

**APPROCHES GÉNÉTIQUES  
DE L'IMPROVISATION  
MUSICALE :  
PERSPECTIVES COMPARÉES**

**JOURNÉE D'ÉTUDE**

**IRCAM**

**VENDREDI 3 OCTOBRE 2025**

Cette journée d'études a pour but de développer et de mettre à l'épreuve les hypothèses et conclusions de deux articles programmatiques de Clément Canonne et Martin Guerpin<sup>1</sup>. Ces articles proposaient une application/adaptation de la critique génétique (également appelée génétique textuelle) à l'improvisation musicale. La démarche repose sur une hypothèse qui prend à rebours l'idée selon laquelle serait une création spontanée, purement singulière, sans passé ni avenir. Certains musiciens, lorsqu'ils doivent improviser plusieurs fois de suite sur le même morceau, ou dans la même situation d'improvisation, rejettent ou réemploient en effet des idées issues des performances précédentes. Performance après performance, se développe ainsi un *projet improvisatoire*, qui peut lui-même évoluer au gré d'idées nouvelles survenues au cours du processus.

Les présentations de cette journée d'étude partiront de ces articles programmatiques et permettront de les confronter et de les discuter à partir de cas d'études ou de questions nouvelles. Quatre axes de développement seront envisagés : (1) l'étude de l'évolution d'un projet improvisatoire selon une temporalité moyenne (celle d'une tournée de concert par exemple) ou longue (celle d'une période créatrice dans la carrière d'un.e musicien.ne) ; (2) l'approche génétique de la dimension *collective* de la création improvisée ; (3) la « positionnalité » de l'étude du processus (en quoi étudier ce processus de manière consciente à partir de sa propre pratique peut-il mener à des résultats différents d'une observation extérieure menée à partir de sources historiques, ou à partir d'une approche ethnographique ?) ; (4) l'élaboration d'une perspective comparatiste, par l'application de cette approche à des pratiques d'improvisation issues de la musique classique ou des musiques traditionnelles.



### Comité d'organisation

Équipe de recherche Analyse des pratiques musicales du laboratoire STMS de l'Ircam.  
En partenariat avec le laboratoire Recherches en arts du spectacle et musique du Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines (RASM-CHCSC).

<sup>1</sup> Clément Canonne et Martin Guerpin, « Pour une génétique de l'improvisation musicale (première partie : éléments théoriques) », *Genesis* 47, 2018 ; et Clément Canonne et Martin Guerpin, « Pour une génétique de l'improvisation musicale (seconde partie : cas d'études) », *Genesis* 48, 2019.



Avec le soutien d'AXA,  
grand mécène de l'Ircam



Déroulé

9h	<i>Accueil</i>
9h30-9h45	<b>Introduction</b> <b>Martin Guerpin</b> , Sorbonne Université, IReMus <b>Clément Canonne</b> , CNRS, Ircam, STMS/APM
9h45-11h15	<b>Détermination/Indétermination</b> « La génétique du jazz sous les micros : des choix d'interprétation aux logiques d'improvisation » <b>Martin Guerpin</b> , Sorbonne Université, IReMus <b>Clément Canonne</b> , CNRS, Ircam, STMS/APM  « <i>How to figure it out</i> : l'accompagnement au clavecin dans les cantates à une voix et continuo de Georg Friedrich Haendel » <b>Christian Kjos</b> , Norwegian Academy of Music
11h15-11h30	<i>Pause</i>
11h30-13h	<b>Approches génétiques sur le temps long : questions de stylistique et d'intertextualité</b> « Les premiers enregistrements de Sonny Rollins au regard de la critique génétique » <b>Ben Givan</b> , Skidmore College, USA  « Au seuil de l'improvisation. Mikhaïl Pletnev et le <i>Nocturne</i> op. 9 n° 2 de Chopin, une genèse entre création et mémoire » <b>Inès Taillandier</b> , CNSMdP
13h-14h30	<i>Pause déjeuner</i>
14h30-16h	<b>Intégrer la notion d'interactions dans les approches génétiques de l'improvisation</b> « Relations entre improvisation et mémorisation, remémoration, répétition : l'exemple du groupe El Memorioso » <b>Nicolas Souchal</b> , Ircam, STMS/APM  « Le rôle de l'improvisation dans l'élaboration de l'interprétation collective d'un thème : une étude des <i>sessions reels</i> de « Freedom Jazz Dance » du second quintette de Miles Davis (1967) » <b>Martin Guerpin</b> , Sorbonne Université, IReMus

16h-16h15	<i>Pause</i>
16h15-17h45	<b>Le rôle de l'environnement matériel et des logiciels dans le processus de création improvisé</b>  « Voyager et l'écriture de l'improvisation virtuelle, entre le piano et l'orchestre. Genèse d'un chiasme » <b>Pierre Saint-Germier</b> , CNRS, Ircam, STMS/APM  « Commencer son solo : performance dialoguée » <b>Emilie Škrijelj</b> , platines, <b>Baptiste Bacot</b> , discutant, Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, Université d'Oslo

## Résumés des interventions

« **La génétique du jazz sous les micros : des choix d'interprétation aux logiques d'improvisation** », Martin Guerpin, Sorbonne Université, IReMus, et Clément Canonne, CNRS, Ircam, STMS/APM

Dans un précédent article (Canonne & Guerpin, 2019) revenant sur la session d'enregistrement du *Giant Steps* de John Coltrane, nous avons mis en évidence les processus de cristallisation et d'optimisation qui ont pu sous-tendre la construction de son solo improvisé. Toutefois, notre étude présentait deux limites importantes qui limitait la possibilité de généraliser ses résultats : d'une part, elle se focalisait sur un morceau présentant un très fort degré de contrainte harmonique, ayant ainsi pu conduire à surestimer artificiellement le rôle de ces logiques de cristallisation et/ou d'optimisation ; d'autre part, elle faisait débiter le processus d'analyse génétique avec les premières tentatives d'enregistrement du morceau, passant ainsi sous silence tout ce qui peut se jouer en amont de l'enregistrement.

Afin de tester le caractère généralisable de nos premiers résultats, nous avons donc demandé à deux pianistes de jazz reconnus par leurs pairs de venir tour à tour en studio pour enregistrer une composition (*She Insists* d'Herbie Nichols) présentant le double intérêt de mobiliser le langage harmonique de la « pratique commune » – et donc de ne pas contraindre outre mesure l'improvisation des musiciens – et d'être inconnue – et donc de ne pas être associée à la mémoire de performances pré-existantes comme c'est généralement le cas des standards de jazz (Kane, 2024). L'intégralité des deux sessions a été enregistrée en audio et vidéo, nous permettant de documenter de manière exhaustive le processus de création, de la première lecture de la partition jusqu'à l'enregistrement d'une série de prises complètes, en passant par les moments de réécoute en régie. Deux entretiens de remise en situation réalisés le lendemain de la session d'enregistrement sont venus compléter le protocole.

Notre présentation se concentrera plus particulièrement sur trois aspects : premièrement, le rôle matriciel joué par le temps de déchiffrage dans l'élaboration de l'interprétation (Donin, 2005) proposée par les musiciens ; deuxièmement, la manière dont logiques d'arrangement et logiques d'improvisation interagissent dans la construction du solo ; et troisièmement, la place à relativiser de l'optimisation – les prises étant davantage envisagées comme une diversité de possibles plus ou moins valides que comme les maillons d'une chaîne linéairement orientée vers la réalisation d'une version définitive.

« **How to figure it out : l'accompagnement au clavecin dans les cantates à une voix et continuo de Georg Friedrich Haendel** », Christian Kjos, Norwegian Academy of Music

Cette communication propose une réflexion sur le laboratoire créatif de mon projet de recherche artistique « Releasing the Loudie - harpsichord accompagnement in G. F. Handel's continuo cantatas » (Académie Norvégienne de Musique, 2015-2019), dans le cadre duquel j'ai étudié le rôle du claveciniste et l'interprétation de la basse continue dans les cantates à une voix et continuo de Haendel. La manière dont le claveciniste façonne la partie improvisée au-dessus de la ligne de basse écrite et plus ou moins figurée de Haendel joue un rôle essentiel dans la façon dont la composition sera finalement perçue par l'auditeur. Je présenterai certaines de mes méthodes qui ont permis de dégager un large éventail de solutions possibles à la croisée de l'improvisation, de la composition, de l'imagination et de la spéculation dans le cadre d'une approche axée sur les sources, et j'expliquerai comment j'ai décidé d'utiliser ce matériel dans des situations de représentation et d'enregistrement. Afin de donner à ces cantates une dimension musicale rarement entendue chez les interprètes d'aujourd'hui, je me suis concentré sur un continuo de clavecin soliste qui inclut différentes utilisations de l'imitation, du contrepoint, des ajouts harmoniques, la création de « duos » avec la partie vocale et d'autres caractéristiques rarement entendues, inspirées des traités de continuo du XVIII<sup>e</sup> siècle qui décrivent cette pratique, ainsi que des idiomes de la musique pour clavier de Haendel lui-même.

« **Les premiers enregistrements de Sonny Rollins au regard de la critique génétique** », Ben Givan, Skidmore College, USA

En 1949, le saxophoniste de jazz Sonny Rollins (né en 1930), alors âgé de dix-huit ans, commence à enregistrer professionnellement en tant que musicien accompagnateur sous la direction de Babs Gonzales, J. J. Johnson et Bud Powell. Cet article examine les transcriptions de vingt-trois solos improvisés que Rollins a joués lors de quatre sessions d'enregistrement différentes entre janvier et août de cette année-là. Trente-huit formules mélodiques (« licks ») sont identifiées et classées. Des comparaisons sont établies entre (a) le langage mélodique de Rollins et celui de ses influences connues, Charlie Parker, Louis Jordan, Coleman Hawkins et Lester Young ; (b) différents refrains au sein d'un même solo ; (c) des solos distincts sur des thèmes distincts ; et (d) plusieurs « prises » de thèmes particuliers. Les avantages et les limites de l'adoption de la perspective interprétative de la « critique génétique » - telle que déployée par Canonne et Guerpin (2018/19) pour l'étude de la musique improvisée - sont examinés. L'orientation génétique-critique offre l'avantage de définir et de délimiter clairement le champ d'action de l'analyste, en se concentrant sur la manière dont le processus créatif d'un ou plusieurs interprètes se déroule à travers plusieurs prises d'un thème donné. Dans le même temps, les séries de prises multiples peuvent également être mieux mises en lumière en les situant de manière intertextuelle dans le contexte de l'« idiome » individuel d'un improvisateur donné, ainsi que dans un « dialecte » stylistique plus large (Meyer 1989).

« **Au seuil de l'improvisation. Mikhaïl Pletnev et le *Nocturne* op. 9 n° 2 de Chopin, une genèse entre création et mémoire** », Inès Taillandier, CNSMdP

Conjoindre génétique, improvisation et interprétation n'est pas chose aisée. Pour y parvenir, j'essaierai d'abord de comprendre quelle signification donner aujourd'hui à la notion d'improvisation dans le cadre d'une pratique – l'interprétation d'un texte musical – qui en est a priori l'antithèse. Il s'agira dès lors de révéler les apories posées par cette quête. Non seulement la spontanéité, l'audace, la créativité, la mise en exergue d'une personnalité singulière ou l'authenticité qui en sont les supposés corollaires sont difficiles à identifier et à théoriser, mais on peut aussi interroger leur pertinence dans la mesure où le paradigme génétique, qui suppose travail et édification progressive, nous ramène inmanquablement à une conception traditionnelle de l'interprétation comme exécution d'une partition. Je proposerai alors d'éprouver ces écueils épistémologiques par l'étude d'un corpus de douze captations vidéos du pianiste Mikhaïl Pletnev jouant le *Nocturne* op. 9 no 2 de Chopin. L'appréhension chronologique de ces enregistrements – qui composent dès lors notre dossier de genèse – permettra de révéler les mécanismes par lesquels s'opère ce que l'on pourrait appeler une percée improvisatrice et de mettre au jour une généalogie de ses composantes sonores. Cela impliquera en outre de considérer une échelle temporelle beaucoup plus vaste, certaines distorsions textuelles effectuées par Pletnev semblant s'enraciner dans des modèles d'interprétation beaucoup plus anciens, tels ceux de Koczalski ou Paderewski.

« **Relations entre improvisation et mémorisation, remémoration, répétition : l'exemple du groupe El Memorioso** », Nicolas Souchal, Ircam, STMS/APM

Chez les praticien.ne.s de l'improvisation collective libre aspirant à créer spontanément une musique aussi inédite que possible (Wilson & MacDonald, 2012) en évitant délibérément de s'appuyer sur un référent explicite (Pressing, 1984), les phénomènes survenant sur le long terme tels que la routine, le poids des habitudes ou encore la sédimentation esthétique revêtent souvent un caractère péjoratif. Le groupe El Memorioso, plutôt que de subir ou de tenter de contourner ces phénomènes, se les est appropriés, en a fait des modalités d'action en se donnant le principe de jeu suivant : improviser librement pendant un certain temps, puis tenter de rejouer à l'identique, plusieurs fois, en s'appuyant sur les seules ressources de la mémoire, l'improvisation qui vient d'être réalisée. Chaque performance générée par ce principe est donc une série de pièces dont la première est une improvisation, puis les suivantes des tentatives de répliques qui sont autant de versions dont l'analyse comparative aura pour objectif de mieux comprendre dans quelle mesure les opérations de mémorisation, remémoration et répétition induites par le protocole modifient les modalités de jeu de ce groupe qui improvise, que ce soit sur le plan des interactions entre improvisateur.rice.s, celui du matériau musical ou encore celui de la forme.

« **Le rôle de l'improvisation dans l'élaboration de l'interprétation collective d'un thème : une étude des sessions reels de « Freedom Jazz Dance » du second quintette de Miles Davis (1967)** », Martin Guerpin, Sorbonne Université, IReMus

Les analyses génétiques portant sur les processus de création propre à l'improvisation ont jusqu'à présent porté sur l'évolution d'un « projet improvisatoire » (Guerpin et Canonne 2019), c'est-à-dire sur des passages d'un morceau donné identifiés comme des « improvisations ». Se concentrer sur ces passages reviendrait à oublier que, dans une tradition musicale telle que le jazz, l'improvisation joue également un rôle dans les parties thématiques, et que l'« improvisation » est loin de se limiter aux passages qui lui seraient exclusivement consacrés et qui, pour cette raison, porteraient ce nom (comme dans la forme « thème-improvisation-thème »).

Cette présentation vise à tester l'approche génétique dans le contexte de l'élaboration, par un groupe de jazz, de la partie thématique d'un morceau destiné à figurer sur un album. L'étude du processus génétique visera donc ici à étudier le rôle de l'improvisation dans l'émergence d'idées proposées par un musicien de son propre chef, ou suggérées à un musicien par un autre. Celles-ci peuvent être retenues (avec ou sans modifications) ou rejetées (par le leader ou suite à une prise de décision collective) d'un essai au suivant, jusqu'à la version publiée sur l'album.

Aborder ce processus pose d'évidents problèmes de sources : comment documenter pareil processus à moins de le susciter à travers un protocole expérimental ? Cette communication se fondera sur une source relativement rare dans le domaine du jazz : l'enregistrement de la phase de découverte et de travail de « Freedom Jazz Dance » par le second quintette de Miles Davis.

« **Voyager et l'écriture de l'improvisation virtuelle, entre le piano et l'orchestre. Genèse d'un chiasme** », Pierre Saint-Germier, CNRS, Ircam, STMS/APM

En 2004, pour les besoins de la pièce *Virtual Concerto*, commandée par l'American Composers Orchestra, l'improvisateur virtuel Voyager conçu par George Lewis depuis le milieu des années 1980 est passé du statut d'orchestre virtuel, destiné à improviser un concerto avec un improvisateur humain, à celui de pianiste improvisateur, interprète d'une œuvre concertante pour Disklavier et orchestre. Ce changement de statut est concomitant avec le portage du code de Voyager du langage FORTH vers Max/Msp. Sur la base des archives du code FORTH et de la version actuelle pour Max, cette communication utilise les ressources de la critique génétique pour examiner ce que l'écriture de l'improvisation pianistique dans Voyager doit à la conception initiale de l'orchestre et aux langages de programmation oubliés des années 1980.

« Commencer son solo : performance dialoguée », Emilie Škrijelj, platines, Baptiste Bacot, discutant, Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, Université d'Oslo

Que signifie préparer une improvisation, et à plus forte raison un solo improvisé ? Quels sont les processus cognitifs et les paramètres instrumentaux qui entrent en jeu dans cette préparation, et comment s'articulent-ils les uns aux autres ? À quoi reconnaît-on un bon début d'improvisation ? Les possibilités offertes par les interfaces instrumentales (ou affordances) sont particulièrement ambivalentes dans ce contexte : elles sont à la fois des points d'appui évidents pour amorcer un solo, mais peuvent aussi être des barrières à la liberté et à la spontanéité censée caractériser le discours musical improvisé. Dans cette performance dialoguée, Emilie Škrijelj (platines) et Baptiste Bacot (discutant) explorent les affordances instrumentales du tourne-disque et de la table de mixage et questionnent la genèse et la forme du solo improvisé en contexte technologique. Le choix des disques microsillons déposés sur les feutres, les volumes, l'égalisation, le *crossfader* ou les vitesses de rotation sont autant de paramètres qui permettent de construire et de déconstruire la musique.

## Biographies des participant.e.s

**Baptiste Bacot** mène des recherches sur les pratiques de la musique électronique, qu'il étudie principalement sous trois aspects : les moyens (instruments, interfaces, technologies de la musique et du son), la performance (scénographie audiovisuelle, corps, geste musical) et le processus de création (génétique des fichiers audionumériques, ethnographie de la production musicale). Docteur en Musique, Histoire, Société (EHESS/Ircam), il a effectué des recherches postdoctorales dans les laboratoires STMS (Ircam, équipe Analyse des pratiques musicales) et CRISTAL (équipe Algomus, Université de Lille). Il est actuellement chercheur postdoctoral à RITMO, Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion (Université d'Oslo, Norvège).

**Clément Canonne** est directeur de recherche au CNRS et dirige l'équipe Analyse des pratiques musicales, au sein du laboratoire STMS (CNRS-Ircam-Sorbonne Université). Il y mène des recherches scientifiques et artistiques sur l'improvisation collective, l'appréciation esthétique, l'attention auditive et l'humour musical. Il est l'auteur de nombreux articles dans des revues internationales et a publié deux CDs sur le label Urborigène Records (*Improvisation in the Lab*, 2021 ; *Florent Schmitt : Scènes de la Vie Moyenne*, 2025).

**Benjamin Givan** enseigne l'histoire de la musique et la théorie aux États-Unis. Il a publié plusieurs articles sur le jazz, parmi lesquels des études sur Mimi Perrin et Michel Petrucciani, ainsi que quatre études sur la musique de Sonny Rollins. Son ouvrage, *The Music of Django Reinhardt*, est paru en 2010.

**Christian Kjos** a étudié à l'Académie Norvégienne de Musique d'Oslo, en Norvège, et à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle, en Suisse. Il travaille comme claveciniste et continuiste dans les principaux orchestres et ensembles de Norvège, tels que le Barokkanerne et le Concerto Copenhagen, au Danemark. Il est membre fondateur de l'Ensemble Meridiana, basé en Suisse. En 2019, il a obtenu son doctorat en recherche artistique à l'Académie Norvégienne de Musique. Christian a reçu une bourse de travail de trois ans de l'État norvégien pour la période 2022-2024. À partir d'août 2025, il sera professeur associé de clavecin à l'Académie Norvégienne de Musique de sa ville natale, Oslo.

**Martin Guerin** est professeur de musicologie à Sorbonne Université. Il est notamment l'auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels *Faites vos jeux ! La vie musicale dans les casinos français* (Actes Sud, 2024), et *Music and Postwar Transitions in the 19th and 20th Centuries* (New York, Berghahn Books, 2023) et une édition critique de textes francophones sur le jazz parus dans les années 1920. Il coordonne le projet de recherche international « Musique et nation » (Princeton University, Université Paris-Saclay, Leeds University, Université de Montréal). En tant que musicien, il se produit régulièrement avec AZAWAN (jazz et chaâbi algérien), le Tentet de Laurent Cugny, et le duo de saxophones +2Sop. Ces projets ont donné lieu à plusieurs albums, parmi lesquels *Spoonful* (2017, « Choc » Jazz Magazine/Jazzman), *Zeitgeist* (2023, Prix de l'Académie du Jazz) et *Azawan* (2023).

**Inès Taillandier-Guittard** enseigne la musicologie au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et maîtresse de conférences depuis 2019, elle est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin* (2013) et a depuis publié de nombreux articles s'inscrivant majoritairement dans le champ des performance studies. Ses publications portent plus particulièrement sur le répertoire pianistique du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle s'intéresse notamment à l'analyse d'enregistrements, au lien entre herméneutique et exécution instrumentale, à l'interprétation conçue comme phénomène spectaculaire, enfin au corps et aux gestes du musicien.

**Pierre Saint-Germier** est chargé de recherche en philosophie au CNRS où il mène des recherches à la croisée de la logique, de la philosophie des sciences et de la philosophie de la musique. Dans le cadre de son projet « Inside Artificial Improvisation », il s'intéresse aux stratégies d'interprétation des systèmes d'improvisation musicale artificielle.

**Emilie Škrjelj** explore l'accordéon dans ses moindres plis et en use à la fois comme un instrument à percussion et un générateur de matières électroacoustiques. Inspirée par ses recherches autour de la platine, des synthés modulaires et du *field recording*, elle amène l'accordéon sur le territoire abstrait de l'électronique par la manipulation du soufflet, le frottement de ses contours et l'exploration de ses extrémités. Elle a joué dans de nombreux festivals en Europe et dans le monde.

**Nicolas Souchal** est doctorant contractuel à l'Université Paris 8 | Vincennes – Saint-Denis, laboratoire Musidanse, ainsi qu'à l'Ircam, équipe Analyse des pratiques musicales. Il est diplômé d'un master, avec un M1 portant sur George Lewis, Evan Parker et Jean-Luc Cappozzo, puis un M2 sur l'histoire du jazz et des musiques improvisées en France. Dans le cadre de son projet de thèse recherche-création intitulé *Pertes de contrôle dans des processus improvisés : les éprouver, les analyser, les provoquer, les exploiter*, il développe avec Diemo Schwarz une trompette augmentée, et travaille sur le développement et l'observation participante du groupe El Memorioso.

## Ircam

### Institut de recherche et coordination acoustique/musique

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Il est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.