

# « *Just allow the space to tell us what we should be... what we should be doing* » : l'expérience cinématographique de la musique improvisée

Frédéric Dallaire

## Résumé

Cet article explore l'hypothèse suivante : *le cinéma peut nous faire voir et entendre la dimension éthique et politique de l'improvisation musicale*. Il décrit concrètement les éléments de cette politique de l'improvisation en analysant plusieurs séquences du film *Step Across the Border* (1990) de Nicolas Humbert et Werner Penzel. Il étudie deux principes relationnels qui structurent la pratique de l'improvisation musicale et cinématographique explorée dans le film. L'*implication* (intégration du créateur dans l'espace sonore) et la *résonance* (transformation mutuelle du son, du contexte, de l'auditeur) modifient la dynamique du tournage et soulignent le potentiel musical des espaces quotidiens (la rue, le café, la mer, l'usine). De plus, le montage cinématographique a un pouvoir de mise en relation, il crée un espace de résonance qui brouille les frontières entre les musiciens (Fred Frith et ses amis), les cinéastes et les spectateurs. Cette « expérimentation de nouvelles formes sociales de création » (Saladin 2014, p. 205) produit une expérience cinématographique libre et singulière : dans ce film, la musique est un phénomène pluriel qui peut déplacer notre regard, notre écoute, et ainsi interroger nos manières d'interagir avec les autres.

Mots clés : improvisation ; cinéma ; éthique ; politique ; Fred Frith ; Nicolas Humbert ; Werner Penzel ; *Step Across the Border*.

## Abstract

This article explores the following hypothesis: *cinema can make us see and hear the ethical and political dimension of musical improvisation*. It concretely describes the elements of this politics of improvisation by analyzing several sequences of the film *Step Across the Border* (1990) by Nicolas Humbert and Werner Penzel. It studies two relational principles that structure the practice of musical and cinematic improvisation explored in the film. *Involvement* (the integration of the creator in the sound space) and *resonance* (the mutual transformation of sound, of the context, of the listener) modify the dynamics of the film's shoot and underline the musical potential of every day spaces (the street, the café, the sea, the factory). Furthermore, the relational power of editing creates a resonant space that blurs the borders between the musicians (Fred Frith and his friends), the film-makers and the spectators. This "experimentation of

new social forms of creation” (Saladin 2014, 205) produces a free and singular cinematic experience: in this film, music appears as a plural phenomenon that can shift our gaze, our listening, and thus interrogate our ways of interacting with others.

Keywords: improvisation; cinema; ethics; politics; Fred Frith; Nicolas Humbert; Werner Penzel; *Step Across the Border*.

Pour comprendre l'improvisateur, il faut le rattraper, naviguer de concert avec lui, devenir son contemporain (de Raymond 1980, p. 13).

Assis dans un train en mouvement, le musicien Fred Frith décrit les effets que ses improvisations provoquent chez certains spectateurs :

*There's something you can do in cultural terms that would make people react in a different way. Finding in themselves what they didn't know about. Because the kind of concerts that we do [...] when it works, it's because it strikes a chord inside. [...] People have to look at themselves in relationship with the society that they're in. And there aren't many things that make people do that. Most of the time, people don't even think about it* (Humbert et Penzel 2003a).

Le film *Step Across the Border* (1989) met en scène ce processus de transformation des corps et de transmission de l'écoute. Pour ce faire, le musicien Frith et les réalisateurs Humbert et Penzel utilisent deux *types de relations* structurant la pratique de l'improvisation : *l'implication* (intégration du créateur dans l'espace sonore) et *la résonance* (transformation mutuelle du son, du contexte, de l'auditeur). Ces principes relationnels orientent notre expérience cinématographique de la musique improvisée. Dans ce film, la musique est beaucoup plus qu'un ensemble de notes ; elle peut s'incarner dans une posture (le musicien jouant accroupi dans le corridor, le caméraman à bout de bras dans le métro), un échange (entre les mouettes et le violon, les flâneurs et la guitare), une rencontre (entre les paysages défilant et les motifs de saxophone), un geste (frapper l'assiette de porcelaine ou le microphone), un dialogue (entre les cinéastes et le musicien). Le film présente la musique *et* ses espaces de diffusion (l'appartement, le café, la rue, la mer, le train) : habituellement loin de la scène, Fred Frith investit un *espace d'improvisation* composé d'individus, d'objets, de gestes et de sons.

*The improviser is involved in the formative activity, but knows that s/he is only one of the factors acting upon the sound. We make no predictions of the resulting vortex structures, and are part of the whole event – not outside it. (Body surfing in sound)* (Denley 1992, p. 26).

Cette composante impersonnelle redistribue les frontières (« *step across the border* ») du processus de création musicale et cinématographique : « l'ouverture au monde sonore et l'expérimentation de nouvelles formes sociales de création requi[èrent] l'abandon de la primauté accordé à l'individu sur le collectif » (Saladin 2014, p. 205). Les artisans du film s'inscrivent dans un processus d'échange, de transformation

réciroque<sup>1</sup>. En offrant à la musique un espace visuel de résonance, *Step Across the Border* souligne l'importance des éléments non sonores dans la pratique de l'improvisation (les regards, le contexte matériel, la disposition des musiciens dans l'espace, la place des auditeurs, les interactions sociales). *Et c'est alors que la musique, aidée par le cinéma, acquiert un pouvoir politique de reconfiguration de la perception et des actions* (« *People have to look at themselves in relationship with the society that they're in* »).

Cet article explorera l'hypothèse suivante : *le cinéma peut nous faire voir et entendre la dimension éthique et politique de l'improvisation musicale*. Nous décrirons concrètement les éléments de cette politique de l'improvisation ; nous verrons comment *l'implication* et la *résonance* modifient l'écoute de la musique, la dynamique du tournage cinématographique, les liens entre les pratiques artistiques et sociales, les interactions entre les musiciens, les cinéastes, les auditeurs et les citoyens.

## L'IMPLICATION : DU GESTE INDIVIDUEL AU MOUVEMENT COLLECTIF

Perché sur un rocher en bordure de la mer, le musicien Fred Frith improvise avec les mouettes ; il s'insère dans cette masse sonore composée de courts bruits aigus, de cris mezzo-graves, du ressac des vagues et du souffle du vent. Le grain de frottement du violon se confond avec le cri des mouettes et le sifflement du vent. Frith reprend, répète, imite la progression sonore du paysage avec lequel il interagit. Ainsi, l'environnement sonore et visuel *enveloppe* le musicien : le corps de Frith est traversé par les mouvements erratiques des mouettes et dynamisé par les fluctuations sonores. Le manteau du musicien se confond avec la texture des rochers alors que le bruit des vagues donne une amplitude aux mouvements de l'archet. Cette performance audiovisuelle nécessite une « implication totale » de l'improvisateur (Bailey 1992, p. 142). Les cadrages (plan d'ensemble, corps décentrés) décomposent la performance (mouvement des yeux, du bras, des oiseaux, des vagues), alors que le montage de ces éléments recompose un *espace d'improvisation* : le musicien, le son, les mouettes, la mer, les rochers sont « interreliés » et « inséparables » (Denley 1992, p. 25)<sup>2</sup>.

Les gestes et la posture du musicien (regards, sourire, balancement du corps, spasmes des bras) assurent l'expressivité du moment, ils tracent un parcours d'écoute qui donne un sens à cette situation insolite (les mouettes-musiciennes, le violon-paysage, le corps-minéralisé).

---

1 « *Step Across the Border* n'est pas le portrait d'un musicien ! Ce qui s'est passé, c'est qu'avec Fred, nous avons une façon d'appréhender les images et les sons qui ressemble à son approche du son. [...] Nous avons travaillé avec Fred à la façon d'un trio : il donnait quelque chose, nous donnions quelque chose, et nous avons concocté une soupe de cette marmite ! » (Humbert dans Legast et Poret 2005, p. 113).

2 L'importance des conditions matérielles de création de la musique explique la réticence de plusieurs improvisateurs envers l'enregistrement de leur performance (Bailey 1992, Cardew 1971). L'enregistrement arrache le son de son contexte original, et ne présente alors qu'une partie de la « musique », alors privée de plusieurs paramètres (visuels, tactiles, sociaux, etc.) qui ont agité sur la progression du flux sonore : « *the natural context provides a score which the players are unconsciously interpreting in their playing. Not a score that is explicitly articulated in the music and hence of no further interest to the listener as is generally the case in traditional music, but one that coexists inseparably with the music, standing side by side with it and sustaining it.* » (Cardew 1971, p. 5).

*As an improviser, I want to focus on being here, in this moment, in this place, with these people, and seeing what happens, what has happened, what will happen. Another moment with other people will neither have the same focus, nor the same meaning (Frith dans Chan 2007, p. 3).*

L'espace, les gens, les événements appellent une *attention* et une *signification* singulières. Le musicien improvisateur doit à chaque fois modifier ses gestes pour répondre à cette configuration. Par exemple, *Step Across the Border* nous présente les différentes formes que peut prendre l'action de supporter (d'accompagner) un autre instrumentiste : dans un appartement, le violoniste Frith soutient le jeu percussif du saxophoniste Hodgkinson en effectuant un mélange de *pizzicati* et de coups d'archet vifs et rapides ; lors d'un concert en duo à New York (The Kitchen), le guitariste Frith supporte la ligne mélodique et consonante du saxophoniste John Zorn en produisant de longues masses sonores dissonantes. L'action de soutenir change de forme, mais également de sens : l'exploration rythmique de l'archet et des cordes et les cliquetis des clés du saxophone produisent un frémissement commun, une synergie ; la guitare désaccordée transforme progressivement notre écoute de la mélodie, misant sur un effet de commentaire, de tension harmonique. Selon le contexte, l'action de soutenir permet d'amplifier un effet synergique (la provenance des sons devenant indistincte) ou de faire cohabiter deux motifs contrastés (un musicien déséquilibre l'ensemble). En somme, l'implication se rejoue selon le contexte ; elle est une manière d'entrer en contact avec son environnement et de composer avec les dimensions imprévisible et involontaire de la collaboration musicale.

La méthode de tournage de Humbert et Penzel s'inspire de cette démarche musicale.

*The film team [was a] band. Much as musicians communicate via the music, our work, too, was realized within a very small and flexible team of equals. What mattered was exchange. And movement. Sometimes we started filming in the middle of the night, responding to a new idea that had arisen only minutes before (Humbert et Penzel 2003a, livret du DVD).*

Ressentir l'échange entre le milieu et les créateurs, répondre au contexte en modifiant le mouvement de la caméra, le cadrage ou la sonorité de la guitare, voilà une manière de se positionner au « milieu d'un moment »<sup>3</sup> ; l'implication est en ce sens une façon de participer à l'évolution des événements et des idées. *Cette démarche collaborative produit une dépersonnalisation du geste créateur.* Créer à plusieurs – Humbert s'occupe de l'équipement sonore et Penzel de la caméra – incite les cinéastes à développer une éthique de travail qui inscrit les gestes individuels dans un mouvement collectif.

Nous sommes deux personnes très différentes, notamment du point de vue de nos énergies. Mais à nous deux, nous créons un espace qui n'est ni le sien ni le mien. Je ne dis pas que c'est notre espace, c'est seulement un espace dans lequel tout arrive. Quand nous travaillons ensemble, nous créons un certain type d'attention, de concentration, une émotion si vous voulez, qui n'est ni la sienne ni la mienne. C'est un cadeau qui nous est donné de pouvoir faire ça. Vous pouvez le vouloir,

---

3 Ces cinéastes suisse-allemands ont réalisé un film sur le nomadisme intitulé *Middle of the Moment* (1995). Cette expression tisse un lien entre la consistance temporelle d'un moment et sa dimension spatiale (l'enveloppement du corps dans son environnement).

mais il y a tant de choses complètement irrationnelles qui se passent alors, qu'il ne sert à rien de dire : je veux que ça arrive ! Ça arrive, c'est tout (Penzel dans Legast et Poret 2005, p. 119-120).

Les volontés individuelles, le contrôle des événements, les rapports de pouvoir s'inscrivent dans un contexte musical élargi, un milieu composé de relations techniques, esthétiques, matérielles, sociales, politiques, etc. Concrètement, le film présente la coexistence de ces différentes dimensions en conservant les traces de la présence des appareils et des cinéastes : nous entendons le parasitage produit par la surmodulation ainsi que les efforts de Nicolas Humbert pour diminuer la force du son ; Werner Penzel modifie la quantité de lumière en ouvrant le diaphragme de la caméra ; la caméra se cogne sur les portes du train. Ces traces du travail effectué lors du tournage brouillent les frontières entre la performance musicale et la performance cinématographique (le bruit du moteur de la caméra et la présence des cinéastes (pas et frottements) rencontrent les sons de guitare), entre l'art et la vie quotidienne (un enfant examine attentivement la caméra, manipule l'appareil comme un jouet et laisse la trace de ses doigts sur la lentille).

L'équipe de tournage réagit aux « résistances du réel » (de Raymond 1980, p. 22) non pas pour en pacifier les effets, mais pour en éprouver les tensions : Fred Frith ne se souvient plus de la mélodie, Humbert et Penzel doivent reprendre une prise, le musicien Arto Lindsay exprime vigoureusement son égarement, son sentiment de vacuité. L'implication est une « méthode de travail » (Bailey 1992, p. 142) qui n'offre pas de garantie de réussite : l'erreur, l'échec, la déception ne sont pas gommés, ils font partie de l'expérience de l'improvisation proposée par le film. Le montage des images et des sons (avec ses rythmes, ses ruptures, ses bifurcations) nous montre comment l'efficacité de cette méthode de travail doit à chaque fois être vérifiée, raffinée, transformée. Ainsi, les séquences de répétition (à New York, en Italie) ou de discussions (dans le train, dans l'escalier) présentent autant les ratages (phrases incomplètes, désaccords) que les fulgurances de l'improvisation (le visage de Zeena Parkins, le jeu corporel de Frith). Paradoxalement, c'est à travers le montage – cette pratique de composition qui nécessite plusieurs essais et erreurs – que les réalisateurs prétendent produire une « improvisation sur celluloïd de 90 minutes » (le sous-titre du film est « *a 90 minutes celluloïd improvisation* »). Dans ce contexte, il ne faudrait pas considérer l'improvisation et la composition comme des postures idéologiques, des pratiques concurrentes qui appellent le créateur à choisir son camp. À l'instar du nageur qui dispose son corps afin de composer avec les mouvements de la vague (« *body surfing in sound* »), Frith, Humbert et Penzel acceptent les tensions, les mouvements opposés, la fragilité des moments de création à plusieurs. En somme, l'implication désigne une pratique *in situ* dans laquelle chaque geste individuel (qu'il soit de l'ordre de l'improvisation ou du montage cinématographique) s'inscrit dans un mouvement collectif incertain.

## LA RÉSONANCE : LE MONTAGE DES VIBRATIONS

En agaçant des fragments de réalité, le cinéma joue le rôle de révélateur des relations (musicales, humaines). Il tisse des liens, appelle un oubli de soi, et redéfinit

ainsi les rapports entre les créateurs et la matière sonore<sup>4</sup>. Le montage du film met en *résonance* les doigts, la guitare, la rumeur urbaine, les voix, le visage, la foule, le vent : les idées de collectivité, d'égalité, d'empathie, d'écoute, de liberté se matérialisent *dans* les sons, *dans* les corps.

*For the improviser, the physicality of producing sound (the hardware) is not a separate activity from the thoughts, emotions and ideas in music (the software). In the act of creation, there is a constant loop between the hierarchy of factors involved in the process. My lungs, lips, fingers, voice box and their working together with the potentials of sound are dialoguing with other levels which I might call mind and perception. The thoughts and decisions are sustained and modified by my physical potentials and vice versa (Denley 1992 , p. 26).*

La résonance permet un échange entre le concret et l'abstrait (Mouëllic 2011, p. 188), entre les gestes et les discours, entre les sons et les idées<sup>5</sup>.

La séquence de discussion au restaurant asiatique révèle la dimension éthique de ce processus de co-vibration. Assis dans une tente en toile, Frith décrit à Humbert son processus créatif. Filmées de l'extérieur, nous voyons la silhouette des protagonistes ainsi que l'ombre de la vapeur d'eau provenant d'un chaudron. Le son du passage des voitures interfère avec la réflexion de Frith :

*We were talking earlier [quasi-inaudible] about Tarkovsky and he has a very good quotation in his book about the function of art being a function of communication, of communion between, directly between an artist in this case and the community.*

Nous voyons alors le cuisinier apprêter la viande avec ses mains puis avec un couteau. Il dépose les morceaux dans un chaudron duquel s'échappe une vapeur épaisse. Nous entendons le bruit de ces manipulations ainsi que le bruit de la cuisson. Frith parle en même temps que cette préparation :

*I think it's really, in a way, very important to the way that I work. I tasted the other kind of work and it's very boring for me. I mean, travelling in a bus and going to a hotel and being dumped to a hall where you do a sound check and taking back to a hotel, then you're going to do your gig and you're taken away from the people who heard you and back to the hotel again. That's very antiseptic all this kind of life.*

La vapeur brouille la silhouette d'Humbert et parfois celle de Frith.

*I value very much the contact with local people who are organizing the gig and find what their condition alike and what the music in this area is like. And I also like the contact with the audience directly. Especially if you're an improviser – I think it goes for any kind of musician-*

---

4 « Pour signifier le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. C'est par une économie de moyens et surtout un oubli de soi-même que l'on arrive à la simplicité d'expression » (Cartier-Bresson 2000, p. 5, nous soulignons).

5 « Where reason requires separation and autonomy, resonance entails, adjacency, sympathy, and the collapse of the boundary between perceiver and perceived » (Erlmann 2010, p. 10). Voilà un autre exemple du processus de redéfinition des frontières.

*but especially if you're an improviser, you need [changement de plan : le cuisinier ébouillante la viande] to have feedback. [Humbert acquiesce : Yeah!] You can't exist in a vacuum. I mean self-expression is not [Humbert acquiesce : Yeah!] what this is about. There is a good quotation which I wanted to read in this context which I wrote down in my diary. [Frith se penche pour chercher son journal dans son sac, la grande proximité avec le microphone sur son manteau fait surmoduler le son, puis, le microphone tombe, nous entendons beaucoup le frottement du papier sur le sac, la voix, elle, est peu audible] Which is very close to the way that I think about music.*

Nicolas Humbert manipule le microphone et le replace sur le manteau de Frith. Après plusieurs bruits de frottement et d'impulsion, la voix reprend sa clarté. Frith cite le photographe Henri Cartier-Bresson : « La photographie est une façon de crier, de se libérer, non pas de prouver ni d'affirmer sa propre originalité. C'est une façon de vivre. »

Le cinéaste Humbert fait un film *avec* Frith, il est dans le cadre, il est un élément de ce qu'il construit, il supervise la prise de son *et* il écoute le musicien. L'environnement présenté dans cette séquence oriente l'écoute de la voix : le passage des voitures, le cuisinier, la vapeur, la tente donnent un ancrage, un contexte matériel à la parole de Frith. La mise en scène cinématographique de cette conversation, qui associe la voix et la vapeur, les gestes du cinéaste et ceux du cuisinier, souligne *une éthique de la création, c'est-à-dire une façon singulière de partager avec autrui son expérience de la musique improvisée*. Pour comprendre la dynamique musicale d'une région, Frith (et Penzel) ont besoin de côtoyer les gens, d'interagir avec eux, de sortir de leur chambre d'hôtel pour s'imprégner de l'univers dans lequel ils auront à improviser<sup>6</sup>. Ce travail de terrain n'est pas le véhicule d'une expression personnelle, d'une originalité, mais bien *le reflet d'une interaction entre l'artiste et la communauté*.

*Le montage cinématographique a donc un pouvoir de mise en relation, il crée un espace de résonance qui permet de sentir les vibrations communes, de relier différents états de la musique : Frith discute avec le guitariste René Lussier d'une partition, il lui joue des accords à la guitare ; le batteur Kevin Norton, le saxophoniste Jean Derome et le claviériste Bob Ostertag pratiquent un motif rythmique ; Frith improvise suivant l'ombre des mouvements de tête de Lussier à la basse. etc. La musique se fredonne, elle se décrit, elle se décompose, elle s'enregistre... Nous assistons à « ce moment particulier où l'on s'affranchit des partitions et où l'on commence à inventer la musique dans un rapport collectif où l'implication individuelle finit par créer l'identité d'un groupe »<sup>7</sup>. Le groupe développe un « son », c'est-à-dire que les apports individuels interagissent et définissent une manière collective d'aborder le rythme, l'harmonie et le timbre. Le montage cinématographique présente les différents moments de ce processus*

---

6 « C'est encore ainsi que je conçois l'approche du cinéma direct; il faut pouvoir participer à ce que font les gens si l'on veut que les gens que l'on filme participent au film » (Groulx 1975, p. 6).

7 Cette citation provient de la présentation du quatuor Cosa Brava (Frith est membre du groupe) sur le site <http://www.inclinaisons.com/artistes/index.php?ref=fred-frith-6&id=129>, consulté le 20 février 2018.

de construction identitaire ; la musique nous apparaît alors comme un assemblage d'éléments collectifs et matériels qui évolue au fil des interactions. Le film offre en somme une *fixation dynamique* du processus musical ; il devient une mémoire des moments de création tout en favorisant de nouveaux parcours sonores, de nouvelles écoutes.

Cette vibration commune prend tout son sens lorsque le film intègre le spectateur dans cet espace d'improvisation. Dès que les cinéastes organisent la rencontre entre des états transitoires et incertains (pluie, vent, vapeur, défilement) et les improvisations de Frith, ils créent des séquences où les images et la musique entretiennent des relations incertaines et changeantes. Le spectateur découvre alors le caractère modulable des interactions audio-visuelles. À chaque écoute, des éléments sonores différents entrent en relation avec des composantes visuelles. Par exemple, l'improvisation de Frith et Zorn progresse sur des images de défilement : la caméra est dans un train, dans une voiture sur un pont, on voit également le passage d'un camion, des autos dans la brume, d'un tramway. La caméra s'attarde au miroitement de l'eau, à la fumée sortant d'un trou dans la chaussée. Elle capte également des formes floues à travers une fenêtre brouillée par le ruissèlement de la pluie. La mise en relation de ces phénomènes complexes à la progression imprévisible crée momentanément des figures : l'amplification de l'accord de guitare suit la densification de la fumée, le silence souligne le passage du camion, la note insistante du saxophone est supportée par le miroitement, la vitesse de défilement accentue le point d'orgue, etc. Ainsi, les cadrages, la durée des plans et la raréfaction des éléments musicaux créent un *espace d'improvisation* pour le spectateur. Ce dernier peut modifier à chaque écoute sa perspective puisque les composantes de l'image n'ont pas une hiérarchisation interne forte<sup>8</sup>. Le spectateur perçoit les éléments de la scène comme l'improvisateur écoute la masse sonore.

À tout moment, je peux me concentrer sur une chose unique, et brusquement m'en dégager, percevoir la multitude des choses existantes, les prendre à nouveau pour une seule chose, dans un mouvement incessant de transformation : l'improvisation fait réellement voyager dans ces transformations incessantes d'un paramètre par l'autre. Elle devient réellement créatrice de musique quand on a accepté ce court-circuitage du contrôle abstrait, quand on a accepté de vivre l'espace choisi : points, contrepoints, déplacements de figures (petits thèmes, cellules rythmiques), masses et vitesses (interdépendance des attaques, malléabilité des effets de résonance, de paraphrase, de répétition), choix des lignes possibles (Levaillant 1980, p. 193).

Les parcours d'écoute de la musique improvisée orientent le regard cinématographique. L'entretien des qualités structurelles des sons et des images atmosphériques produit des figures éphémères. Le spectateur contribue à cette exploration des rapports audiovisuels, *il fait partie du complexe de résonance*. « Avec l'improvisation, notre rapport à la faculté d'expression ne peut plus être un rapport de simple interprétation, ni la contemplation se déployer sans participation » (Bethune 2009, p. 7). C'est au fil de

---

<sup>8</sup> Le phénomène ici étudié provient de notre expérience personnelle. En voulant analyser cette séquence, nous nous sommes rendu compte que les points de synchronisation et les figures audiovisuelles se déplaçaient à chaque écoute.

ces échanges que se tisse une communauté improbable, éphémère, qui diffère selon le contexte et les participants.

La musique qui émane de l'improvisation collective est une musique qui prend corps *entre* les musiciens, mais aussi entre les musiciens et le public, c'est-à-dire *entre* les corps des individus réunis, dans *l'entre* de leur écoute. L'improvisation libre serait ainsi collective au sens où, marquée par cet *entre*, elle crée, forme et dispose, à partir de la multiplicité agissante, un espace en mouvement, mais néanmoins commun, où se déploie une musique qui lui est immanente (Saladin 2014, p. 226).

La musicalité audiovisuelle de ces séquences impressionnistes appelle en somme des gestes musiciens, cinématographiques, citoyens : le cinéma nous aide à improviser notre relation au film comme on construit notre position dans le monde, grâce à des actions situées et à un *rapport empirique* à la création du son, à la construction du sens, à l'édification d'un espace commun<sup>9</sup>...

#### LA CRÉATION COLLABORATIVE : UNE ÉTHIQUE DE L'IMPROVISATION AUDIOVISUELLE

Debout au milieu d'une immense usine réverbérante, Fred Frith souligne l'importance structurante du lieu pour les improvisations à venir :

*We are in an incredible space. It already suggested many things that [can] be played. And rather than be anymore of [conception], just allow the space to tell us what we should be... what we should be doing* (Riedelsheimer 2006, bonus du DVD).

À l'instar de l'usine, l'espace audiovisuel présenté par le film appelle une manière d'être et d'agir. Les relations d'implication et de résonance produisent des mouvements d'ouverture et d'espacement qui vont à la fois du sujet vers le monde sonore et du monde sonore vers le sujet. *Ces échanges réciproques rendent possible la construction d'espaces d'improvisation qui sont des lieux d'expérimentation sonore et communautaire.* En suivant le processus de création (montage de différentes versions d'une pièce), en montrant les gestes musicaux (la préparation des guitares, les détournements du violon ou des objets quotidiens) et en faisant entendre les réflexions des musiciens et des artisans du film, *Step Across the Border* entrelace les dimensions esthétique et éthique de l'expérience musicale et cinématographique. Ainsi se trace une *conception performative de l'art* qui, loin de nous éloigner de la réalité, nous aide à développer un *cadre d'action*.

*When you [improvise] with other people, then all kinds of social aspects come into play, and mostly the qualities that make a good improviser are not dissimilar to the ones that I appreciate in my friends: being a good listener, sensitivity to your social surroundings, being there when you're needed but knowing how to step back too, knowing when to be supportive, when to be assertive, when your opinion is valuable, when to just go along with something, when to insist! Patience. Tolerance. Openness* (Frith dans Chan 2007, p. 2).

---

9 « [There is] a natural correspondence between improvisation and empiricism. Learning improvisation is a practical matter: there is no exclusively theoretical side to improvisation. Appreciating and understanding how improvisation works is achieved through the failures and successes involved in attempting to do it » (Bailey 1992, p. 8).

Ces gestes improvisés (être présent, se retirer, supporter, affirmer, insister, s'impliquer, résonner) constituent à la fois une manière de faire du cinéma, de vivre la musique et de fraterniser. Ils permettent « d'intensifier le tissu musical » (Bailey 1992, p. 9) et de rejouer la dynamique de l'improvisation dans les situations de la vie ordinaire. La *création collaborative* mise en scène dans le film « enjoint le sujet improvisant à se réaliser [...] non pas à travers l'affirmation d'une subjectivité triomphante, mais dans le jeu de la relation empathique qu'il tisse avec le collectif présent et la situation sonore dans son ensemble » (Saladin 2014, p. 371).

De l'intervention du cinéaste Jonas Mekas (« tout mouvement peut influencer, de proche en proche, l'état du monde », Humbert et Penzel 2003a) aux réflexions du photographe Robert Frank (« il faut apprendre à accepter les secousses, à aimer les bifurcations, à ne plus les combattre », *ibid.*) en passant par les citations de Tarkovski (sur la communion et la communauté) ou de Cartier-Bresson (sur la dimension impersonnelle de l'art), le film brouille les frontières entre les pratiques artistiques et sociales, faisant de la musique un phénomène pluriel qui peut déplacer notre regard, notre écoute, et ainsi interroger nos manières d'interagir avec les autres. *Ce que le cinéma nous apprend de la musique, c'est sa puissance politique de constitution (d'une communauté, d'une éthique, d'une écoute). Avec la musique improvisée, il s'agit de devenir contemporain (grâce au cinéma)*<sup>10</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot/Rivages.
- Bailey, Derek (1992), *Improvisation. Its nature and practice in music*, New York, DaCapo.
- Béthune, Christian (2009), « L'improvisation comme processus d'individuation », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 5, n° 1, <http://www.criticalimprov.com/article/viewArticle/991/1640>, consulté le 22 septembre 2017.
- Cardew, Cornelius (1971), « Towards an Ethic of Improvisation », dans *Treatise Handbook*, London, C.F. Peters, p. xvii-xxi.
- Cardew, Cornelius (2006), *Cornelius Cardew. A Reader*, édité par Eddie Prévoost, Harlow, Essex, Copula.
- Cartier-Bresson, Henri (2000), *Vocation reporter*, Paris, Giletta Nice.

---

10 Pour le philosophe Giorgio Agamben, le contemporain est une façon de faire tenir ensemble différentes temporalités dans le moment présent, d'établir un rapport critique avec son époque. « La contemporanéité est [...] une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ces distances; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* » (Agamben 2008, p. 11). Fred Frith exprime bien le sens que nous voudrions donner à l'expression « devenir contemporain » : « *the audience experiences the action in the present, but for me it's always the past [...]. Seeing the film allows me to shed this past like a skin. Far from feeling constricted or defined, I am somehow liberated into my own present. I didn't expect this...* » (Humbert et Penzel 2003a, livret du DVD). Il nous semble que le montage cinématographique permet de souligner cet état très singulier de l'improvisation où l'on ressent dans les sons une multiplicité de voix, d'histoires, d'expériences, d'écoutes. Le montage des fragments souligne le caractère local, partiel, incomplet des mouvements collectifs. Devenir contemporain signifierait alors : « adapter une pratique historiquement datée à un nouveau contexte », « vérifier l'efficacité d'une méthode en acceptant ses ratages autant que ses fulgurances », « partager un espace incertain ».

- Chan, Charity (2007), « An Interview with Fred Frith. The Teaching of Contemporary Improvisation », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 3, n° 2, <http://www.criticalimprov.com/article/view/293/617>, consulté le 22 septembre 2017.
- Denley, Jim (1992), « Improvisation. The Entanglement of Awareness and Physicality », *Sounds Australian*, n° 32, p. 25-28.
- de Raymond, Jean-François (1980), *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin.
- Erlmann, Veit (2010), *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. Brooklin, Zone Book.
- Groulx, Gilles (1975), « Propos sur la scénarisation », Montréal, Collège Montmorency-Cinémathèque québécoise, [http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles\\_vues/fichiers/Numero6/Groulx1.pdf](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero6/Groulx1.pdf), consulté le 2 février 2018.
- Legast, Laura et Porret, Marthe (2005), « Entretien avec Nicolas Humbert et Werner Penzel », *Décadres*, n° 6 (automne), p. 112-121.
- Levaillant, Denis (1980), *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, J.-C. Lattès.
- Humbert, Nicolas et Werner Penzel ([1990]2003a), *Step Across the Border. A ninety minutes celluloid improvisation*, Winter and Winter, DVD, 915 001-7.
- Humbert, Nicolas et Werner Penzel ([1995]2003b), *Middle of the Moment. Ciné-poème*, Winter and Winter, DVD, 915 001-7.
- Mouëllic, Gilles (2011), *Improviser le cinéma*, Liège, Yellow Now.
- Riedelsheimer, Thomas ([2004]2006), *Touch the Sound. A Sound Journey with Evelyn Glennie*, Docurama, DVD, B01EW0RF9M.
- Saladin, Matthieu (2014), *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon, Les presses du réel.