

Technologie et imagination  
canevas d'une conférence à l'Ircam, 16.1.2002

Plan : Trois thèmes et une discussion.

1. Pourquoi et comment maîtriser des objets sonores quelconques ?
2. Pourquoi et comment extraire l'essentiel d'un modèle sonore ?
3. Pourquoi et comment traiter des archétypes sans tomber dans des clichés ?

Discussion de quelques problèmes inhérents à ces options.

1a. Pourquoi vouloir utiliser des sons quelconques ? Un article de l'Illustration du 18 décembre 1858 nous apprend déjà qu'il y a 468.001.600 manières s'arranger les 12 notes de la gamme, sans parler des diverses octaves, des timbres, intensités, tempi... et conclut que c'est le savoir qui permet de tirer parti du génie, donc étudions les classiques et relisons l'Art Poétique de Boileau. Cette tentation de la combinatoire des notes considérées comme des éléments insécables se prolonge jusqu'à nos jours, mais n'est pas toujours tempérée par des garde-fous esthétiques, qu'ils soient classicisants ou modernistes. Le XXème siècle a vu s'opposer deux courants, la combinatoire de notes (Schönberg, Boulez, Xenakis etc.) et l'assemblage d'objets (Debussy, les futuristes, Varèse, Bartók, la musique concrète).

Si les notes ont pu apparaître dès Debussy comme des conventions et des limitations, et si l'océan des sons s'est ouvert devant Mager et Varèse, c'est que ces structures se révélaient moins universelles qu'on ne l'avait cru. Premières expositions coloniales (1889, 1900...) et premiers enregistrements ethnographiques en 1889, puis en 1904 (Hornbostel). Deux directions de renouvellement : casser les hiérarchies sans détruire les unités (dodécaphonismes de Hauer ou Schönberg, ultrachromatismes de Wischnegradsky etc.) ou considérer des unités non-paramétriques, les objets sonores (Laloy, futuristes). La musique sérielle aurait pu être le contraire de la musique dodécaphonique, en traiter des séries d'objets comme des monades, au lieu de traiter des intervalles.

1.b Comment réaliser ce traitement de sons quelconques choisis?

- le micro-montage : Prélude (1958), par assemblage de segments de 1 à 3cm en 76cm/sec (13 à 40 msec. chacun). Même chose dans l'hypothèse granulaire explorée par Xenakis dans Analogique B (1958)

- micro-montage et méga-mixage : Volumes (1960) avec 583 plages de sons comme matériaux de base, et certaines de ces plages représentaient déjà le mixage de plusieurs dizaines de sons ; outre les "bruits", la partie électroacoustique utilise un orchestre imaginaire où 38 bassons, 10 clavecins, (dont les notes ont été montées un à une, comme on le ferait aujourd'hui avec un échantillonneur), fondent leurs jeux de volumes sonores avec ceux de l'orchestre en direct.

- intermodulation : un continuum relativement amorphe est structuré rythmiquement par une séquence prise comme modèle, ou pilote, ce qui peut se faire avec des vocodeurs ou autres systèmes analogues :

exemple de la perdrix rouge dans Rituel d'Oubli (1968)

- (• la percussion, en-dehors des claviers ou peaux échelonnées, cf. Maraé en 1974))

- dessin direct sur l'Upic ; selon l'échelle, on peut avoir de l'objet sonore très bref à toute une "grosse note" évolutive, comme disait Pierre Schaeffer :

Hypérion (1981), Nocturne (1981). En ce cas, pour éviter toute rationalisation algorithmique, l'organisation a été conçue selon des schémas spontanés, improvisés. Pour Hypérion, une impro rythmique a été analysée à l'aide d'un relevé bathygraphique, et les jeux de durées et d'accents ont été reportés sur la table à dessin, et éventuellement rectifiés. La multiplicité des tempi a évidemment été facilitée par la technique utilisée, le changement d'échelle étant très facile, mais le désir d'avoir des canons non relatifs à une pulsation commune est un projet esthétique qui lui-même participe d'un rejet global de la rationalité scripturaire. Des technologies d'origine rationnelle sont ainsi utilisées contre leur rationalité qui "normalement" conduisait à exploiter la division régulière de l'espace pour l'appliquer à une division régulière du temps.

- l'échantillonnage, véritable synthèse de la précision instrumentale et de la liberté des choix sonores et de l'interprétation.

Tempoctou (1982), instruments non-tempérés, écho inversé, harmonisation

Aulodie (1983), sources instrumentales, Upic, cellules transposition "totale" à tempi indexés sur les hauteurs (finale)

Uncas (1986), extraction de hauteurs en temps réel à partir d'un texte-modèle, appliqué à timbres instrumentaux, synthétiques, ou animaux

Tempora (1988), paysage composite (plus précis que dans Kassandra (1977))

Kengir (1991) coïncidence syllabes parlées-hauteurs de harpe dans Shusin

2a. Pourquoi faire appel à des modèles sonores pour composer ?

Les formes classiques ne pouvaient que difficilement survivre au "langage" classique, aux hiérarchies dont elles étaient la conséquence directe (forme-sonate, reprises etc.) L'usage du son pour cesser de se référer à des notes hiérarchisées semblait impliquer une élaboration de formes qui soient elles-mêmes une émergence à un niveau supérieur des éléments utilisés. L'analyse de Debussy et de Varèse est particulièrement révélatrice de certaines solutions. Pour moi :

2b. Comment chercher à la fois des modèles de formes et d'unités sonores ?

- Une des réponses a été la "forme trouvée" comme cadre de "l'objet trouvé". Deux solutions : la forme comme structure trouvée, comme résultat, ou la forme comme processus exemplaire. Exemples :

La peau du silence (1962) réduction temporelle par homothétie (mvt.I) : le processus d'un enregistrement adopté comme modèle. La transcription phonétique (mvt.III) : démarche comparable aux problèmes de traduction, c'est-à-dire stimulus global pour l'imagination d'une autre structuration globale, mais avec ici comme enjeu la phonétique, et non la sémantique. Or, toute application d'un ensemble de lois sur un autre (c'est-à-dire le processus global de la métaphore) est toujours productive. Autre exemple : les processus de manipulation électroacoustiques appliquées à l'écriture orchestrale, dans les mouvements II et IV (contraction et expansion formantiques, contraction et expansion symétriques ou non etc.).

Le son d'une voix (1964) : homothétie (par agrandissement, cette fois), et musique

spectrale (par métaphore).

Canzone IV (1968) à la fois le modèle (sonnet de Ronsard) comme résultat (proportions, rythmique, phonétique des rimes et des assonances) et comme processus (catégories grammaticales comme paradigmes d'écriture).

Rituel d'oubli (1968) le modèle lui-même intégré tel quel, et dé-contextualisé. Démarche partiellement de type surréaliste.

cycle Korwar (1972), Rambaramb (1972) et Temes Nevinbür (1973) : le modèle comme cantus firmus, et l'écriture comme vaste ornementation ou "enduit"

cycle Naluan (1974), Octuor op.35 (1977), Sopiana (1980), Éridan (1986) : le modèle, comme résultat, intégré puis progressivement abstrait. Dans Éridan, de plus l'ensemble réorganisé par la forme-spirale.

3a. Pourquoi passer de la démarche extravertie (la nature comme réservoir de formes) à la démarche intravertie (la nature comme législation donnée dans notre patrimoine biologique) ?

D'abord parce qu'une exploration suppose toujours un compte-rendu, ou au moins une réflexion. Ensuite, parce que l'adoption de modèles non-musicaux a priori conduit à s'interroger sur les motivations et les problèmes de ces choix.

3b. Comment distinguer entre archétypes et clichés ?

Phénotypes, génotypes et archétypes. Méthodes de détection. Si les archétypes sont des invariants naturels, la liberté trouve à s'exercer par leur variation. Exemples :

- le conflit (répons, antiennes, cori spezzati, duos d'amour etc.) : Aulodie (1983) , Figures (1989)
- le refrain : Muwatalli (1984) (rythmique additive du hittite, et ornementation, plus techniques de chant védique)
- le canon : Nocturne (1980), Planh (1994)
- l'ostinato : Solstice (1975 ), Braises (1994 )
- les scènes et schèmes mythiques : Andromède (1979) à la limite de la narration

Problèmes posés par ces démarches :

- Le modèle peut-il être quelconque ? Tout est-il musicalisable ? Y a-t-il de meilleurs modèles que d'autres ? En particulier, peut-il être déjà une production musicale humaine ? Si j'ai utilisé Séféris, Éluard, Ronsard etc., pouvais-je utiliser d'autres musiques et à quelles conditions ? Stravinski est-il l'ancêtre des D.J. ? L'auteur de l'adagio dit d'Albinoni est-il concerné ?

Kemit (1970) utilise la transposition sociale : de l'improvisation fonctionnelle à l'interprétation en concert.

Phénix (1982) utilise des références indienne (alap) et grecque (Pindare)

Portrait (2000) utilise les phrases mêmes du modèle (débit, accentuation, contour), mais dépourvues du niveau lexical.

- Le modèle peut-il suffire, et constituer un ready-made sonore ? Cf. Kemit déjà cité, mais aussi les quatre Phonographies de l'eau (1980) ou le Printemps du Serpent (2001) où je réorchestre des sons proches de ceux de Korwar.
- À quels niveaux l'imagination est-elle tributaire des modèles ? Dans la dialectique entre ce qui est donné (par l'écoute ou par les circuits neuronaux) et la variation innovante, quel degré de soumission au modèle est-il le plus pertinent ? Et

l'innovation elle-même est-elle sous contrôle de lois psychiques ?

Peut-on encore distinguer entre des matériaux bruts et une forme qui leur conférerait un sens musical, ou le sens est-il déjà présent, l'action du musicien ne faisant que la révéler ? Ultime question d'ordre religieux.