

SIMON MARSAN

Université Paris 8

Musidance (EA. 1572)

De l'infini du non-fini

Dans cet article, nous souhaiterions développer une réflexion menée lors d'un travail de recherche-crédation autour du paradigme improvisation-composition. Notre approche s'appuiera sur quelques exemples de pièces musicales qui illustreront la réflexion que nous menons en cherchant à faire apparaître une correspondance entre une démarche de recherche et des tentatives de résultat de ces mêmes recherches lors de travaux de création. Nous employons le terme de « tentative » tel que le concevait le philosophe Luigi Pareyson pour qui toute création est une tentative de résolution d'un problème posé, d'une idée recherchée¹.

Introduction

L'infini de ce qui est inachevé permet à l'imagination d'être décuplée. Tout est à faire, à poursuivre, à compléter. L'idée de *work in progress* est là. Maude Johnson perçoit un tel travail de mobilité, autant physique que perceptive, dans les arts performatifs qui « impliquent une forme de mobilité, un mouvement constant qui sert à la fois l'analyse et la production »². Il s'agit d'un

1 Cf. L. Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, introduction de Gilles A. Tiberghien, traduction et notes de Gilles A. Tiberghien avec la collaboration de Rita di Lorenzo, Paris, Rue d'Ulm et Presses de l'École normale supérieure, 2019, p. 24.

2 M. Johnson, « Praxis de l'inachevé », [dans :] *Esse arts + opinions*,

premier type d'inachevé que l'on peut attribuer à des pratiques orales ne nécessitant pas, ou peu, d'écrit, comme la danse. On peut également envisager un deuxième type d'inachevé qui, à l'inverse du premier, développe une démarche d'écriture, comme cela est le cas pour une pièce de théâtre, ou pour une pièce musicale. Toutefois, un texte écrit peut s'avérer fragmenté « [par] son caractère *spatialisé* [car] l'écriture est inséparable de la notion d'*espace graphique* »³. En tentant de réduire les possibilités d'inachèvement à ces deux types pour rétablir une distinction séculaire entre oralité et écriture, on s'aperçoit ainsi qu'une tentative d'action inachevée peut s'ouvrir à de multiples autres qui, telles les ramifications racinaires d'un arbre, vont créer toute une arborescence de possibilités d'approches différentes.

Ce sont ces types d'inachèvement, qui peuvent être rencontrés à travers une approche orale, ou écrite, que nous nous proposerons d'étudier en trois parties dans cet article.

Dans un premier temps, nous aborderons la notion d'inachèvement en art, et plus particulièrement dans le domaine musical, en proposant quelques éléments de réflexions sur la pratique de l'improvisation.

Dans un second temps, nous élargirons ces premiers propos en axant davantage notre réflexion dans la tentative d'un rapprochement entre les pratiques d'improvisation et de composition. En établissant des

n°93 : « Esquisse », Montréal, Esse [en ligne] 2018, p. 59 ; <https://www.erudit.org/en/journals/esse/2018-n93-esse03614/88007ac/> [consulté le 21.01.2026].

3 A. Grésillon *et al.*, « "On achève bien les... textes". Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », [dans :] *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, n° 34-35 : « Paroles inachevées. Etudes linguistiques pragmatiques et processuelles de conversations, brouillons et textes », Université Paris 8, Vincennes [en ligne] 1986, p. 51 ; https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1986_num_34_1_1036 [consulté le 22.01.2026].

parallèles avec d'autres disciplines artistiques comme le théâtre et la danse, cette deuxième partie approfondira quelques points sur une problématique d'écriture qui semble persister entre les deux pratiques nous intéressant. La trajectoire de notre réflexion nous amènera à voir comment de nouvelles propositions d'écriture graphique ont été recherchées par les compositeurs au XX^e siècle, et comment celles-ci ont résonné dans le genre du théâtre musical et dans l'usage de la musique électronique.

Enfin, nous finirons en proposant le rétablissement d'une correspondance factuelle entre improvisation et composition. Nous illustrerons ce rapprochement à travers un projet de recherche-crédation en cours d'élaboration, intitulé *Avant-Scène*, pour flûtes et voix, qui sollicitera une participation théâtrale et musicale d'un texte composé pour l'occasion dans lequel des situations d'improvisation ont été insérées.

De la notion d'inachèvement en art : réflexions autour de l'improvisation

Qu'il s'agisse d'une œuvre d'art ou d'une action quelconque effectuée à travers des comportements du quotidien – une phrase non finie lors d'une discussion, un geste qui s'arrête en plein mouvement, une tâche laissée de côté, etc. –, parler d'inachèvement peut invoquer une approche phénoménologiquement improvisée, et cela qu'importe son attribution initiale. Une improvisation est considérée comme essentiellement inachevée puisque les supports de vérification d'une chose improvisée sont inexistants – à l'inverse d'une partition musicale dans le domaine musical, ou d'un texte, en ce qui concerne le théâtre. C'est la mémorisation d'une chose reprise lors d'une improvisation qui peut éventuellement servir de moyen de vérification de la chose improvisée. Dans le cas d'une

réponse improvisée à une question théorique posée, lors d'une conversation par exemple, c'est la source même sur laquelle se fonde l'improvisation qui peut être vérifiée. Ainsi, improviser une réponse sur les fondements harmoniques de l'écriture musicale occidentale revient à s'appuyer sur les études théoriques qui ont été menées depuis l'antiquité grecque⁴. Pour vérifier la réponse qui aura été faite, une connaissance de quelques traités d'harmonie écrit depuis la période des fondements harmoniques occidentaux sera nécessaire. Nous ne nous intéresserons cependant pas à ce type d'improvisation théorique dans ce texte, et préférerons les improvisations pratiques dans les arts, et plus particulièrement en musique.

Semblant toujours opposée à la prédominance de l'écrit, l'improvisation aura de tout temps suscité des réactions multiples. Bienvenue pour certains, malvenue pour d'autres, elle aura laissé apparaître des passions parfois productrices, mais malheureusement le plus souvent destructrices à son encontre. Les tendances à l'écriture musicale s'insurgent le plus souvent contre des musiques qui prônent la spontanéité du geste instrumental, l'évanescence d'une trace sonore déjà transparente mais rapidement effacée dans une succession d'instantanéités gestuelles ne laissant aucun indice de leurs passages autre que l'impression d'une bulle, d'un hors-temps qui semble éclater à la fin de chaque improvisation. Comme le précisait le guitariste et improvisateur Derek Bailey : « L'improvisation est liée à l'aspect essentiellement éphémère de la musique, elle le célèbre même. Peut-être les détracteurs et les défenseurs de l'improvisation sont-ils définis par leur attitude envers cela. Pour beaucoup de gens qui s'y consacrent,

4 Voir J. Chailley, « Trois Traités de Musique Grecque », [dans :] *Revue des Études Grecques*, Janvier-Juin 1976, vol. 89, n° 424-425, p. 103-105.

l'un des principaux attraits de l'improvisation est sa fugacité, son absence de traces »⁵.

Cette « absence de traces » est problématique pour qui veut pérenniser un système de production sonore. D'ailleurs, en disant cela, il faut remarquer que tout geste proposant une idée musicale provient d'une intention consciente, ou non, de production sonore. Bien que la pérennisation d'un phénomène de production sonore prospère facilement par des traditions d'écriture, penser uniquement à cela revient à oublier que, malgré l'aspect anarchisant de l'improvisation, celle-ci n'est pas sans références, sans modèles qui tendent à en pérenniser certaines méthodes, approches, ou automatismes de pratiques instrumentales improvisées⁶. Néanmoins, à l'inverse des courants d'écriture musicale dont les esthétiques ont tracé des façons de faire suivies par plusieurs personnes, ce qu'on appelle des styles musicaux, l'improvisation musicale, malgré quelques techniques d'approches pouvant s'avérer communes, semble s'explorer individuellement. Si l'on peut définir une composition grâce au style musical qu'elle convoque, cela est plus difficile concernant une improvisation tant les pratiques d'improvisation sont multiples, et insaisissables⁷. Cette insaisissabilité est aussi très certainement

5 D. Bailey, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, traduit de l'anglais par I. Leymarie, Éditions Outre Mesure, Paris, 1999, p. 50, [cité d'après :] M. Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, p. 149.

6 Voir L. Q. Ninh, « Histoire [2010] », [dans :] L. Q. Ninh, *Improviser librement. Abécédaire d'une expérience*, Lyon, Môméludies / CFMI de Lyon, 2015, p. 43-44.

7 Cf. S. Margel, « De l'improvisation. Étude lexicale d'une notion », [dans :] S. Margel, *Pratiques de l'improvisation*, « A contrario Campus », BNS Press [en ligne] 2016, p. 10 ; <https://www.cairn.info/pratiques-de-l-improvisation---page-9.htm> [consulté le 03.02.2026] ; également Lê Quan Ninh, [dans :] C. Lebrun, « Écrire 2 : Dire l'improvisation », durée 60 minutes, [dans :] *Le Cri du Patchwork*, France

due au fait que toute pratique improvisée conserve une part d'inachevé en elle-même. L'organiste et improvisateur Thomas Carl Whitmer, pour qui la part d'inachèvement doit être préservée, prodigue justement ce conseil : « Ne cherchez pas à obtenir une entité finie et complète. [...] L'idée doit toujours rester dans un état de flux. [...] Une erreur peut toujours, involontairement, se révéler positive. [...] Le raffinement n'est pas du tout ce qui est important. Préférez plutôt l'énergie et l'élan. [...] Ne craignez pas de vous tromper, craignez seulement d'être inintéressant »⁸.

Penser l'inachèvement, c'est réfléchir à ce qui est incomplet. C'est, en somme, nous questionner nous-mêmes sur notre ignorance, ce que l'on ne sait pas encore mais que l'on doit, ou peut, découvrir. Dans le cas d'une improvisation, cela passe par la pratique qui amène à explorer ce qui se présente comme étant inconnu. Selon Vladimir Jankélévitch, c'est dans ce moment d'ignorance que la spontanéité est la plus productrice de belles choses⁹.

Improviser en composant, et composer en improvisant : le choix d'un éternel recommencement

Ce sont des disciplines comme le théâtre, ou la danse, qui semblent avoir développé cette idée que l'approche compositionnelle et l'approche improvisée

Musique [en ligne] 12.02.2019 ; <https://www.francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/ecrire-2-dire-l-improvisation-69060> [consulté le 03.02.2026].

8 T. C. Whitmer, *The Art of Improvisation*, New York, Witmark & Sons, 1936, p. 2, [cité d'après :] D. Bailey, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, op. cit., p. 47 ; repris [dans :] P. Saint-Germier, « Les catégories de l'improvisation musicale », [dans :] *Revue Protheus*, 2024, n° 24 (coord. M. Pouradier et B. Trentini), p. 55.

9 Cf. V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 21.

pouvaient avoir plus de points de correspondance qu'initialement imaginé. Dans la pratique théâtrale, Christophe Tournier nous rappelle que l'improvisation théâtrale s'effectuait dès l'antiquité romaine à l'aide de canevas¹⁰. Durant la période hellénique, on constate aussi qu'Aristote réfléchit au phénomène d'improvisation en parlant d'imitation. Selon lui, l'imitation fait partie de l'approche poétique que l'on peut retrouver dans les différentes catégories de cette dernière comme « l'épopée, la tragédie, la comédie, le dithyrambe, [et] la plupart des airs de flûte et de cithare »¹¹. De plus, l'imitation semble concerner autant un processus de composition qu'une démarche d'improvisation lorsqu'il précise que dans la pratique de l'imitation, « il y a trois différences : les moyens avec lesquels on imite, l'objet qu'on imite, et la manière dont on imite. Car, comme ceux qui imitent avec les couleurs et le trait exécutent les uns par certaines règles de l'art, les autres par l'habitude seule, quelques-uns par la voix ; de même dans les espèces dont nous venons de parler, et qui imitent avec le rythme la parole et le chant, l'imitation se fait ou par un seul de ses moyens ou par plusieurs ensemble »¹². Selon Pierre Sauvanet, l'imitation ne procède pas d'une reproduction incessante de copies en d'autres copies mais consiste « [à] découvrir et dessiner les *lignes de force du réel* »¹³. Il poursuit en disant que « la *mimêsis* aristotélicienne ne renvoie pas à une déchéance supplémentaire dans l'ordre du sensible, mais tend à constituer une nouvelle réalisation humaine du

10 Cf. C. Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Saint Martin-Bellevue, l'eau vive, 2003, p. 211.

11 Aristote, *Poétique*, traduit en français par Charles Batteux, Paris, Librairie Jules Delalain et Fils, 1874, p. 3.

12 *Ibidem*.

13 P. Sauvanet, « Imitation et figuration dans la *Poétique* d'Aristote », [dans :] A. Sauvagargues (éd.), *Art et Philosophie*, Lyon, ENS, 1998, p. 45.

réel »¹⁴. Au sens où, « par la *mimêsis* l'homme s'humanise »¹⁵. C'est alors dans cet acte d'imitation humanisant que l'expérimentation du réel, avec ses erreurs, est permise. L'imitation selon Aristote n'est pas une reproduction mais une recherche se déplaçant continuellement.

Ce qui était initialement pensé par Aristote perdura des siècles durant. On remarque notamment qu'au XVI^e siècle, la *commedia dell'arte* employait fréquemment l'improvisation dans ses représentations. Au XX^e siècle encore, Constantin Stanislavski intègre l'improvisation à sa pratique théâtrale en faisant confiance à l'intuition des émotions recherchée pour ses rôles¹⁶. On retrouve cette permanence de l'improvisation aussi au sein du Living Theatre¹⁷.

Si le théâtre a depuis longtemps pensé l'improvisation comme moyen de création scénique, c'est surtout par le biais de la danse que nous voyons une communication pertinente avec la musique improvisée, notamment par l'oralité qui peut les réunir. Dans la pratique théâtrale, il semble admis qu'une approche improvisée serve d'éléments constructifs venant enrichir un processus compositionnel, et cela que ce soit spontanément, lors d'un oubli dans une représentation, ou de façon plus conséquente comme partie intégrante d'un processus de réalisation. Cependant en danse, chaque interprétation chorégraphique possède sa part d'authenticité au sens où chaque mouvement corporel composant une chorégraphie ne se laisse pas aussi bien apprivoiser que la musique écrite, ou le théâtre qui possède un support textuel sur lequel s'appuyer – cela étant plus vrai pour la musique que le théâtre dont

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 Cf. C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Élisabeth Janvier (trad.), préface de Jean Vilar, Paris, Payot & Rivages, 2015, p. 28.

17 Voir J. Beck, *La vie du théâtre*, Albert et Fanette Vander (trad.), Paris, Gallimard, 1979.

les intonations, manières de se mouvoir dans l'espace scénique n'apparaissent pas nécessairement comme clairement indiquées dans le texte. Bien que la pratique dansée ait vu de nombreuses tentatives de notation de ses gestes à travers les siècles, il en demeure que les rythmes, le poids du corps dansant, et autres paramètres, ne peuvent se transcrire sur une partition. Enfin, cela jusqu'à ce que Pierre Conté propose un solfège chorégraphique. Mais là encore, il s'agit d'un solfège initialement musical calqué et élargi avec de nouveaux signes sur les mouvements de danse. Cela étant, lors d'une représentation scénique, la danse reste de l'ordre de la transparence, d'une partition invisible néanmoins suggérée par le rendu visible des corps mobiles. On pourrait trouver des similitudes avec la musique et le théâtre. Ce dernier rend visible le texte, lorsqu'il est écrit, ou les émotions uniquement, quand il s'agit d'une improvisation. La musique rejoint partiellement cette même idée d'éléments ou de phénomènes pouvant être réceptionnés au théâtre, à la différence qu'en musique tout son est invisible, et cela même s'il est noté sur une partition. Un son est profondément immatériel en soi. Il peut être associé à un matériau qui le produit, comme le crin d'un archet, mais, contrairement à un texte théâtral, il reste le plus souvent évasif sur l'interprétation que l'on peut en avoir. On pourrait dire qu'en musique, le son agit comme la trace particulière d'une idée poétique implicite, qui ne se dévoile pas nécessairement immédiatement dans ce qu'elle peut évoquer. C'est l'interprétation qui donne un sens au son, le son en lui-même ne signifie rien. On pourra probablement en dire de même pour la danse. Et cela paraît encore plus vrai lorsqu'il s'agit d'improvisation. On peut ainsi se questionner sur les éléments, ou événements, à partir desquels on peut se baser pour interpréter un événement sonore vu – pour la danse – ou entendu – pour la musique.

La différence majeure qui existe entre le partiellement indescriptible, qui suppose donc une source, une référence sur laquelle s'appuyer pour l'interpréter, et l'indescriptible le plus total, repose principalement sur la présence, ou non, d'un support écrit quelconque. Autrement dit, entre la composition et l'improvisation, la problématique qui semble la plus essentielle pour les différencier concerne leur position idéologique vis-à-vis d'une pratique scripturale.

On peut alors se questionner sur les possibilités de réalisation qui partent ou qui tendent vers quelque chose d'inachevé. La trajectoire n'est pas la même que l'on adopte l'une ou l'autre des motivations de création. La première trajectoire, motivée par un cheminement progressif partant de quelque chose d'initialement inachevé, peut s'accomplir dans une forme de *work in progress* duquel on tend à l'aboutissement de quelque chose qui aurait été laissé pour inachevé. La finalité de cette trajectoire peut consister en la fixité écrite de quelque chose de premièrement instable. C'est notamment ce que l'on remarque dans les pièces musicales de Pierre Boulez dans la mesure où il revenait sans cesse sur des œuvres qu'il avait déjà composées pour en améliorer le résultat recherché¹⁸. On perçoit une tendance similaire dans la musique de Luciano Berio. Il ne va cependant pas retravailler la même pièce inlassablement comme pouvait le faire Boulez. On observe chez Berio qu'il va parfois réaliser un commentaire d'une pièce en réalisant une autre pièce, pour compléter, approfondir, développer la pièce qui aura servi de base à un commentaire. La notion d'inachevé passe alors par la résurgence d'une idée qui n'a pas fini

18 Voir notamment W. Strinz, « Quelques observations sur des "objets retrouvés" dans l'œuvre de Pierre Boulez », [dans :] J.-L. Leleu, et P. Decroupet (dir.), *Pierre Boulez : Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 45-93.

de questionner le compositeur. Les rapprochements entre les XIV *Sequenze*, composées entre 1958 et 2002, et leurs extensions dans les différents *Chemins*, composés entre 1964 et 1996, sont assez remarquables d'une idée inachevée qui se transmet, se développe d'une œuvre à l'autre. Même s'il faut nuancer que la plupart de ces pièces de Berio sont structurellement achevées, avec un début et une fin pour chaque pièce que l'usage d'une partition écrite tend à clarifier, comme le précise Stéphane Orlando, « certaines *Sequenze* ont été révisées, réécrites, repensées une ou deux fois, ce qui rend difficile l'établissement d'une date précise de composition et semble plutôt manifester un *work-in-progress* »¹⁹. Berio, dont la citation a été reprise par Stéphane Orlando, évoque ce *work-in-progress* comme une « péripétie créatrice »²⁰. On remarque une telle réécriture dans la *Sequenza III* (1965), pour voix, pour laquelle la première version a été remaniée dans un réagencement des éléments constitutifs de l'œuvre.

19 S. Orlando, *Les XIV Sequenze de Luciano Berio*, textes édités par Stéphane Orlando en collaboration avec Laurence Wuidar, Sampzon, Delatour, 2015, p. 9.

20 L. Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis*, traduits par Martin Kaltenecker, Vincent Barras, Jacques Demierre, Francesca Filo della Torre et Marie-Charlotte Guillaume, Genève, Contrechamps, 2010, p. 86 ; cité [dans :] S. Orlando, *Les XIV Sequenze de Luciano Berio*, op. cit. , p. 9.

Cette trajectoire inversée, mais au demeurant unifiée, a été affirmée par le chorégraphe Thomas Hauert qui suggérait l'idée « que "dans chaque improvisation, il y a de la composition" »²¹. Auparavant, sans affirmer cette idée, on trouve dans la pratique dansée de Steve Paxton une pensée similaire à travers ce qu'il a nommé le *contact-improvisation*, c'est-à-dire une pratique de danse improvisée devant s'accomplir avec au minimum deux personnes qui ne doivent pas rompre le contact physique qu'elles ont lors de leur improvisation²².

En musique, on trouve bien entendu également de nombreux exemples musicaux d'improvisation composée, notamment concernant la musique de Frédéric Chopin²³. Toutefois, ce qui nous intéresse est de ne pas nécessairement envisager la composition comme une résolution d'écriture, autrement il devient difficile de justifier qu'il s'agit d'une improvisation. Celle-ci nécessite une intermédialité, qui n'est pas celle que l'on pourrait rencontrer entre une partition préalablement réglée et une personne interprétante. Il s'agit d'une intermédialité comme « zone des mixtes, du concret, de l'approximation et des alliages impurs »²⁴. La rencontre

21 Myriam Gourfink, [dans :] Y. Chapuis *et al.*, *Composer en danse : Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, *op. cit.*, p. 237.

22 Cf. S. Paxton, « D'un pied sur l'autre (1972-1975) », Romain Bigé (trad.), [dans :] *Recherches en danse*, Au fil de l'eau (rubrique) : Traductions, Paris, Association des Chercheurs en Danse, Cité Internationale des Arts [en ligne] 2017 ; <https://journals.openedition.org/danse/1235> [consulté le 30.01.2026] ; également D. Lepkoff, « Contact Improvisation : A Question », [dans :] *Contact Quarterly* [en ligne] 2011, vol. 36, n° 1 ; <https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=contact-improvisation-a-question> [consulté le 30.01.2026].

23 Voir entre autres A. Boucourechliev, *Regard sur Chopin*, Paris, Fayard, 1996, p. 50 ; A. Zamoyski, *Chopin*, traduit de l'anglais par Agnès Boysson, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986, p. 31 ; T. A. Zielinski, *Frédéric Chopin*, traduit du polonais par Marie Bouvard, Laurence Dyèvre, Blaise et Krystyna de Obaldia, Paris, Fayard, 1995, p. 51.

24 V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, *op. cit.*, p. 133.

entre les différentes personnes qui improvisent, sans nécessairement se donner de consignes avant leur improvisation, c'est cela qui permet une élaboration sonore organiquement pensée, au sens où tout ne sera pas forcément beau, ni joli, qu'il y aura des erreurs de parcours, des sonorités parfois agressives, ou maladroitesses, mais que l'ensemble sera constitutif d'un moment profondément vivifiant, de quelque chose en train de se construire, dans l'instant de sa production, de son exploration. Selon cette idée, on pourrait alors non pas parler de *composition*, ni même d'*improvisation*, même si c'est elle que nous cherchons à mettre en avant dans le rapport qu'elle peut entretenir avec une démarche de composition, mais plutôt d'*agencement* tel que Deleuze en parle pour définir le verbe *composer*²⁵. Qu'il s'agisse d'improviser ou de composer, la démarche consiste toujours à agencer des événements différents entre eux. Seule une approche temporelle qui leur est individuellement propre semble les différencier²⁶. Parce que « l'improvisation est à comprendre comme *processus* vivant et non comme produit »²⁷, et « [qu'é]lle relève davantage d'une *praxis* que d'une *poiésis* »²⁸, alors suggérer une coexistence entre improvisation et composition revient à penser à de nouvelles manières de concevoir la création.

L'improvisation étant partiellement liée à la notion de hasard, au moment où le hasard devait apparaître comme un nouvel élément à prendre en considération

25 G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 10.

26 Cf. S. Marsan, « Penser le paradigme improvisation-composition comme vecteur de socialisation dans une démarche de création », Actes de la journée d'études des Rencontres Internationales de Création Musicale qui s'est tenue à l'Université de Lille, le 15.10.2025, Université de Lille, à paraître.

27 M. Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, op. cit., p. 149.

28 *Ibidem*.

dans la création musicale²⁹, certains compositeurs ont alors cherché à intégrer le hasard en l'écrivant³⁰. Toutefois, cette approche paraît paradoxale puisque si le hasard est composé, il n'est donc inévitablement plus hasardeux. Ou alors, c'est un hasard fictif qui tend à apparaître en faisant disparaître le véritable hasard qui ne se commande pas. On aperçoit que la prédominance de l'écrit tend à supplanter toute autre potentialité de découvertes amenant à concevoir d'autres façons de procéder. Ainsi, un long combat semble avoir été fait à l'improvisation qui ne pouvait obtenir de place dans un champ de création autre que celui de l'improvisation pure. Vouloir écrire l'improvisation, c'est ainsi l'amener à perdre ce qui fait son essence car elle appartient à celles et ceux qui « privilégi[ent] le labile et l'évanescent »³¹. L'écriture est l'inverse de l'évanescent. L'encre, ou toute autre trace écrite, sur un papier est une marque visuelle qui impose la présence d'une certaine réalité que l'on peut faire vivre en s'y référant. L'écriture possède un certain dogmatisme stylistique.

Les expérimentations d'écriture passées nous montrent cependant que ce n'est pas tant l'écriture qui est remise en cause qu'une certaine tradition d'écriture qui est celle de l'emploi constant d'une notation solfégique connue faisant usage de hauteurs de notes déterminées, de rythmes, de nuances, enfin de tout

29 Voir S. Troche, *Le hasard comme méthode : Figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*, Chap. VIII : « John Cage : Silence et indétermination », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 309-356.

30 Cf. P. Boulez, « Alea », *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1957, n° 59, p. 839-857. Repris [dans :] P. Boulez, *Relevés d'Apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, 1966, p. 41-55, puis [dans :] P. Boulez, *Points de repère, Imaginer*, Nouvelle édition entièrement refondue, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, introduction de Jean-Jacques Nattiez, exemples musicaux identifiés par Robert Piencikowski, Paris, Seuil, 1995, tome 1, p. 407-420.

31 M. Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, op. cit., p. 148.

un langage musical qui s'est progressivement clarifié et imposé dans les mœurs d'écriture depuis le XVII^e siècle³². Contextuellement, c'est au début du XX^e siècle que cette tradition particulière est remise progressivement en question par certains créateurs. Mais avant de proposer des graphismes musicaux différents de ceux jusqu'alors employés, les nouvelles tendances musicales avaient d'abord pour ambitions de s'éloigner progressivement des carcans dogmatiques d'une écriture harmonique tonale dont l'existence séculaire ne correspondait plus aux nouvelles aspirations créatrices. Parmi les premiers à se défaire véritablement de cette emprise tonale, on trouve Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern, les trois compositeurs dodécaphoniques de la deuxième École de Vienne – la première étant composée de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven. Ils avaient pour principe de composer à partir d'une sélection de douze sons, en cherchant à éviter tout rapport harmonique fonctionnel. Anton Webern fut celui qui amena l'exploration dodécaphonique le plus loin. Son approche radicale des principes sériels aura néanmoins inspiré les compositeurs des années 1950, comme Pierre Boulez, Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, et d'autres. Avec cette nouvelle génération, l'élaboration sérielle passa du dodécaphonisme au sérialisme intégral, autrement dit, la série passa d'exclusivement douze notes à des séries de différentes longueurs qui intégraient aussi les rythmes et les nuances dans leur agencement. Dans la plupart des partitions musicales composées par ces compositeurs, on remarque une tendance à l'élasticité autant formelle que texturale des événements sonores présentés. Pour certains, ce désir d'élasticité semblait

32 Cf. notamment S. Bouissou et al., *Histoire de la notation, de l'époque baroque à nos jours*, Paris, Minerve, 2005.

concomitant de l'évolution musicale des années 1960, avec notamment la venue du *free jazz* et de la musique électronique. Le principe d'élasticité qui incombe à certaines musiques improvisées se retrouve dans leur tendance à un formalisme incessamment déplacé parce qu'indéterminé. Pour les compositeurs de l'époque, il fallait se saisir de ce phénomène dans l'acte d'écriture. La plupart des pièces de musique sérielle alors composées devaient reprendre ce principe d'élasticité. Lorsque apparut cette nouvelle trajectoire dans les démarches esthétiques d'écriture des compositeurs, au même moment apparaissait également un nouveau moyen technologique de création : l'électronique. La venue de l'électronique eut deux incidences sur le développement artistique : d'abord parce que l'électronique généralise une présence originelle invisible du son, et ensuite parce que les moyens d'écrire des partitions de musique électronique devait se faire majoritairement sans procédés solfégiques communs car les sons créés étaient fondamentalement nouveaux.

Le compositeur italien Luciano Berio fut notamment sensible autant au *free jazz* qu'à la musique électronique, ainsi qu'à plusieurs formes de musiques improvisées, particulièrement dans la musique traditionnelle. Dès les années 1950, alors qu'il composait sa pièce *Nones* (1954), il fut inspiré par la lecture d'un livre de Luigi Pareyson qui parlait de formativité³³ dans lequel il est dit que « le concept central est celui de formativité entendu comme union inséparable de production et d'invention ; *former* signifie *faire* en inventant en même temps la *manière de faire* [...] »³⁴. Ce livre exerça par ailleurs une influence considérable sur Umberto Eco. Ce dernier était proche de Berio, et alors qu'il

33 Cf. L. Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, op. cit., p. 351.

34 *Ibidem*, p. 24.

théorisait le concept d'œuvre ouverte³⁵ – qui eut aussi une profonde incidence sur les musiques dites exploratoires, comme l'improvisation –, il participait dans le même temps à l'élaboration de la pièce radiophonique *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) de Berio qui reprenait les principes d'ouverture de l'œuvre proposés par Eco.

Cette pièce de Berio, « conçue pour une émission radiophonique expérimentale ("Document sur la qualité onomatopéique du langage poétique") »³⁶, est basée sur le début du chapitre XI, intitulé « Les Sirènes », du roman *Ulysse* de James Joyce. Avec cette pièce radiophonique, Berio cherchait à « créer une continuité entre littérature et musique 105F »³⁷, en réfléchissant à l'adéquation de sons électroniques superposés à des voix enregistrées interprétant le texte de Joyce dans une version fuguée à partir de sa version originale anglaise, mais aussi de ses traductions française et italienne. D'autre part, la dernière partie de la pièce consiste en « une espèce d'anamorphose musicale du texte littéraire 106F »³⁸, ce qui correspond au moment où les rôles semblent s'être inversés, la musique prenant l'ascendant sur le support textuel. Gianfranco Vinay évoque l'importance d'un travail de résonance dans la musique de Berio³⁹. Selon lui, « la résonance est le principe musical qui est

35 Cf. U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, p. 26 ; et U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

36 G. Vinay, « Berio : Le chant des sirènes et la poétique de l'œuvre "ouverte" aux résonances », [dans :] D. Cohen-Levinas, *Omaggio a Luciano Berio*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 29.

37 L. Berio, *Thema (Omaggio a Joyce) notice*, [dans :] *Artsonores : L'aventure électroacoustique*, INA-GRM [en ligne] <https://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00008/luciano-berio-thema-omaggio-a-joyce.html> [consulté le 01.02.2026].

38 *Ibidem.* [consulté le 01.02.2026].

39 Cf. G. Vinay, « Berio : Le chant des sirènes et la poétique de l'œuvre "ouverte" aux résonances », *op. cit.*, p. 25-34.

à la base de la poïèsis de Berio »⁴⁰. Considérant « la résonance [...] comme la prolongation et l'amplification dans la proximité et la continuation sonore »⁴¹, le concept d'œuvre ouverte est appliqué dans la musique de Berio par ce travail de mise en résonance d'événements sonores variés. Concernant la pièce *Thema (Omaggio a Joyce)*, cette mise en résonance est effectuée « entre mots, gestes, sons »⁴². Grâce à l'usage de l'électronique, Berio fait résonner la musicalité du texte de Joyce en multipliant les couleurs de timbres par les artifices verbaux présents dans les phonèmes. De fait, ce n'est plus un texte qui est entendu mais la musique de celui-ci, les mots sont transformés en sons par les gestes vocaux, et ce grâce à des transformations électroacoustiques qui permettent le subtil passage de l'un à l'autre. Gianfranco Vinay relève que « derrière les mots et derrière la musique, il y a des images mentales et des émotions »⁴³. Ainsi, dans cette création, Berio permet la résonance d'une musicalité à travers les mots, propre aux mots mêmes, et des images mentales associées aux mots apparaissent finalement comme des transparences émotionnelles potentiellement lourdes de sens par immersion dans l'invisibilité des sons. Avec *Thema (Omaggio a Joyce)*, Berio ouvre un champ de possibilités interactionnelles multiples entre des sources littéraires et des moyens musicaux qui seront approfondies, développées dans ses œuvres suivantes. Il expliquait que « *Thema* avait une signification fondamentale dans mon travail car à travers elle, j'ai vécu le texte non pas comme un objet fermé et immuable mais comme celui dont la signification et le son permettent tous les deux la prolifération de nouvelles fonctions »⁴⁴.

40 *Ibidem*, p. 26.

41 *Ibidem*.

42 *Ibidem*, p. 27.

43 *Ibidem*, p. 28.

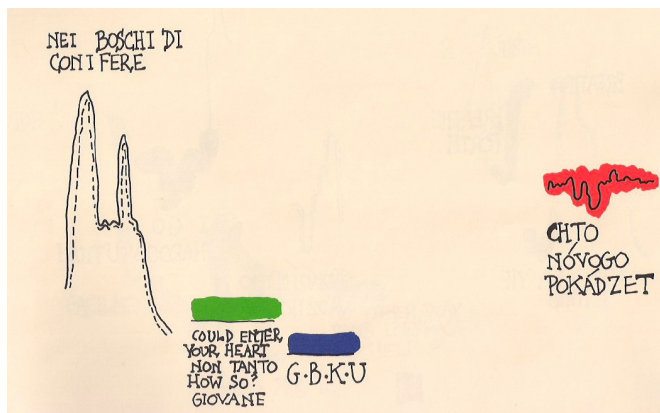
44 « *Thema was of basic significance in my work because through*

Avec *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), dont le travail tend à faire résonner des sonorités verbales avec leurs transformations électroniques, puis *Circles* (1960), dont des poèmes d'e.e. cummings, mis en voix par une mezzo-soprano, se confondent musicalement avec des sonorités instrumentales – harpe et deux percussions –, et enfin *Visage* (1961), autre pièce radiophonique pour voix de femme et système électroacoustique, on aperçoit autour des années 1960 une nouvelle tendance au théâtre musical. Si ce genre musical apparaît déjà au XIII^e siècle, entre autres dans *Le Jeu de Robin et Marion* du trouvère Adam de la Halle, il revient au début du XX^e siècle avec le *Pierrot lunaire* (1912) d'Arnold Schoenberg, pour revenir à nouveau dans les souhaits artistiques des compositeurs dans les années 1960 en s'imposant comme une alternative fructueuse de créativité aux carcans traditionnels du style opératique. Le théâtre musical est considéré comme « [un] art hybride »⁴⁵, notamment parce que, déjà au Moyen-Âge, on avait tendance à mélanger les langues, les styles, et les disciplines artistiques dans une création de théâtre musical, mais que cela s'est enrichi et diversifié au cours du XX^e siècle avec parfois l'usage d'un médium électroacoustique. Une constante que l'on semble cependant retrouver entre ces deux époques éloignées est celle de la présence très répandue des petites scènes des représentations de théâtre musical. Si au Moyen-Âge cela relevait probablement d'un

it I experienced the text not as a closed, unchangeable object but as one whose meaning and sound both allow the proliferation of new functions », [dans :] L. Berio, *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, traduit de l'italien et du hongrois et édité par David Osmond-Smith, Londres, Marion Boyars, 1985, p. 144.

45 Cf. R. Deslauriers, « Vers une poétique de théâtre musical : racines et ramifications d'un art hybride », [dans :] M. Plana et F. Sounac (dir.), *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, actes du colloque international – IRPALL des 25-27 octobre 2007 à l'Université Toulouse II – Le Mirail, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 117-133.

On peut également citer la pièce *Aria* (1958), pour voix, de John Cage. En effet, la partition se rapproche d'une peinture abstraite avec ses courbes de couleurs en guise d'indication de jeu musical.



Exemple n° 4. Notation graphique in *Aria* (1958) de John Cage

Mais tandis que l'exploration de Berio reste timide quant à l'emploi de graphismes musicaux foncièrement nouveaux, pour John Cage, après une période de notation musicale plus traditionnelle dans les années 1940, la recherche de nouvelles manières radicales d'inscrire la musique devient vite une exploration à affirmer.

C'est alors que, comme le rappelle Matthieu Saladin⁴⁶, on aperçoit deux tendances à l'élaboration d'une autre manière d'écrire graphiquement la musique : une provenant des États-Unis, baptisée d'École de New York, active dès les années 1950, et comprenant les compositeurs Earle Brown, John Cage, David Tudor, Morton Feldman, et Christian Wolff ; et une autre, en

46 Cf. M. Saladin, « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », [dans :] *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2004, n° 3/1 : « Le savant à l'épreuve du populaire/Musiques électroniques », p. 31.

provenance de l'Europe, qui fut active plutôt dès les années 1960, et qui était constituée de compositeurs de nationalités différentes, comme Sylvano Bussotti pour l'Italie, Karlheinz Stockhausen et Dieter Schnebel pour l'Allemagne, Cornelius Cardew pour l'Angleterre, et bien d'autres encore. Le théâtre musical aura été pour certains un champ d'expérimentation nouveau pour explorer d'autres manières d'écrire la musique en y insérant des zones d'indétermination recherchées. Pour d'autres, la seule écriture instrumentale aura permis de penser à un décroisement des pratiques musicales, comme ce fut notamment le cas pour les pièces du compositeur Cornelius Cardew qui proposait que ses partitions graphiques réduisent l'écart entre interprètes et compositeur.

De la théorie à la pratique

Particulièrement depuis les années 1960, les réflexions menées sur les potentialités expressives, représentatives et interprétatives de nouvelles notations graphiques auront persisté dans l'idée, semble-t-il, de revenir au statut de musicien qui condense simultanément la pratique instrumentale et une démarche réflexive de composition. Carl Dahlhaus réfléchissait déjà à ce rapprochement en 1979 lorsqu'il questionnait ce que peut être l'improvisation⁴⁷. Récemment, Anne Montaron tente de faire réémerger l'idée musicienne de création en faisant se retrouver l'improvisation et la composition dans une même démarche créatrice⁴⁸. Frédéric Mathevet semble aussi avoir

47 Cf. C. Dahlhaus, « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », M. Siéfert et L. Lisack (trad.), [dans :] *Tracés*, 2010, n° 18 : « Improviser. De l'art à l'action » (coord. T. Bachir-Loopuyt et al.), p. 181-196.

48 Cf. A. Montaron, « L'écrit et l'improvisé : parcours en eaux mêlées », [dans :] *Magazine Hémisphère son* [en ligne] 29.11.2022 ; <https://hemisphereson.com/lecrit-et-limproviser-parcours-en-eaux-meleees/>

proposé des pistes de réflexion dans sa propre pratique de compositeur⁴⁹.

Aujourd'hui, imaginer de nouvelles manières graphiques d'écrire la musique est nécessaire dans l'objectif de ne pas créer de domination potentielle entre improvisation et composition, et de libérer la pratique musicale d'une hiérarchie entre interprète et compositeur·ice. Les expérimentations notationnelles depuis les années 1950, d'abord aux États-Unis, ne sont évidemment pas à oublier. Cependant, elles ne s'affranchissent pas toujours d'une distinction entre improvisation et composition, surtout en Europe semblerait-il.

En reprenant la pensée d'Ernst Bloch⁵⁰, l'inachèvement, pensé dans l'acte créatif, peut s'avérer l'exemple social d'une utopie toujours repoussée jusqu'à sa réalisation concrète qui ne fera qu'ouvrir d'autres portes, d'autres potentialités, ou d'autres problèmes à explorer.

C'est notamment ce qui est réfléchi dans l'élaboration d'un projet pour flûtes et voix intitulé *Avant-Scène*. À partir d'un texte qui a été composé pour l'occasion, des situations théâtrales sont suggérées. Mélangeant plusieurs langues – français, anglais, italien, allemand, espagnol et japonais –, parfois en les associant dans la création de nouvelles prononciations, le discours reste la plupart du temps sémantiquement inachevé. De plus, bien que possédant un début et une fin, ce texte proposera implicitement plusieurs moments de possible improvisation. L'éventuelle difficulté de prononciation de certaines phrases plurilinguistiques,

49 Cf. F. Mathevet, « Partitions suspendues, partitions étendues : écrire l'instabilité », [dans :] C. Cadaureille, et A. Favier (dir.), *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Paris, Hermann, 2020, p. 223-237.

50 Cf. E. Bloch, *Du rêve à l'utopie. Entretiens philosophiques*, textes choisis et préfacés par Arno Münster, Paris, Hermann, 2016 [Les Entretiens ont été initialement donnés à Tübingen, en Allemagne, entre 1964 et 1977].

ou en virelangue, ou encore la répétition phonétique de consonnes et l'apparition de voyelles pouvant suggérer d'en théâtraliser l'interprétation, pourront induire des moments d'obstacles à contourner, ou au contraire d'ouvertures à explorer. Toute la production instrumentale découlera de ce texte déjà musical.

Ce projet ayant auparavant fait l'objet d'un premier article à son sujet⁵¹, nos propos tendront à les réorienter par rapport à la thématique de l'inachevé en apportant de nouveaux éléments de réflexion.

Avant-Scène tente une mise en écoute de soi, des autres, de l'environnement de représentation, peut-être même de ce qui n'est pas présent au moment de l'action musicale – cela peut être une personne, un objet, une pensée, une sensation... Le projet reproduit le moment – réel ou imaginé – qui précède une représentation artistique. L'interprète est ainsi face à elle-même⁵², tout en étant devant le public. Mais puisqu'il s'agit d'un moment qui précède une représentation, l'interprète est donc supposément en coulisses. On peut alors parler d'une sorte de théâtre imaginaire de situations que l'on ne voit habituellement pas. Bertolt Brecht a fait beaucoup de choses dans ce sens d'une suppression de l'espace entre public et artistes. En cherchant à transposer l'idée d'un espace hors-scène sur scène, la sensation d'inachèvement peut apparaître comme fictive : l'action représentée n'est pas la finalité mais sa préparation. Ce projet est la préparation d'une représentation à venir qui n'arrivera jamais puisqu'elle

51 Cf. S. Marsan, « Rendre un texte musical et une musique textuelle », [dans :] *ATeM*, « Entre mise en texte de la musique et mise en musique du texte », numéro dirigé par Marco Agnetta, Gerhild Fuchs, Ursula Mathis-Moser, Monika Messner et Birgit Mertz-Baumgartner Université d'Innsbruck, Innsbruck [en ligne] 2025, vol. 2, n° 9, 13 p. ; <https://atem-journal.com/ATeM/article/view/4132>

52 Au moment de la rédaction de ce texte, le projet est travaillé avec Mayu Sato, flûtiste dans l'ensemble L'Instant donné.

est déjà représentative. Le lien à l'improvisation est ténu car, comme le rappelle Matthieu Saladin, « il ne s'agit [...] pas tant de *préparer* une improvisation que de *s'y préparer* »⁵³. Selon cette idée, l'improvisation ne se prépare pas, elle se vit, mais on se prépare à la vivre, autrement, on se met en condition pour l'expérimenter au mieux. Plusieurs moments dans *Avant-Scène* pourront ainsi constituer des arrêts pour vivre l'instant, pour le performer.

Cependant, cette suggestion d'inachèvement est corrompue par le fait que le texte contient un début et une fin. La temporalité réelle de l'ensemble étant indéterminée, après un décompte de 1 à 10, comme de supposées minutes avant la représentation, la pièce se termine dans une condensation temporelle allant crescendo. On peut donc se demander ce qui reste d'inachevé. Il s'agit de la représentation elle-même. L'écoute qui était initialement proposée comme étant au minimum tridimensionnelle, entre soi, avec le public, et au contact de son environnement de représentation, devient désormais réduite à une relation de proximité entre le texte et l'interprète. Fragmenté en des morceaux épars de langues, de phonèmes, de phrases, ce texte suppose, propose, voire peut-être même impose, de l'écouter pour ce qu'il incite, et de s'écouter le vivre, le faire vivre. Mais, du fait de sa fragmentation, chaque vécu pourra être différent.

Tout en préservant l'esprit d'imprévisibilité propre à une performance improvisée, réfléchir à ce qu'une partition pourrait apporter est maintenant une autre étape d'un travail actuellement inachevé. Quelques idées pour étayer cette piste en devenir sont nécessaires. D'abord, ne pas créer de *partition* au sens traditionnel, mais un support de performativité, paraît important. La partition écrite, nous dit Jankélévitch,

53 M. Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre.*, op. cit., p. 177.

suppose un temps déterminé⁵⁴. D'autres procédés d'écriture conciliant quelques signes traditionnels, pour se repérer, avec des graphismes divers et variés pourraient également être envisagés. Dans un rapprochement du musical avec le verbal, une fusion graphique, proche d'une partition de musique électronique, pourrait s'avérer intéressante. Le texte seul proposant déjà cela sur certains mots, l'idée pourrait être développée.

pe ssss ti

fffff (*en ricochant*)

t rrrr A (*de soulagement*)

vvv

ppppppp

ail ! t k sssssssshh

d t k

ttttt

di k SSSsiion

sans passer sous ces cils si c'est fait sans ça

faut ê t rrrr insouciant faisons fi

d

t(ou)

SSSSs(a)

sans faute

Exemple n° 5. decrescendo, crescendo, théâtralité improvisée dans la spatialisation textuelle d'Avant-Scène

54 V. Jankélévitch, *Quelque part...op. cit.*, p. 34.

Conclusion

Il est difficile de conclure un texte parlant de l'inachevé, de quelque chose qui est encore et toujours en train de se former, alors, en tenant compte de cette thématique, nos propos tentent également de trouver leur cohérente formativité.

Autour de la notion d'inachevé, nous avons orienté ce texte sur la coexistence de l'improvisation avec la composition. L'indétermination qui surgit de cette rencontre paraît aussi multiple que le sont les difficultés à catégoriser les manières d'improviser. Sans en rester à cet obstacle, tenter de faire pérenniser cette rencontre en ayant recours à l'écrit semble être une possibilité de dépassement du problème. Mais alors aucune règle ne semble exister pour suivre un tel processus d'écriture. Aujourd'hui, tandis que les tentatives d'écriture de l'inachevé sont multiples, tout paraît encore sujet à une exploration infinie. Cela est stimulant pour développer de nouveaux chemins de rencontre d'un paradigme improvisation-composition où l'inachevé semblera toujours avoir une part de réalité.

Ce texte est une étape de cette réflexion autant théorique que pratique sur une exploration en train de se faire.

bibliographie

Aristote, *Poétique*, trad. par Charles Batteux, Paris, Jules Delalain et Fils, 1874.

Dahlhaus C. « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », [dans :] T. Bachir-Loopuyt et al. (dir.), *Tracés*, 2010, n° 18.

Bailey D., *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, 1999.

Beck J., *La vie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1979

Berio L., *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis*, Genève, Contrechamps, 2010.

Berio L., *Thema (Omaggio a Joyce) notice*, [dans :] *Artsonores : L'aventure électroacoustique*, INA-GRM [en ligne] <https://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00008/luciano-berio-thema-omaggio-a-joyce.html>

Berio L., *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, Londres, Marion Boyars, 1985.

Bloch E., *Du rêve à l'utopie. Entretiens philosophiques*, Paris, Hermann, 2016.

Boucourechliév A., *Regard sur Chopin*, Paris, Fayard, 1996.

Bouissou S. et al., *Histoire de la notation, de l'époque baroque à nos jours*, Paris, Minerve, 2005.

Boulez P., « Alea », [dans :] *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1957, n° 59.

Boulez P., *Relevés d'Apprenti*, Paris, Seuil, 1966.

Boulez P., *Points de repère. Imaginer*, Nouvelle édition entièrement refondue, Paris, Seuil, 1995, t. 1.

Mathevet F., « Partitions suspendues, partitions étendues : écrire l'instabilité », [dans :] C. Cadaureille, et A. Favier (dir.), *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Paris, Hermann, 2020.

Chailley J., « Trois Traités de Musique Grecque », [dans :] *Revue des Études Grecques*, Janvier-Juin 1976, vol. 89, n° 424-425.

Chapuis Y. et al. (éd.), *Composer en danse : Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

Deleuze G., Parnet C., *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

Deslauriers R., « Vers une poïétique de théâtre musical : racines et ramifications d'un art hybride », [dans :] M. Plana et F. Sounac (dir.), *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, actes du colloque international – IRPALL, 25-27 octobre 2007, Université Toulouse II – Le Mirail, Paris, L'Harmattan, 2010.

Eco U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

Eco U., *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.

Grésillon A. et al., « "On achève bien les... textes". Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », [dans :] *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, n° 34-35, Université Paris 8, Vincennes [en ligne] 1986 ; https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1986_num_34_1_1036

Jankélévitch V., Berlowitz B., *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.

Johnson M., « Praxis de l'inachevé », [dans :] *Esse arts + opinions*, 2018, n° 93, Montréal, Esse, [en ligne] ; <https://www.erudit.org/en/journals/esse/2018-n93-esse03614/88007ac/>

Lebrun C., « Écrire 2 : Dire l'improvisation », durée 60 minutes, [dans :] *Le Cri du Patchwork*, France Musique, 12.02.2019 [en ligne]; <https://www.francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/ecrire-2-dire-l-improvisation-69060>.

Lepkoff D., « Contact Improvisation : A Question », [dans :] *Contact Quarterly* 2011 [en ligne], vol. 36, n° 1; <https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=contact-improvisation-a-question>.

Margel S., *Pratiques de l'improvisation*, BNS Press 2016 [en ligne]; <https://www.cairn.info/pratiques-de-l-improvisation---page-9.htm>.

Marsan S., « Rendre un texte musical et une musique textuelle », [dans :] *Revue ATeM*, 2025, vol. 2, n° 9, [en ligne] <https://atem-journal.com/ATeM/article/view/4132>.

Marsan S., « Penser le paradigme improvisation-composition comme vecteur de socialisation dans une démarche de création », [dans :] *Actes de la journée d'études des Rencontres Internationales de Création Musicale*, 15.10.2025, Université de Lille, à paraître

Montaron A., « L'écrit et l'improvisé : parcours en eaux mêlées », [dans :] *Magazine Hémisphère son* 29.11.2022 [en ligne]; <https://hemisphereson.com/lecrit-et-limproviser-parcours-en-eaux-melees/>.

Ninh L. Q., *Improviser librement. Abécédaire d'une expérience*, Lyon, Môméludies / CFMI de Lyon, 2015, n° 21.

Orlando S., *Les XIV Sequenze de Luciano Berio*, Sampzon, Delatour, 2015.

Pareyson L., *Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, Rue d'Ulm, 2019.

Paxton S., « D'un pied sur l'autre (1972-1975) », Romain Bigé (trad.), [dans :] *Recherches en danse*, Association des Chercheurs en Danse, Cité Internationale des Arts, Paris 2017 [en ligne]; <https://journals.openedition.org/danse/1235>.

Saint-Germier P., « Les catégories de l'improvisation musicale », [dans :] *Revue Protheus*, M. Pouradier et B. Trentini (coord.), 2024, n° 24.

Saladin M., « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », [dans :] *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2004, n° 3/1.

Saladin M., *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014.

Stanislavski C., *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot & Rivages, 2015.

Sauvanet P., « Imitation et figuration dans la Poétique d'Aristote », [dans :] A. Sauvagnargues (éd.), *Art et Philosophie*, Lyon, ENS, 1998.

Strinz W., « Quelques observations sur des "objets retrouvés" dans l'œuvre de Pierre Boulez », [dans :] J.-L. Leleu et P. Decroupet (dir.), *Pierre Boulez : Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Contrechamps, 2006.

Tournier C., *Manuel d'improvisation théâtrale*, Saint Martin-Bellevue, De l'eau vive, 2003.

Troche S., *Le hasard comme méthode : Figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Vinay G., « Berio : Le chant des sirènes et la poétique de l'œuvre "ouverte" aux résonances », [dans :] D. Cohen-Levinas, *Omaggio a Luciano Berio*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Zamoyski A., *Chopin*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986.

Zielinski T. A., *Frédéric Chopin*, Paris, Fayard, 1995.

abstract

The infinity of what is not finite

This article, starting from a research project on the improvisation–composition paradigm, develops a reflection on the infinite possibilities that can emerge from engaging with an artistic object conceived as non-finite. After a section devoted to a reflection about improvisation and another to the evolution of music in parallel with other art forms – which leads to reconsidering the contemporary relevance of the coexistence between improvisation and composition – , the third section focuses on an ongoing musical and theatrical project entitled *Avant-Scène*. As the work on this project unfolds, it gradually takes on the form of a multiple and hybrid creation, situated between improvisation and composition, both in the text written for the occasion and in the musical participation.

keywords

improvisation, composition, music, theatre, score

mots-clés

Improvisation, composition, musique, théâtre, partition

simon marsan

Chercheur associé au Laboratoire Musidanse du département musique de l'Université Paris 8, Simon Marsan est également compositeur et improvisateur. Dans l'entrecroisement de ses activités, autant théoriques que pratiques, il développe une réflexion autour d'une coexistence pratique entre l'improvisation et la composition. Publications : « Improvisation-composition : quelques réflexions d'un nouveau paradigme » dans *Document(s)* Revue de mise en abymes des arts sonores, n° 3, 2022 ; « Rendre un texte musical et une musique textuelle », dans *ATeM*, vol. 2, n° 9 : « Entre mise en texte de la musique et mise en musique du texte », 2025 [en ligne] <https://atem-journal.com/ATeM/article/view/4132>

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 30.10.2025 Accepted : 24.02.2026 Published : 30.09.2026	ENTRE LA THÉORIE ET LA PRATIQUE	ASJC 1201
ORCID : 0009-0003-2364-5792			
S. Marsan « De l'infini du non-fini », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2026, nr 47, pp. 57-89. DOI : https://doi.org/10.26881/erta.2026.47.03			
www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			