4 Notice accompagnant l'enregistrement *Queixas*.