

## *La Terre de Mammon* : improviser avec des images

*La Terre de Mammon*, court-métrage expérimental d'Anne-Marie Leclerc, fut créé pour servir de « partition en mouvement<sup>1</sup> » au groupe d'improvisation libre Tribraque<sup>2</sup>. Ce court texte exposera les processus de création à l'origine de *La Terre de Mammon*, ce qui permettra de réfléchir à l'apport de l'improvisation dans la création d'une musique de film et, réciproquement, de réfléchir à l'image en tant que catalyseur pour l'improvisation musicale.

### *De l'idée à l'image*

Ce projet est né du désir de créer des images qui allaient évoquer des univers sonores et musicaux particuliers. Pour que l'image soit un bon catalyseur à l'improvisation de musiciens qui se rencontraient pour la première fois, il s'agissait de créer des images qui allaient suggérer des atmosphères précises.

La première étape fut donc de choisir les atmosphères sonores et musicales à exploiter avec le groupe d'improvisateurs. Pour créer une partition cohérente, mais diversifiée, nous nous en sommes tenus à trois univers contrastants, mais reliés au niveau visuel par un fil conducteur. Ainsi, *La Terre de Mammon* comporte trois tableaux formant une sorte de critique environnementale apocalyptique sous la forme d'une allégorie du passage de la vie à la mort. Le premier tableau, lyrique et méditatif, représente la nature et ces quatre éléments : le feu, la terre, l'air et l'eau. Cette nature porte l'enfance, symbole de pureté, d'innocence et de communion avec la nature. Le deuxième tableau, énergique, frénétique, représente la ville dans ce qu'elle a d'effervescent. Une sorte d'exaltation de la vie moderne, mais également une métaphore de l'adolescence et du passage à la vie adulte : l'agitation, les routes

---

1. Cette expression renvoie aux partitions graphiques qu'utilisent les musiciens et improvisateurs de musiques contemporaines et actuelles. La partition graphique, composée de brèves indications et de signes abstraits, sert de catalyseur pour lancer une improvisation souvent très libre au niveau formel, rythmique, harmonique et mélodique.

2. Anne-Marie Leclerc (trompette) et Louis Charbonneau (piano) sont les membres fondateurs du groupe Tribraque, auxquels viennent s'ajouter différents membres selon l'occasion. Pour *La Terre de Mammon*, François Girouard (à la batterie) et Mathieu Descheneaux (contrebasse) se sont joint à l'expérience. Pour plus d'information sur le groupe Tribraque, voir leur myspace : [www.myspace.com/tribraque](http://www.myspace.com/tribraque)

à prendre, etc. Le troisième tableau montre l'aspect sombre, voire apocalyptique de l'urbanisation et de l'industrialisation. Mais il s'agit également de la vieillesse, des os qui craquent, du souffle qui manque, et puis du cœur qui s'arrête de battre. Ce cœur, c'est aussi celui de la terre avec laquelle nous avons perdu contact, au profit des idéaux de Mammon<sup>3</sup>.

*De la « partition en mouvement » à l'improvisation musicale*

La séance d'enregistrement de la musique improvisée sur les images dura environ 2h30 pour une musique qui allait faire, au total, un peu plus de 7 minutes. Pour certaines prises, nous avons improvisé successivement les trois tableaux, mais dans la majorité des cas, les tableaux furent improvisés séparément, afin d'assurer un résultat satisfaisant dans le peu de temps dont nous disposions.

En premier lieu, nous avons visionné ce qui allait tenir lieu de « partition en mouvement ». Ensuite, nous avons brièvement partagé aux autres improvisateurs les quelques idées musicales à l'origine de la conceptualisation de l'image. Il s'agissait d'idées très sommaires de l'ordre du général, soit une énergie globale pour chaque tableau.

Par exemple :

- 1) musique minimaliste, aérée
- 2) atmosphère jazzée, avec pulsation allant en accélérant
- 3) musique à caractère industriel, bruitiste, non pulsée.

Dans la mesure où ces indications se dégageaient d'emblée de l'image, elles n'empêchaient nullement l'apport personnel de chaque membre dans l'improvisation qui allait prendre forme.

Dans une certaine mesure, notre rapport à l'œuvre était paradoxal. Le fait d'avoir conçu les images dans le but d'une atmosphère musicale particulière dictait des idées musicales précises, ce qui allait à l'encontre de notre désir de voir émerger, par l'improvisation musicale, une musique vivante, spontanée, surpassant notre propre idéation. Pour surmonter cette contradiction, il fallait faire confiance aux idées inscrites dans l'image. Ainsi, quoiqu'il fût impossible de renier nos quelques idées préconçues, il fallait faire en sorte que celles-ci ne restreignent pas l'improvisation et l'enfermement dans un carcan bien précis. Quand vient le temps de créer la trame musicale, la conceptrice doit céder le

---

3. Mammon est l'ange de la richesse et le démon de l'avarice. Le titre renvoie donc à la critique environnementale sous-entendue dans le court-métrage, à savoir que nous avons perdu contact avec la terre, jusqu'à la mettre en péril, et ce, au profit du capital.

pas à l'improvisatrice. En ce sens, les commentaires et directives furent restreints au minimum, pour laisser les événements musicaux se cristalliser d'eux-mêmes. Afin de garder l'improvisation vivante, il faut rester à l'écoute, savoir bifurquer sur les idées des autres improvisateurs. Si les idées résistent et veulent s'imposer au début de la séance, la musique qui se crée collectivement, dans l'instant, finit toujours par prendre le dessus. Les commentaires entre les prises étaient très limités et toujours de l'ordre du général : une énergie, une intensité, une courbe, un mode de jeu, mais jamais de l'ordre du rythme (au sens métrique), de l'harmonie (tonalité globale de l'œuvre, enchaînements d'accords précis), ni même de la mélodie (thèmes, motifs, etc.). Graduellement, des atmosphères précises se mettent en place, ainsi qu'une façon de jouer *en commun* (au sens d'un jeu interactif et non pas au sens d'une façon commune de jouer).

#### *De la musique à l'image, de l'image à la musique*

Dans un premier temps, un travail de sélection des meilleures pistes pour chaque tableau devait être fait afin d'en extraire une suite de trois tableaux s'ordonnant adéquatement. L'optique n'était pas tant d'être puriste, en faveur d'une improvisation en continuité, que de trouver la meilleure interaction entre la musique et l'image. Ici, l'étape du montage de la trame musicale s'apparente, dans une mesure limitée, à un travail compositionnel — l'improvisation servant alors de matériau de base pouvant être remanié de différentes façons.

Dans un second temps, une fois les pistes musicales sélectionnées et assemblées sur les images, nous avons retravaillé l'interaction de celles-ci avec celles-là, afin de créer une réelle communication entre l'image et la musique. Par exemple, dans le premier tableau, un temps mort de la musique a été corrigé en créant plus de dynamisme à l'image, ainsi qu'en créant quelques points de synchronisation entre l'image et la musique, etc. À la fin du deuxième tableau, nous avons supprimé une partie de l'image pour laisser résonner, seule, la trompette tumultueuse.

Si l'improvisation faite sur les images permettait de créer une musique qui « collait » aux images, ou du moins qui dégageait une atmosphère propre aux images, retravailler l'image en fonction de la musique permettait de faire ressortir l'intensité propre inscrite dans la musique. Ainsi, la réalisation de *La Terre de Mammon* se caractérise par une série de passages entre la musique et l'image où l'un enrichit l'autre.

*Sur la pertinence d'une « partition en mouvement »*

Il existe plusieurs types d'improvisation. Les jazzmen improvisent souvent sur des standards, dont le thème propose l'ossature formelle et harmonique qui dictera ensuite l'improvisation, à tour de rôle, des différents musiciens. Quant à eux, les jazzmen *free* vont abolir au maximum toute barrière (formelle, harmonique, mélodique, rythmique) en pratiquant une improvisation qui, comme l'indique son appellation, se veut la plus « libre » possible. Entre ces deux types d'improvisation, l'on retrouve des musiciens improvisateurs qui, tout en pratiquant une improvisation libérée des contraintes harmonique, rythmique et mélodique, ont recours aux partitions graphiques pour se donner des contraintes minimales au niveau du temps, des modes de jeu, etc. C'est à ce type de partition graphique que s'apparente l'utilisation des images de *La Terre de Mammon*, qui ont pour but de lancer l'improvisation musicale. Ainsi, dans *La Terre de Mammon*, l'image est un cadre minimal, servant de catalyseur pour une improvisation qui se veut, dans les grandes lignes, le plus libre possible.

Tout d'abord, l'image permet de structurer l'un des paramètres musicaux qui, selon Joane Héту<sup>4</sup>, est le plus difficilement maîtrisable pour de jeunes improvisateurs : le temps. En ce sens, l'image crée ici une sorte d'« ossature formelle » dans la mesure où elle donne à l'improvisation son début et sa fin. Elle permet donc de restreindre l'improvisation à un temps précis, déterminé, et d'empêcher les improvisateurs de se perdre dans un discours sans fin. De plus, l'image sépare ici l'improvisation en trois parties distinctes : un premier mouvement lent et méditatif, un second mouvement animé, frénétique et un troisième mouvement lent et sombre. Ainsi, cette répartition formelle en trois parties permet d'orienter les différentes interventions de l'improvisateur dans le temps.

Malgré ces restrictions formelles, l'improvisation reste très libre au niveau interne de chacun de ces mouvements. Il n'y a aucune restriction rythmique au sens métrique (mesure à  $\frac{3}{4}$ , à  $\frac{4}{4}$ , etc.) ni harmonique (enchaînements d'accords), et encore moins mélodique, thématique ou motivique. Dans *La Terre de Mammon*, le rythme au sens *dynamique* se crée dans l'interaction entre les différents improvisateurs, ce qui crée parfois une polyrythmie très complexe. Mais le rythme s'établit également dans une interaction approximative avec la vitesse des images. Quant à l'harmonie, certaines tonalités et / ou modalités, non préétablies, émergent d'elles-mêmes,

---

4. Joane Héту, improvisatrice (saxophone et voix), membre de l'ensemble SuperMusique, l'un des plus illustres ensembles de musique actuelle montréalais. Joane Héту développe cette idée dans un entretien effectué dans le cadre de l'exposition *Vision sonore* qui a eu lieu en juin 2009 à l'Université McGill.

quand elles ne sont pas totalement absentes (nous faisons ici référence au troisième mouvement, davantage de l'ordre du sonore).

Phénomène intéressant, une détérioration de l'harmonie s'est imposée au fil des trois mouvements. Le premier mouvement fait entendre une modalité sous-entendue ; le deuxième des hauteurs et une tonalité devenant floues et entrant dans une dynamique de polytonalité, tandis que dans le troisième mouvement, on sort de la logique des hauteurs pour entrer dans un univers sonore, bruitiste, industriel qui laisse, au final, place au seul bruit de la machine (son produit par une pédale de boucle utilisée à la contrebasse). Ce parcours musical suit donc de près le parcours opéré et symbolisé par l'image, à savoir une sorte de progression (voire régression) de l'homme vers la machine.

#### *Sur la pertinence d'improviser une musique de film*

Il est évident que la trame musicale de *La Terre de Mammon* n'aurait pu être écrite telle quelle (note pour note, rythme pour rythme) à une table de travail. Si la composition a l'avantage de produire des musiques travaillées, raffinées, rationnelles, l'improvisation fait davantage appel à la sphère intuitive. Ce qu'on perd en raffinement, on le gagne en vivacité, énergie, intensité.

Improviser collectivement une musique de film, directement sur les images, permet alors de créer une musique interactive. En effet, le film, comme « partition en mouvement », révèle un caractère subjectif que chaque improvisateur « interprète<sup>5</sup> » à sa manière. L'improvisateur va adopter une attitude de disponibilité devant l'acte musical en train de se produire, de se construire dans l'immédiat : une sorte de composition spontanée, qui incorpore à même la création la richesse du hasard et de l'inattendu. Cet inattendu se retrouve à plusieurs niveaux. Tout d'abord, dans le rapport des improvisateurs avec l'image. C'est-à-dire : l'inattendu est le produit des sensations provoquées par l'image chez l'improvisateur et des choix musicaux qui en découleront. Quels seront les éléments musicaux nés de cette rencontre ? Quels éléments musicaux seront retenus ou rejetés ? Ensuite, l'inattendu provient du rapport de l'improvisateur avec son propre jeu, dans la mesure où celui-ci doit constamment réagir aux notes qu'ils lancent spontanément. Les choix s'ouvrent et se ferment dépendamment des choix pris précédemment. Mais, également,

---

5. Nous utilisons ici les guillemets pour mettre l'accent sur la double utilisation du mot interprète. Tout d'abord, nous parlons ici de l'interprétation au sens de ce que le musicien va comprendre de l'image, mais le mot interprète peut également, à un deuxième niveau, se référer au musicien classique qui interprète une musique composée. Ce deuxième niveau fait ici ressortir la puissance du parallèle entre le film, (l'image) et une « partition », laquelle sera bel et bien « interprétée » par des improvisateurs.

les choix se prennent dans l'interaction de l'improvisateur avec les choix musicaux des autres improvisateurs. Chaque changement de dynamique, d'intensité ou de caractère de l'un des improvisateurs demande implication et décisions spontanées, sur le vif, de la part des autres improvisateurs. En somme, cette confrontation de tous les instants demande une attitude d'écoute, de flexibilité, de disponibilité. L'improvisateur doit toujours être aux aguets, prêts à bifurquer à n'importe quel moment, à laisser tomber des idées, à en adopter d'autres au vol, à confronter et à adapter ses idées à celles des autres, et ce, sans rompre avec l'énergie du moment.

\*\*\*

En somme, l'improvisation collective est un échange, une rencontre et confrontation d'idées musicales qui émergent à un moment précis. En ce sens, il importait peu de savoir si nous serions capable de reproduire cette musique à l'identique, question qu'on nous pose très fréquemment. Il faudrait tout d'abord se demander quel en serait l'intérêt. Mais, plus encore, cette question soulève l'importance, dans l'opinion publique, de la fixation des paramètres musicaux à des fins d'éventuelles reproductions, comme l'un des critères pour juger la valeur et la pertinence d'une œuvre musicale. Même si dans certains cas de musique improvisée, un minutieux travail de transcription du matériel musical et d'apprentissage de la partition nous permettrait de reproduire ce qui fut d'abord improvisé, cette démarche ne serait-elle pas contraire au processus même de l'improvisation, lequel tire justement sa force de la spontanéité, de la vivacité, de la fugacité.

Ainsi, il ne s'agit pas de penser l'improvisation musicale comme étant supérieure, (ni inférieure d'ailleurs), à la composition traditionnelle, mais comme relevant d'un processus de création distinct, proposant un rapport différent entre le musicien et l'œuvre, entre le musicien et le monde. Est-ce que le cinéma ne permet pas, justement, de favoriser ce rapport ?

Anne-Marie Leclerc  
Université de Montréal  
Juin 2010