L'OrMaDor

Carnet de création d'un orchestre de machines et d'ordinateurs

L'OrMaDOr est un projet expérimental
créé sous l'impulsion de La Muse en Circuit
(centre de création musicale en Ile-de-France),
en partenariat avec l'Ariam Ile-de-France
et dirigé artistiquement par Arnaud Sallé.

ARNAUD SALLÉ

À l'affût d'impalpables inouïs

L'Ariam Ile-de-France, musique et danse
Conseil, service, formation, plate-forme d'échanges

L'Ariam s'adresse aux professionnels : artistes, enseignants et encadrants des pratiques amateurs ; acteurs des milieux culturels et socioculturels ; responsables politiques, territoriaux et institutionnels ; responsables d'établissements, de structures culturelles et d'associations, des fédérations et réseaux

Son objectif est de favoriser le développement des pratiques artistiques sur l'ensemble de la Région et, pour cela, d'impulser des propositions innovantes dans les domaines suivants :

- une pédagogie vivante et renouvelée
- l'approfondissement et l'élargissement des compétences professionnelles
- la réflexion sur les politiques culturelles et les projets artistiques/pédagogiques
- la valorisation des ressources régionales et dynamique de réseau

L'Ariam Ile-de-France est un «organisme associé» du Conseil régional d'Ile-de-France et inscrit son action en collaboration avec l'État et les départements.

La Muse en Circuit
Centre national de création musicale

Créée autour de Luc Ferrari en 1982 et dirigée depuis 1999 par David Jisse, la Muse en circuit est au service des musiques contemporaines reliées aux technologies (musiques électroacoustiques, mixtes et instrumentales). Dans ses studios (implantés à Alfortville), la Muse en Circuit accueille en résidence des compositeurs, des instrumentistes et des créateurs venus du théâtre, de la danse, du cinéma, des arts numériques... et dont les préoccupations croisent celles de la musique. Elle organise le festival Extension, itinérant à Paris et dans le Val-de-Marne, produit ou coproduit des concerts et organise, en partenariat avec la SACEM et Radio France, un concours international qui récompense tous les deux ans des jeunes compositeurs. Enfin la pédagogie occupe une place importante à travers des actions en direction de l'Éducation nationale ou de l'enseignement artistique.

La Muse en Circuit est soutenue par le ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Ile-de-France, le Conseil régional d'Ile-de-France, le Conseil général du Val-de-Marne, la Ville d'Alfortville, le Rectorat de Créteil. Elle est aidée par la Ville de Paris, la SACEM, la SPEDIDAM, l'ADAMI, le FCM, La Fondation de France et l'Adiam 94.

© Ariam Île-de France, 2009
9, rue La Bruyère
75009 Paris

www.ariam-idf.com

Direction de la publication : Bernadette Grégoire et Denis Cuniot
Coordination de la publication : Claire Boland

ISBN : 2-904174-60-5

Avant-propos

Voici ce premier **Carnet de l'Ariam Ile-de-France**, qui comme des carnets de voyage d'explorateurs, de peintres ou d'écrivains partant au loin nous invitent à découvrir, cette fois-ci, « un voyage en Ile-de-France » d'un compositeur, Arnaud Sallé, avec l'OrMaDor, Orchestre de Machines et d'Ordinateurs.

Plusieurs commandes de l'Ariam au fil de ces 5 années ont ponctué une aventure humaine et de création avec des musiciens amateurs, aventure portée par l'Ariam Ile-de-France et la Muse en Circuit.

C'est aussi une véritable recherche, une quête pédagogique qu'Arnaud Sallé nous propose de partager dans ces pages qui mêlent étroitement, indissociablement, pédagogie et création, emmenant ainsi des musiciens à découvrir leur part d'artiste souvent méconnu d'eux-mêmes.

Alors... Laissons ce voyage nous emmener page à page, comme le dit Arnaud Sallé « à l'affût d'impalpables inouïs ».

Bonne exploration.

BERNADETTE GRÉGOIRE
Directrice générale de l'Ariam Ile-de-France

Quand en septembre 2003, nous prenions avec l'ARIAM Ile-de-France, l'initiative d'organiser le premier atelier consacré à la prise de son et au travail sur ordinateur en ayant l'intuition que dans cette région, comme un peu partout en France, un grand nombre de mélomanes amateurs «bidouillent» avec l'informatique en souhaitant en savoir plus, nous ne nous doutions pas que l'orchestre qui allait naître de cette rencontre fertile, survivrait, et même plus, vivrait de son propre zèle.

Nous ne doutions pas que cette démarche pédagogique, imaginée par Laurent Sellier et Arnaud Sallé avec le soutien de la Muse en Circuit allait déboucher sur des concerts de créations qui, à chaque fois, mobilisent des interprètes inventifs, des imaginaires croisés féconds et des talents conjugués.

Nous ne savions pas non plus que tous ceux qui ont croisé la route de cet Ormador à géométrie variable en gardent un souvenir fort et heureux.

Ainsi, nul n'est besoin d'en dire plus !

La preuve est faite que dans la nébuleuse imprécise qui sert parfois de fourre-tout et qu'on nomme les pratiques amateurs, on peut imaginer des formes inventives et mobilisatrices animées par des artistes engagés, débouchant sur des musiques qui hybrident intelligemment les textes, l'image et le son.

La preuve est faite, s'il en est encore besoin, qu'on peut faire œuvre de création tout en restant dans notre rôle indispensable de passeur de savoir, peut être aussi et plus encore, de passeur d'émotions.

DAVID JISSE
Directeur de la Muse en Circuit

Préface

Cet opus ne prétend pas être un manuel de pédagogie ou de méthodologie, même s'il est sans doute possible de s'inspirer ici ou là de stratégies susceptibles d'être adaptées à d'autres cas concrets. Nous pouvons par ailleurs facilement supposer qu'une partie des choix didactiques évoqués recoupe de nombreux autres exposés d'ouvrages plus spécialisés : je n'ai pu faire autrement que d'expérimenter dans cet ouvrage une condensation nécessairement subjective d'un voyage qui n'est pas moins particulier, parfois enrichi de lectures, de recherches, et d'expériences plus éloignées, voire très différentes.

Il n'est pas non plus dans son ensemble un manifeste esthétique, bien qu'il tende, souvent en creux, à montrer les rapports étroits qu'entretiennent les conditions techniques initiales, et le champ des potentialités gestuelles et musicales. On remarquera cependant des partis pris de travail, des équations de choix méthodologiques qui révèlent certains points d'ancrage dans une esthétique déterminée. Que l'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit en aucun cas d'une attitude exclusive, mais bien plutôt d'un biais attribuable aux lieux de prédilections de ma pratique, et du projet qui sert de support tout autant que de fil conducteur aux pages qui vont suivre.

Il est avant tout le carnet d'un voyage, celui qui mène de l'idée fondatrice à l'inflorescence d'une création, qui mène de la vision personnelle au projet collectif, de l'incréé au tangible.
Les musiciens campés sont tout à la fois réels et fictifs, tant il vrai que la mémoire est inévitablement partiale et imparfaite. J'ai cependant aussi ma part de responsabilité : j'ai parfois forcé le trait, à dessein, dans la restitution des dialogues directs ou relatés, afin que transparaisse avec plus de clarté et de vivacité leurs portées emblématiques.

Que mes chers musiciens présents et passés ne trouvent point de raison de s'en offusquer donc, étant assurés que ce n'est pas à leurs dépens que j'ai essayé de bâtir ce texte, mais bien grâce à la profonde richesse artistique de nos aventures, et des innombrables moments de bonheur indicible passés à inventer de nouveaux mondes ensemble.
Qu'ils soient toujours plus riches et nombreux, je n'ai pas d'autre souhait.

Ce *Carnet de voyage* sera aussi celui de l'exploration d'un organisme vivant de création, fondé sur le désir de musiciens en constant éveil, lesquels œuvrant ensemble à l'édification et l'incarnation – toujours émouvante – d'une nouvelle pièce, déploient leur sensible imaginaire, celui du public et le mien, au travers d'instruments contemporains, créés, changeants, et en un sens toujours inachevés.

Qu'ils en soient d'ores et déjà ici, avant que le véritable récit ne commence, profondément remerciés.

Celui qui vraiment veut savoir ce que l'homme
peut accomplir quand il le veut,
n'a qu'à songer à ceux qui se sont enfuis de prison.
Ils ont fait autant avec un simple clou que s'ils avaient eu un bélier.

SIR GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG.

Le volcanisme primordial : émergence de la matière en fusion, le magma sonore

Afin d'obtenir des matériaux de natures et qualités différentes, multiplier les zones de volcanisme sonore.

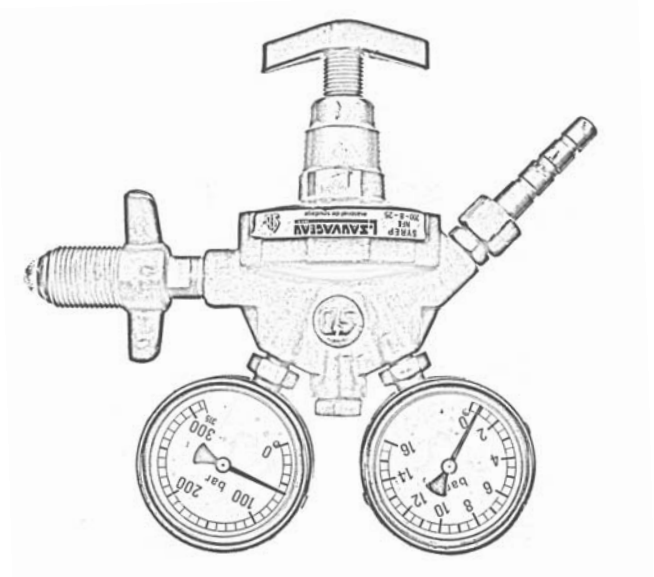
J'ausculte les parois d'un cratère, et profite d'une accalmie pour m'immiscer au cœur d'une chambre magmatique.
Passé un moment de trouble, les musiciens retrouvent l'état d'avant mon effraction, le fil d'une coulée interrompue.

Inlassable catalyseur, je passe la journée à sourdre discrètement d'un studio à l'autre, à exhausser la pression, indiquer quelques failles propices, guetter les fractures du manteau, discerner figures et nuances des épanchements sonores.

- I -

Le désir d'autre territoires

Prémisses d'une expédition



Les origines

Le pari était osé : convaincre des musiciens amateurs[1] éprouvant leur talent sur des *machines* ou des *ordinateurs*, instruments dont nous avions pu constater qu'ils engendraient des pratiques musicales individuelles souvent isolées, de former un ensemble orchestral, dont la structure et les contours n'étaient pas encore précisément délimités. Il s'agissait, avant tout autre chose, d'une prometteuse expérience.

L'idée est née fin 2003 dans les studios de la Muse en Circuit, sous l'impulsion de son directeur, David Jisse, et de son assistant musical de l'époque, Laurent Sellier. Très tôt soutenu par la Maison des Conservatoires, la Mairie de Paris, et par l'Ariam Île-de-France, puis par la Direction de la Culture de l'Université Pierre et Marie Curie, le projet porté par la Muse en Circuit pouvait alors s'engager sur des voies concrètes.

En qualité de compositeur, devenu familier quelques années auparavant de ce lieu de création imaginé et fondé en 1982 par l'inestimable et fertile Luc Ferrari, je fus associé au projet dès les origines, alors même que le nom de cette expérience n'était pas encore trouvé. Nous tombâmes d'accord, à l'issue d'une séance de travail, sur la dénomination *OrMaDor*, dont le placement des majuscules n'a pour excuse d'offenser l'académie que d'avoir voulu suggérer sa composition cachée – relevant à la fois de l'apocope et de l'*Oulipo* – qui peut être maintenant dévoilée : celle *d'ORchestre de MAchines et D'ORdinateurs*. Il fallait bien, à l'époque, un nom évoquant facétieusement une chevalerie quelque peu décalée pour oser partir à la conquête de ces presque nouveaux territoires. Pourquoi *presque* ? Parce que nous avancions d'une certaine façon sur les traces de Luc Ferrari juste-

ment, lequel expérimentait déjà en 1962 des improvisations sur schémas[2], et devait mener l'année suivante les collaborateurs du Groupe de recherches musicales dans la création collective d'une pièce[3] pour orchestre et bande magnétique. Même si les instruments qui le composent en sont quelque peu différents, notre orchestre doit sans doute beaucoup à l'esprit de ces passionnantes explorations :

> *Il y avait aussi des sessions d'improvisation – ce qui ne se faisait pas beaucoup à l'époque – avec l'Ensemble instrumental de musique contemporaine de Paris dirigé par Konstantin Simonovic. On a beaucoup travaillé ensemble ; avec lui on faisait des improvisations comme expériences sur l'écriture. C'étaient des improvisations semi écrites ; il y avait des paramètres sur la partition, et des paramètres qui manquaient... On voyait le degré d'improvisation et le degré de proposition*[4].

Ainsi, c'est aujourd'hui tout autant en référence à la riche étymologie des termes fondateurs de cet Ensemble que sont *à travers*, et *machine*, qu'en forme de discret hommage à la réjouissante pièce *Dialogue ordinaire avec la machine*, que celui-ci a maintenant pris, en conquérant son autonomie, le nom d'Ensemble Per Mekhane.

Les principes

Les instruments de prédilection de ces musiciens devaient être issus des *nouvelles technologies*. Au travers de cette expression en vogue et vague de *nouvelles technologies* pouvaient être tamisés nombre d'instruments, depuis le jouet électronique jusqu'aux synthétiseurs analogiques les plus sophistiqués, en passant par la basse électrique et naturellement l'ordinateur, d'ailleurs potentiellement capable de simuler, bien que de façon assez inégale, n'importe lequel de ces instruments. Dans les conditions idéales, les musiciens devaient être *a priori* techniquement autonomes sur leurs propres machines, et n'avoir par conséquent d'autre besoin vis-à-vis des encadrants – en dehors de l'accompagnement artistique global – que celui d'éclairages ponctuels sur leur pratique. Durant les deux premières années, cela s'est révélé être le cas de moins d'un quart seu-

lement des musiciens, les trois autres quarts ne demandant qu'à apprendre ou progresser – de surcroît sur des machines bien différentes les unes des autres.

Chaque musicien était, de la même façon, supposé riche d'une collection personnelle et singulière de sons originaux, qu'il mettrait à la disposition de l'orchestre. Là encore, ce ne fut que rarement le cas. Les matériaux sonores, les modes de jeu devaient ensuite être imaginés, découverts, et préparés par chacun des musiciens en fonction de la thématique retenue, puis confrontés et affinés lors d'une douzaine de répétitions.

Les toutes premières séances comportaient quelques travaux pratiques pédagogiquement encadrés, de sorte à pouvoir, le cas échéant, fabriquer des matériaux sonores supplémentaires. La suite des séances s'organisait en fonction d'affinités libres, en formant des groupes réduits de musiciens qui préparaient chacun des fragments et matériaux divers.

Il est important de noter que tout – depuis le choix de thématique jusqu'à celui de la forme finale – était censé naître et se développer au fur et à mesure du travail, et trouver par approximations successives – ou par défaut – sa cohérence, au fil de concessions et de consensus entre les musiciens.

Soyons francs : pour exaltant et fédérateur qu'il était, le projet s'annonçait aussi ardu, très ambitieux pour ne pas dire utopique, dans nombre de ses aspects. Tous fort absorbés dans cette étonnante aventure, nombres d'écueils, pourtant visibles dès le matin, nous obligèrent parfois le soir à de longues dérives, du moins lorsqu'il était encore possible de les éviter. Il y eut d'amères déceptions et des instants de voltige magnifiques. Il nous fallut souvent très rapidement réagir, tour à tour replier les voiles ou gouverner, face à des situations de tempêtes électriques ou d'enlisements côtiers.

Nous rentrâmes miraculeusement saufs – bien que fort éprouvés – au port, après un deuxième voyage houleux de quelques mois, ayant abouti à une restitution anxieuse au solstice d'été. J'acquis définitivement la conviction qu'il fallait rénover le navire, et pour cela lui attribuer un unique capitaine, afin d'envisager de mener artistiquement à bien une prochaine expédition de qualité, tout autant que de garantir contre vents et marées les conditions de travail et la sérénité de l'ensemble de son précieux équipage.

Au seuil du troisième automne, il fut soudainement question d'une nouvelle expédition. Faute de capitaine encore désigné, et ne souhaitant décidément pas me trouver encore fâcheusement pris dans les glaces de pénibles indéterminations, je me proposais à ce poste. Quelque temps après, ma candidature fut approuvée.

De nouvelles fondations

Je redessinais promptement les galbes et la voilure du nouveau navire. J'expose ici les problématiques majeures auxquelles je dus me confronter. La plupart d'entre elles trouveront au cours de l'ouvrage des éléments de réponses, augurons que les autres susciteront les précieux *ferments de recherche* d'expéditions ultérieures.

L'esprit

Je désirais tout d'abord, pour cette refondation, relativiser l'étique critère d'une participation conditionnée par l'usage d'outils d'informatique musicale, et valoriser avant tout, comme puissant dénominateur commun, un *projet de création*. Celui-ci nécessiterait un engagement de travail personnel et collectif important, et aurait précisément pour objet la réalisation et l'*aboutissement* d'une pièce musicale, comportant ou non une dimension visuelle.

Une fois les instruments choisis, et les technologies mises en œuvre, qu'elles soient récentes ou pas, rien n'est *inventé* ; tout reste à *composer*.

Cette position ne reniait pas pour autant l'ancien critère d'admission – pour ainsi dire axiomatique – lié à l'outil électronique, mais voulait simplement le ramener depuis son statut idéalisé de *condition aux limites,* au-delà desquelles nous ne savions manifestement plus rien dire, au simple rang de *condition initiale,* sur laquelle nous pourrions enfin construire. De toute évidence, il ne va pas toujours de soi que le fait de former un *orchestre* d'instruments issus des *nouvelles technologies* ne saurait constituer en soi un argument de justification de ses propositions musicales, et moins encore apparaître comme son unique raison d'être. Ce parti pris limpide provoqua en

effet quelque écume autour du navire, et je dus parfois le défendre âprement contre de mauvais roulis.

C'est naturellement à ce moment de l'aventure que le statut convenu de *stagiaire* d'un *atelier collectif* acheva de basculer pour revêtir – tout d'abord à mes seuls yeux, et à bien d'autres ensuite – celui de *musicien* d'un *ensemble instrumental*.

Le cadre

Ensuite, j'avais nettement identifié le manque de cadre et de délimitation des objectifs comme étant les causes premières des états de tension et d'anxiété observés chez les musiciens au cours des deux projets précédents. Je pressentais qu'exercer la pleine direction artistique me permettrait de décharger les musiciens, en concentrant l'essentiel de leur énergie sur l'interprétation musicale. M'incomberait seul désormais la responsabilité de la proposition thématique, des délinéaments esthétiques du langage musical, et de la structuration formelle de la proposition finale. Je ne renonçais naturellement pas pour autant à accompagner profondément l'élaboration des matériaux sonores propres à chaque musicien, ni à mener la nécessaire et jubilatoire didactique associée au projet.

Quatre ans ont passé depuis ce changement de cap ; je peux affirmer aujourd'hui que les nouvelles voilures furent fort bien acceptées par les musiciens. Elles permirent la fondation d'un solide esprit collectif et l'émergence d'une plus grande loyauté de l'équipage envers son propre navire, au plus grand bénéfice d'une indicible *générosité musicale* – et d'une tout autre écoute humaine. Par suite, la composition de l'orchestre s'est stabilisée d'une saison à l'autre. De plus amples développements ne sont pas ici indispensables : les conséquences de cette nouvelle orientation transparaissent bien souvent en toile de fond de l'ouvrage.

La matière

La question de la provenance des matériaux sonores faisait aussi partie de mes réflexions les plus urgentes : à dire vrai, je n'étais pas satisfait dans les expériences précédentes, ni de l'apport, ni de l'usage qui avait été fait de nombreux sons d'origine industrielle, c'est-à-dire de ceux que délivrent immédiatement et sans effort les

machines préprogrammées en usine. Leurs couleurs froidement obstinées surgissaient au moindre détour des propositions, noyaient de leur caractère lisse, consensuel, policé, systématiquement séduisant, les sons plus fragiles et poétiques. Ces sinistres sons préparés avaient fait naître en moi, outre ce sentiment caractéristique de platitude et d'émotion calibrée, celui d'amère injustice – tant leur *clinquante apparence* s'applique à masquer, par un charme insidieux tout autant qu'insincère, une *profondeur inexistante*. Je me décidais alors à imposer aux futurs musiciens une démarche personnelle et authentique de recherche et de collecte sonore, résolu à ce que le résultat en soit parfois inégal, pourvu que subsiste l'espoir de faire surgir de temps à autre un sensible et inestimable *inouï*.

Cette démarche exaltante, naturellement plus longue, passererait par une phase d'imprégnation des thématiques, puis par des séances d'enregistrements qu'elles influenceraient, et enfin par de multiples étapes de sculpture et de mise en forme des éléments sonores ainsi engrangés. Ces sons-là, à l'exclusion de tout autre, formeraient désormais la matière et les principes de la composition.

L'*énergie*

Les aspects relatifs à la gestuelle instrumentale devaient également être étudiés. Je les évoquerai plus longuement au cours de l'ouvrage, qu'il suffise donc ici de mettre en évidence le caractère particulièrement sclérosant de l'inévitable *souris*, nom fort attendrissant pour une interface à même de propager sinon la rage, du moins nombre de complications musculaires et tendineuses, en sus de placer l'opérateur dans un état d'immobilité contrainte, propice à des attaques tant léthargiques que névrotiques. Plus sérieusement, sans que l'on puisse nier son évidente efficacité quant au maniement de l'ordinateur, force est de constater qu'elle est très loin d'offrir au corps l'*ampleur* gestuelle et l'essentielle *simultanéité* des actions que réclame l'expression d'une intention instrumentale intuitive, énergétique et organique.

De surcroît, la définition des gestuelles musicales, et la précision qu'elles requièrent pour échapper au mécanique ou au convenu, font pour moi partie des apprentissages importants, bien plus encore que ceux liés au maniement du logiciel ou de la machine.

Le concours de l'Ariam nous permit à cette époque d'acquérir des

interfaces gestuelles, sous forme de claviers réduits ou de collections de curseurs, qui, sans apporter la solution définitive à ce problème, étaient indubitablement mieux adaptées à nos desseins.

La représentation

Enfin, la nécessité de dessiner les contours artistiques des projets à venir a naturellement soulevé celle d'imaginer la forme de leurs représentations. Alors que la convention scénique d'un orchestre, d'un ensemble instrumental réduit, ou d'un chœur ne pose en général que peu de questions, je me suis trouvé, face à ces outils technologiques scéniquement *inertes* – que l'on devrait jamais cesser de considérer pourtant comme des instruments à part entière -, confronté à un étonnant et passionnant problème : celui de devoir retrouver ou réinventer une *posture instrumentale* convaincante auprès du public. J'entends ici par posture instrumentale, tout ce qui fait que dans l'observation d'un interprète jouant d'un instrument traditionnel, nous comprenons – ou pensons comprendre – sans jamais avoir à le questionner, l'intégralité du *spectacle visuel* qu'il nous offre.

Plusieurs passages de l'ouvrage traitent de cette question, depuis la gestuelle des musiciens, jusqu'à l'écriture d'images animées et projetées en vidéo, en passant par des considérations organologiques, ou par l'évocation des figures minimales de la virtuosité.

Diriger un orchestre amateur : réveiller le musical, révéler des musiciens

L'investissement artistique me semble devoir passer par une implication technique de tous les membres : pour *révéler* ces musiciens, il me faut leur confier des responsabilités quant aux conditions *techniques* des répétitions, lesquelles sont, dans notre cas particulier, strictement confondues avec les conditions *instrumentales*. À la différence des instruments acoustiques, qui sonnent déjà sans qu'elle les capte et les amplifie, la chaîne électroacoustique – sans laquelle nos machines demeurent parfaitement muettes – doit être considérée comme faisant intrinsèquement partie des instruments électroniques eux-mêmes.

Acquérir cette forme d'autonomie permet aux musiciens d'échapper aux scléroses, autant techniques qu'instrumentales, induites par les contraintes ataviques des outils informatiques. Je fais en sorte de démolir ce respect mêlé de crainte ou de défiance que j'observe parfois de la part des musiciens à l'égard d'un outil, souvent fabulé comme *tout-puissant*. L'ordinateur ainsi assujetti, peut apparaître l'instrument, qui se plie d'autant plus facilement aux explorations et détournements guidés par l'imagination.

S'ensuit une difficulté importante, tenant aux temps d'installation et de réglages pour les séances, qui après de nombreux efforts d'organisation et d'optimisation, et malgré un investissement pédagogique au long terme, ne semble pas pouvoir, même aujourd'hui, être compressés en deçà de quatre heures environ. Cela peut sembler démesuré, il faut cependant mentionner que les toutes premières installations avaient pris pratiquement une journée et demie.

L'intégration de cette donnée a entre autres conséquences le choix de périodes de travail d'un minimum de deux jours consécutifs. Il importe par ailleurs de prévoir entre les périodes de répétitions des temps de latence qui ne sont ni trop courts, en regard du travail personnel demandé, ni trop longs, afin d'éviter une dissolution de la dynamique du projet.

Sur ces fondations peut se développer un réseau d'entraide, animé en grande partie par courrier électronique sur le principe du forum, lequel maintient une bonne synergie entre les musiciens – même entre les séances un peu trop éloignées.

Relativiser pour revitaliser

Dans le prolongement de la relativisation du caractère technologique des instruments, j'ai souhaité que le recrutement des musiciens s'élargisse à un public de personnes qui n'étaient pas familières de l'informatique musicale, ni même de l'informatique en général ; seules des suspicions d'allergie sévère au maniement des machines pouvant constituer à la rigueur, et encore sans certitude, une cause de contre-indication. En effet, dans la nouvelle définition du parcours menant du recrutement au concert, l'organisation du temps était à présent délibérément conçue de sorte à autoriser, durant les séances, la formation suffisante des musiciens les plus néophytes en la matière. En contrepartie, un grand intérêt pour les perceptions sonores et une passion inconditionnelle de la découverte étaient exigés.

Aussi, les membres de l'orchestre qui nous ont rejoint depuis ne répondent plus toujours à la définition usuelle de ce que serait l'archétype d'un *musicien amateur*, dans la mesure où la majorité d'entre eux, hommes et femmes à parts égales et confondues, pratiquent peu la création musicale en dehors de cet orchestre. En revanche, la plupart évolue quotidiennement dans des milieux professionnels potentiellement très proches de la musique, tels ceux des arts plastiques, de l'architecture, de l'ingénierie, du théâtre, de la production ou de la réalisation radiophonique, et a souvent déjà travaillé en dehors de leur métier habituel sur des projets artistiques rémunérés.

La richesse obtenue de cette mixité, aidée de la singulière puissance de projection musicale qui me semble résider en chacun de nous, est indéniable. C'est par conséquent d'une disposition d'esprit particulière du musicien, sorte d'aptitude à l'*éveil*, dont je ressens en premier lieu le besoin, avant de jauger d'un socle préalable de pratique ou de connaissance qu'il sera toujours possible d'acquérir ou de développer ultérieurement.

les reliefs : naissance des chaînes
subduction des propositions sonores

En un geste et une expiration, le départ est donné.

Instantanément, des chocs sonores se produisent, plus ou moins épars ou violents, révélant les qualités des matériaux exprimés par les musiciens, et les manières de les lancer dans la trame encore lâche de l'espace et du temps musical.

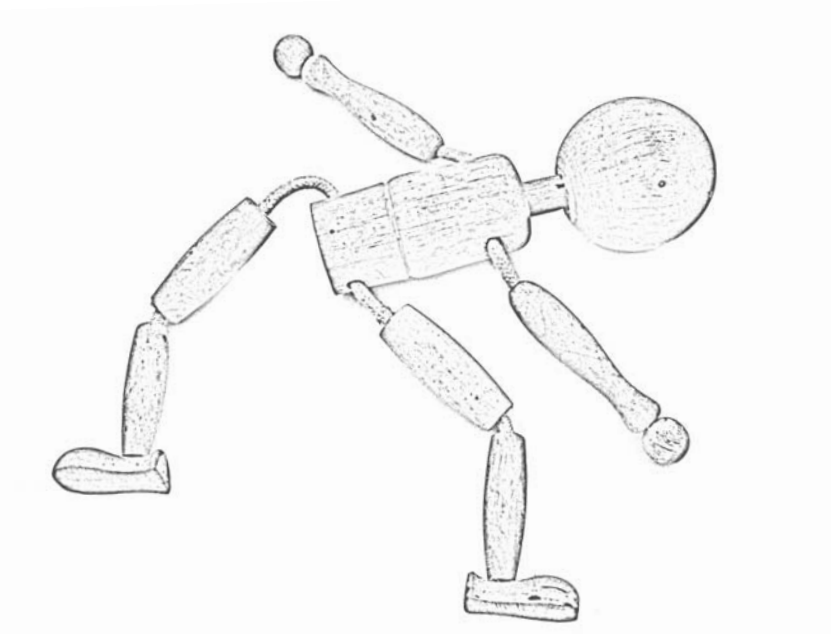
De déflagrations en séismes sourds, les reliefs s'y dessinent en filigrane, les mouvements souterrains en rident la surface.
Se révèlent parfois en moins d'une minute les directions fécondes, et les arches fiables sur lesquelles appuyer l'essentiel du fragment.

La nuée ardente finit de se déposer seule, les orientations musicales majeures sont rendues pour les musiciens enfin audibles, et devenues pour moi presque palpables.

- 2 -

Ethnologie d'un jeune orchestre

L'élan, l'envol, les épreuves



Prélude à l'exploration

La pièce nommée *Persistance[s]*, inspirée d'une nouvelle[5] de Ray Bradbury, ainsi que celle *Une si paisible cruauté*, inspirée d'un recueil poétique[6] d'Henri Michaux, serviront d'exemples précis et argumentés tout au long de l'ouvrage.

Argument de la pièce *Persistance[s]*,
crée en 2006 à l'Auditorium Saint-Germain.

Cette fiction pose en personnage principal une maison automatisée, et dont les occupants semblent singulièrement absents. Survient un incendie, qui mènera cette merveille de domotique, au travers de ses défaites successives, de ses dysfonctionnements baroques et déments, à son pathétique effondrement. Ne restera d'elle qu'un pan de mur, où cinq taches blanches anthropomorphes étaient depuis longtemps imprimées, par les rayonnements destructeurs d'une catastrophe jamais nommée.

Trois raisons au moins ont abouti au désir d'adapter cette nouvelle. La première résidait dans le choix d'une trame relativement rythmée, en l'occurrence ici un cheminement narratif scandé par une horloge, propre à structurer et fédérer plus aisément des musiciens autour d'un projet dont la maturation musicale serait objectivement très rapide : une dizaine de jours de travail étalée sur quatre mois environ. La seconde était la présence foisonnante dans ce texte d'évocations et de descriptions à caractère bruitistes – peut-être parce que la nature par définition stupide de l'automatisme n'est jamais aussi bien cernée que par les manifestations parasites et systématiques de ses actions – qui inspirent un champ de matières

sonores perceptible d'emblée et qui au regard des machines sur le plateau semble naturellement pertinent. La troisième était directement liée à la signification de la nouvelle elle-même : il me semblait intéressant de proposer précisément comme thématique à notre ensemble instrumental – relevant et dépendant lui aussi d'une complexité extraordinairement automatisée -, dans un jeu de miroirs autant que de mise en abîme, un support littéraire manifestement critique à l'égard du fantasme pan-technologique.

Argument de la pièce *Une si paisible cruauté*, crée en 2007 à l'Espace Culturel André Malraux du Kremlin-Bicêtre, et donnée à l'Atelier, à l'invitation de la Direction de la culture de l'Université Pierre et Marie Curie.

Ces textes présentent la particularité d'être des carnets de voyages imaginaires décrivant des peuples, des animaux ou des flores oniriques. La grande sobriété de l'écriture contraste avec l'invention débridée de l'auteur. Il en résulte une étrangeté épicée, une exquise poétique de l'absurde.

J'avais envisagé d'accompagner ces carnets d'images animées, distillées de façon prudente et éparse, que j'avais conçues et réalisées dans l'esprit d'un théâtre d'ombres et d'objets, à la fois archaïque et poétique. J'appris en cours de travail avec ses ayants droit qu'Henri Michaux se méfiait beaucoup des *images* : j'ai respecté cette volonté, et les images ont disparu.

Demeurent les fragments du texte qui apparaissent lentement à l'écran, en perpétuel mouvement vers le public, se dissipent en une brume, avant de s'évanouir. La majeure partie des poèmes n'est pas explicitement mentionnée dans la pièce. À la musique incombe en effet le devoir d'en traduire l'essence, par la puissance d'évocations et d'imaginaire qui lui est propre. Les citations choisies sont celles qui me semblaient le plus à même de livrer quelques clés, quelques points de repère tout autant que de singularité, en prenant soin de conserver aux fragments cités l'essentiel de leur force et de leur évidence originelle.

La transmission du projet initial : proposer un impalpable inouï

La Mythologie primitive

L'enjeu fondamental est pour moi de parvenir à faire exister peu à peu dans l'imaginaire collectif un résultat musical à venir, par nature impalpable, et sans m'appuyer sur les outils présents, paradoxalement bien tangibles, et dont je sais de surcroît qu'ils constituent malgré tout une pierre angulaire du projet. J'affirme, au cœur de cet exercice de présentation et d'introduction, la primauté du projet artistique, et élude – autant qu'il est possible – la question de l'outil. Il sera bien temps après, au cours des séances de travail, de permettre aux nouveaux venus de se familiariser avec lesdits outils, lorsque le désir musical sera bel et bien le mobile fondateur de la motivation.

Je dévoile le synopsis du projet, laissant en suspens la résolution narrative. Il s'agit aussi de susciter le désir, car je n'ai à ma disposition aucun moyen de suggérer les sonorités de la pièce : elles restent naturellement à inventer.

Je ne donne à entendre pas même un extrait d'une des réalisations précédentes, à la fois pour échapper à un effet inconscient de conditionnement, ultérieurement parasite, et éviter de rebuter sur un décalage esthétique inattendu, voire superficiel. J'ai vérifié à de nombreuses reprises qu'il était possible de faire entrer en musique contemporaine les publics les plus rétifs, par la pratique même de la création, c'est-à-dire de l'intérieur.

De surcroît, je ne souhaite pas recruter des musiciens sur une adhésion esthétique *a priori*, bien au contraire : nous aurons à faire ce chemin ensemble. Le cadre d'une première réunion ne s'y prête pas : je ne m'improviserai pas démonstrateur, sommé de convaincre du charme plastique absolu d'un modèle esthétique de boîte (à musique) dernier cri certifié micro-ondes… (sonores). Je me réserve ce défi, qui relève d'un processus de longue haleine, pour plus tard.

Je guette surtout de futurs arpenteurs du sonore, qui ne craignent pas de voyager, d'explorer, de défricher des contrées musicales qui leur sont étrangères, ou inconnues.

Il est temps de se présenter, de faire le tour des couleurs de voix, de faire résonner les hasards et les motivations. Du fait de cette introduction, quelques-uns de nos chemins bifurquent, déjà. Il se trouve nombre d'adultes pour ne plus apprécier les histoires, et qui me le disent presque, à moitié, le sourire navré, pour ne pas me vexer sans doute : *je crois que je vais perdre mon temps, parce que tout ça, ce sont des fables*. Effectivement, ce sont à présent les mythes qui se perdent, et avec eux, le sens du temps.

La Règle du jeu

Je m'emploie à décrire ensuite le parcours de création, et la façon particulière dont nous allons approcher le sujet. Je scelle à cet endroit les fondations d'un contrat moral, portant sur le didactique et le méthodologique du projet, et cimente quelques prémisses artistiques et techniques.

J'indique que l'adhésion au projet implique une infaillible présence aux séances de répétitions et, entre elles, un temps de travail musical préparatoire important. Cela décourage parfois, mais permet à chacun de débusquer en soi des motivations faibles, des engagements mitigés.

Je précise également de façon très claire qu'il ne s'agit pas d'un stage *à la carte*, mais bien d'une aventure collective d'orchestre, qui exige de chacun qu'il mette la main à la pâte, c'est-à-dire dans les machines et les câbles, et qu'il s'engage à apprendre, à sa mesure, à le faire de mieux en mieux. Je souhaite le moins possible me retrouver seul en charge de la technique : cela brise les élans collectifs de travail et nuit à notre concentration.

Conséquemment, j'avance dans la continuité des remarques précédentes la nécessité d'une solidarité didactique entre les musiciens. Cette notion d'entraide ouvre une première brèche dans le flanc de l'isolement des pratiques, et secrétera sur la durée un formidable liant pour le groupe.

Structures élémentaires de la parenté sonore

Ce parcours impliquera la création, de nos mains, de tout son utilisé dans cette pièce.

Ce précepte n'est pas l'application opiniâtre d'un axiome esthétique. Je suis profondément convaincu que cette démarche exigeante est nécessaire à la construction ou au renouvellement sensible de chacun des musiciens, creuse ou approfondit un sillon de découvertes personnelles, et par-dessus tout, tend à placer le désir et la frustration *exactement au même endroit* du parcours : au lieu de création, cette source irremplaçable des nouvelles figures, des constellations du vocabulaire émotionnel à venir.

En outre, je l'ai constaté chez les apprentis musiciens, face aux situations ordinaires d'insatisfaction, de stagnation, d'échec, ou de manque temporaire d'inspiration, il est tentant de se réfugier, consciemment ou non, dans l'archipel des Sonothèques, dont chaque île abrite un fabuleux cimetière, non de pachydermes, mais bien de cadavres sonores. Parcourir ces interminables alignements de matériaux rongés, blanchis, gisants dans des *banques de sons* – terme renforçant l'illusion d'un trésor possible -, se range à mes yeux parmi les démarches les plus morbides, comme à rebours de la création.

Je ne peux oublier que le musicien, en tant qu'entité musicale au sein de la partition, *devient* ce qu'il a *façonné*.

Dès lors, la vitalité du corpus sonore, tout autant que l'authenticité de ses origines est un enjeu profond, inférant sur sa descendance musicale, et notamment sur la diversité et la vigueur de ses branches *interprétation* et *émotion*. Il s'agit finalement, je l'avoue, d'une forme positive d'*eugénisme sonore*.

J'insiste enfin bien particulièrement sur la nécessité de s'imprégner du texte littéraire original, ou à tout le moins de son adaptation, afin d'infuser *des états intérieurs* qui se révéleront prolifiques au moment d'enregistrer les matériaux sonores.

Ces entretiens préalables font eux-mêmes déjà partie de l'expédition proprement dite. Ils constituent un pari, celui de l'adhésion à un projet inaudible, invisible reflet d'une personnalité inconnue, mais aussi souscription à un esprit collectif de travail, esprit sur lequel je souhaite et dois pouvoir compter.

L'aventure de création est déjà entamée, et se rêve déjà bien avant le départ effectif du navire. La préparation poétique sera cet élan, cette impulsion essentielle, sans laquelle le départ vers le large ne peut être consenti.

L'angoisse de la machine

Las ! Aussi soigneuse que soit l'esquive, resurgissent invariablement les questions liées aux outils informatiques. Elles sont certes légitimes, et je me dois d'y répondre. Mais à mon sens, les réponses à fournir consistent bien davantage à décomplexer et rassurer ceux qui n'auraient jamais osé les poser, bien plus qu'à y répondre de façon précise et exhaustive. Me voici donc chaque fois confronté à une épreuve d'équilibriste : traverser vivement sur le fil de la réponse experte, sans tomber dans le précipice des polémiques, ni laisser le débat s'enliser à mi-chemin dans des doutes et considérations plus ou moins spécialisées.

L'exposé du pacte : l'inscription dans le cercle

S'il est évident qu'il y a un bénéfice majeur, tant sur le plan de la diversité d'approches sensibles, de la richesse d'expression musicale, et de la dynamique collective, à constituer un groupe de musiciens qui tend à une parité entre les sexes, il est en revanche beaucoup moins évident d'y parvenir. Proposer en libre adhésion un projet musical faisant appel à la créativité, d'une part, et à la technologie, de l'autre, cumulant ainsi deux barrières sociologiques historiquement très ancrées en occident, induit des biais statistiques fortement défavorables à cette parité. Sans pouvoir les abolir complètement, et bien qu'elles tendent aujourd'hui à s'estomper, il est possible d'atténuer encore significativement ces barrières, en infléchissant convenablement la communication, depuis la rédaction du premier document d'information, jusqu'au choix du contenu du discours, de la présentation et de l'allure de la méthode de travail.

Dans le recrutement de musiciens, je dois me prémunir notamment de deux formes d'impasses, assez emblématiques de la fragilité des pratiques musicales isolées : la *participation impossible*, et *la pathologie de l'échec*. La première s'exprime souvent par une motivation manifeste – liée au bénéfice, en termes narcissiques, qu'il y aurait à participer – simultanément doublée d'une évidente indisponibilité : tôt ou tard, les exigences du réel prendront le dessus, et le musicien se retirera du projet, cerné de contraintes plus impérieuses qu'une activité bénévole et en apparence *de loisirs*. La seconde, plus difficile à déceler, se traduit souvent par un désir de participation soit tempéré, soit au contraire exagéré, et par une grande disponibilité, en fait issue d'une incapacité personnelle et chronique à mener un projet à son terme. Tôt ou tard, des inhibitions hélas indépassables, risquent d'engendrer angoisses, malaises, demi-échecs, et finalement des tentatives plus ou moins conscientes, et sans doute rassurantes pour lui, de déstabilisation du collectif.

J'accepte d'accorder ma confiance tout autant aux signaux de l'instinct, qu'aux preuves tangibles d'une certaine compétence. La participation à un orchestre de cette nature, ne comportant pour le musicien ni contrepartie financière, ni obligation de confiance et de perméabilité à ma direction – que je jouerai donc sur une reconnaissance partagée de mon aptitude – justifie à mon sens ces précautions, lesquelles seraient autrement plus discutables dans un orchestre professionnel. Pour pouvoir exercer pleinement ce désir profond d'accompagnement artistique de pratiques amateurs, il me faut m'entourer de musiciens pouvant – et souhaitant – réellement être accompagnés. Ce tacite contrat repose sur un engagement moral, non pas seulement bipartite, mais bien tripartite, qu'un musicien, l'orchestre, ou moi, sommes fondés à dénoncer sur des motifs sérieux, essentiellement formés sur le constat d'un déficit grave du rapport au collectif, tant musical que relationnel. Ce n'est, fort heureusement, jamais arrivé.

La préparation de la création : l'invocation des esprits du sonore

Revenons quelques mois en arrière, au moment du choix de la thématique. J'affectionne cette période suspendue, solitaire, qui précède la première bascule dans un enchaînement irréversible de décisions et découvertes innombrables. L'esprit vagabonde, rebondit sur chaque anfractuosité du paysage littéraire, philosophique, ou quotidien, arpente en sourcier les versants bien exposés, en quête de plantes capricieuses, d'indices dissimulés, de tout signe rare désignant un puit, une résurgence d'eau claire et profonde à dévoiler.

Vouloir projeter à partir de ce puit des chemins d'irrigation possible de la composition recèle une difficulté majeure : je ne peux compter sur le corpus de sons à venir, ou présager de méthodes de fabrication. J'invoque alors inlassablement les esprits du sonore, les questionne sur la richesse thématique, sur la pertinence des matériaux. J'aimerais avoir la certitude que cette source envoûtera durablement les musiciens – que je ne connais pas encore -, tout autant que moi.

Je centre les développements préliminaires de la thématique sur des sensations dénuées d'incarnation, ou demeurant dans une corporalité abstraite. Je m'efforce de construire et manipuler – pour l'heure à ma seule adresse -, un vocabulaire fait de gestes, d'élans, de ruptures, d'articulations sémantiques, d'une expression poétique des fragments, et à ne surtout pas en projeter par avance des équivalences sonores. Une juxtaposition des matériaux rêvés et de ceux effectivement créés pourrait plus tard me gêner, voire, par un jeu de miroir inconscient, entraver l'inventivité des musiciens.

Je m'attelle à l'écriture, ou l'adaptation, des textes qui seront vidéo-projetés, en les concentrant à leurs arcanes. Je déplace enfin quelques incises de la narration, afin de rendre plus dense la dramaturgie musicale, en surveillant de près les signes d'affaiblissement de la puissance littéraire, inhérents à ce délicat exercice. Le discours musical, qui possède ses rouages et temporalités propres,

peut connaître lui aussi des phénomènes de destruction, qui sont à l'inverse souvent dus à une saturation de l'attention portée à plusieurs éléments simultanés et extérieurs.

Ainsi s'achèvent non sans remords ces tailles et élagages qui, conçus dans la projection abstraite d'une dimension sonore incréée, obligent cependant mes choix, bien que mûrement pesés, à devoir nécessairement s'inscrire dans une radicalité adoptée *a priori*.

Les cadres de la partition sont conçus pour ainsi dire simultanément, et je ressens le besoin de les inclure dans un moule fortement architecturé. Les durées des fragments sont assez rapidement déterminées, se voulant entre elles strictement réparties et équilibrées, dans l'espoir que des fondations compactes permettent un accueil plus serein des audaces et des fragilités qui se présenteront dans l'élan de la construction ultérieure.

Dans l'idéal, le texte a été lu ou approché à l'avance par les musiciens, afin de permettre une forme de maturation et de recul par lente imprégnation. L'importance de cette phase, pour les nouveaux membres, n'apparaît pas évidente ; la prescription se révèle de fait très inégalement appliquée. Il n'est pas rare que la saison suivante, au moment d'aborder une création nouvelle, ces mêmes musiciens me réclament le texte de l'adaptation – plusieurs semaines avant qu'il ne soit prêt.

J'organise, lors de la séance de travail préparatoire avec les membres de l'Ensemble, des moments de lectures, de discussions, d'évocations, en encourageant toutes les tentatives de définition des sensations et des affects. Je souhaite que les musiciens s'en forgent des *images*, des *gestuelles* propres. J'affirme la nécessité d'un engagement physique et émotionnel dès les premiers instants : il n'est pas question d'attendre d'*être sur l'ordinateur* pour envisager la création, le mouvement, les énergies.

Je sollicite également la transposition de ces dimensions introspectives autour du thème, au travers d'une démarche d'*écriture* ou de *schématique*, prolongée d'une recherche de potentiels *corps sonores*. Astreindre les musiciens à une transcription fastidieuse de leurs propositions leur permet, certes, de se saisir plus profondément du sujet, mais les pousse conjointement à rédiger, presque à leur insu, une forme de contrat, passé chacun face à lui-même, entre les

intentions artistiques personnelles déterminées et leur réalisation à venir.

Parvenus à ce stade d'appropriation de la thématique au travers de leurs propres filtres poétiques, les musiciens se trouvent au seuil d'une première bascule irréversible dans un cycle de création. Je sens bien que c'est lors de ces séances fécondes qu'ils vivent, à leur tour, leurs derniers instants suspendus.

Première étape de l'initiation : danses rituelles des objets

Dans la mise en œuvre du cycle de fabrication des matériaux sonores, je propose une méthodologie comparable à celle que j'adopte généralement pour mes propres travaux, l'adaptant aux contraintes qu'implique une pluralité de musiciens. Cette période d'émergence du corpus n'occupe en général que quelques jours, après une période de maturation dont l'origine remonte de quelques mois à quelques années. Elle se décompose en phases que j'évite absolument de chevaucher : la transcription littéraire des recherches thématiques et sensorielles tout d'abord, puis les captations gestuelles et microphoniques, le dépouillement et la sculpture des sons bruts, leur démultiplication par métamorphoses successives, et enfin la sélection des sons bruts et transformés.

Dans le cadre de l'Ensemble, ces phases s'avèrent pour certaines difficiles à cerner et dissocier, notamment du fait de la multiplicité des méthodes d'élaboration sonores adoptées par les musiciens, et du caractère nécessairement autonome de leurs séquences de travail personnel.

Tout au long de ce cycle de recherche et de captation des matériaux, je me retrouve dans une position ambiguë vis-à-vis des musiciens. Je dois avant tout me fondre dans un rôle didactique, en tant que neutre passeur des intentions sensibles, en offrant les solutions techniques inhérentes aux désirs exprimés. Mais je dois aussi continuer à tenir celui de compositeur, non pas tellement en termes de légitimité ou de statut, mais bien en pleine action, et pas toujours à

découvert, en exerçant une *direction* musicale et artistique *particulière* au regard d'un *objectif* musical – à la fois propre et commun.

Aussi, à ce confluent tumultueux, je me surprends à devoir lutter contre les précautions et distances habituellement nécessaires à l'accompagnement et à l'épanouissement de travaux des étudiants. Je décèle – et laisse même prospérer en moi – la présence inquiétante de l'*arrière-pensée*, et l'ombre réprouvée de la *manipulation*. J'avoue qu'en cette phase précoce du travail – impitoyablement limitée dans le temps -, et en vertu d'intuitions musicales qu'il serait vain d'essayer de disséquer en pleine séance d'enregistrement, je dois parfois me résoudre à perpétrer quelques crimes de partialité didactique.

L'heure approche, et nous devons convoquer, ensemble cette fois, les esprits du sonore, les convier au rituel, afin qu'ils permettent l'incarnation du sensible dans des objets qui, pour la plupart, sont anémiés par le quotidien, le décoratif, ou l'utilitaire.

Nous avons tous revêtu les parures d'usage – chausses douces, et casques sur les oreilles -, nous sommes préparés à rencontrer les *essences sonores*, à recueillir les émanations de leurs discours, à suivre les rythmes et colorations surprenants de leurs prosodies. Nous devons atteindre à la performance, à la densité de l'instant, dans un cadre propice à son expression : un lieu clos, le plus silencieux possible. Dans cette enceinte étouffée sont soigneusement disposés les ustensiles du rite : les outils de capture – les microphones -, puis les coffrets précieux où seront magiquement maintenues les empreintes éphémères des esprits – les appareils enregistreurs -, enfin les amulettes que nous savons propices – une collection hétéroclite d'objets – sagement disposées dans l'attente d'être envoûtées.

Ainsi, récoltés par chacun des apprentis musiciens, se côtoient aimablement un chandelier, une boîte à musique, un ours en peluche, un porte-clefs publicitaire, un gant de pécari orphelin, un soufflet de cheminée, un sifflet d'efféminé, un couvercle métallique, une cafetière électrique, un cadre brisé, un fouet de cuisine, un manomètre en cuivre, un oiseau forgé, un bidon désœuvré, des pinces à linge, une revue rangée, une tortue enragée, quatre épingles, un négligé, un balais ébouriffé, de vieux croûtons, une bombonne brune, un serin muet, une potiche transparente, une brosse à cheveux, une équerre en plastique, un fer à friser, un sac de gourmandises, un filet à papillons, un moule à madeleines, une girafe affamée, une trompette

de chasse, du fil à pêche, un cornet acoustique, un seau d'eau glacée, des coupons de tissu, une mandarine merveilleuse, un appeau à grives, un jeu de tarot, un battoir à viande, des dés, une paire de ciseaux, une roue de vélo, une radio de salle de bain, un sautoir dessoudé, une corde à piano, un ressort dramatique, un rond-de-cuir, une carotte de granit, un rouleau d'aluminium, un baromètre à mercure, un moral d'acier, un œuf au zinc, des automates en fer-blanc, une tige de coton, une boîte de cirage, un cor anglé, une clef anglaise, des maracas de Caracas, une senza africaine, des castagnettes espagnoles, un chapeau de paille d'Italie, un tambour de basque, une chope autrichienne, l'unique survivant d'une aristocratique famille de porcelaine chinoise, un bourgeois de galet, un agricole sabot de bois, un plumier de la communale, une faucille gauche, une aumônière bien adroite, un rosaire usé, une icône défroquée, un puzzle anarchique, un poulet déplumé, un panier à salade, une pintade crue, une aigre fine, un cadavre de bouteille, un roman sordide, une boîte au contenu obscur, un éclair de lucidité, un oreiller ergonomique, un interrupteur en céramique, une magnifique pièce, deux répertoires, un chèque spire, le songe d'une nuit d'été, trois petits chats, deux pots de pailles, un paillasson... comptine infinie d'une somnambulesque collection, improbable et vertigineuse, de candidats à l'enchantement sonore.

Simulacre

Chacun de ces objets sera à son tour manipulé, agité, tordu, emmêlé, violenté, frotté, caressé, ou joué de mille manières, afin que de la gestuelle appliquée à son corps même, surgissent les chants espérés.

Cette alchimie doit s'instaurer en peu de temps, et mener à l'envoûtement des *objets* les plus divers qui, au travers de cette transmutation éphémère en *corps sonores*, connaissent une seconde vie.

Il nous faut projeter de profonds affects lors de ce rapport sensible instauré avec les objets inertes, pour ne pas dire froids, car c'est précisément au travers de ce rapport que nous parvenons – pour quelques instants – à les élever au rang de fétiche puissant, à les faire littéralement *basculer* dans une dimension instrumentale. Ainsi investi d'une âme, l'objet devient, au-delà du *corps sonore* et par l'effet soudain d'une étrange vision, un *simulacre d'instrument*. Ainsi

se joue – entre le musicien et lui – potentiellement toute la palette des interactions humaines, de la terreur à l'euphorie... Nous conversons avec lui, composons avec ses propriétés, transigeons avec son manque souvent cruel de profondeur, pour en tirer la meilleure résonance, celle qui magiquement apparaît dans une ambiguïté entretenue entre son cri et un crissement arraché, son râle et un raclement recueilli, son essoufflement et un soufflet infligé, sa déchéance et une chute provoquée. Lorsque nous brisons le verre de cristal, demeure, dans l'enregistrement sonore, l'*ethos* brut d'un éclatement, d'une violence, lequel au travers des transformations ultérieures acquerra, si nous sommes habiles, des propriétés d'évocation dérivées, telles celles d'une coupante dispersion, d'un chaos féerique, d'un reflet anéanti, ou d'une myriade de flocons métalliques.

La pensée sauvage

Croire à l'aveugle dans la perpétuation gestuelle et musicale d'une confrontation symbolique avec un objet usuel peut constituer une sorte d'épreuve initiatique. C'est la plupart du temps dans cette partie sinueuse et étrange du chemin, de surcroît relativement précoce dans le parcours de création, qu'il arrive que tel musicien qui l'emprunte pour la première fois renonce à s'investir davantage.

Mais c'est souvent au cours de cette même étape que je vécus d'inoubliables instants. Je revois les mains habiles d'une musicienne d'un abord plutôt réservé, sous l'emprise d'une puissante fascination sonore, désosser ignominieusement et à quelques centimètres des microphones, une belle volaille crue à pleines paumes, la dépecer à grands coups de couteau, en lui ayant auparavant et longuement fait subir, à coup d'oignons forcés, les derniers outrages. Nous ne pouvions pas nous soustraire aux échos du supplice, nécessairement amplifiés par les haut-parleurs du studio.

Ce spectacle, joué sous nos yeux cillés de l'autre côté de la vitre du studio, et qui en d'autres circonstances nous aurait été à tous insupportable ou ridicule, ressortissait d'une recherche – sérieuse et très appliquée – de sons aux caractéristiques acoustiques tout à fait essentielles au projet. La scène nous apparut bientôt telle une authentique tout autant que provocante performance, sorte de féerie surréaliste mêlée d'effroi : ce fut *l'Exécution Glaçante d'une Pintade*.

Il importe beaucoup au cours de cette récolte systématique des sons, qui vont constituer la base du corpus de notre vocabulaire musical, que se produisent déjà d'influents phénomènes émotionnels au sein même du processus de création.

Je n'ai de cesse de projeter les musiciens dans une pensée sauvage, magique et instrumentale dès les premières étapes de l'initiation.

Deuxième étape de l'initiation : dévoilements numériques

La Connaissance est sans doute de savoir qu'il n'y a pas d'autres mystères que celui de leur existence même, et que nous en prolongerons malgré nous les mythes et les croyances. Ainsi, nous acquerrons nécessairement un langage occulte, par les contingences et les précisions techniques particulières qu'elles requièrent, mais du fait également de l'émergence de signes d'appartenance propre à tout groupe qui partage, sur une assez longue durée, une aventure vécue sur un mode hermétique. Nous saurons de mieux en mieux déterminer dans quelles conditions l'invisible miracle perpétuellement guetté – un fragment musicalement réussi – sera susceptible d'avoir lieu et, après les invocations adéquates, s'il se sera réellement produit. Nous serons initiés aux puissances de certaines drogues : la transe musicale, la dépendance poétique, l'émotion impudique, la danse des potentiomètres, l'invocation des pouvoirs de la machine, le sens aigu de l'*ici et maintenant*.

L'Âge d'homme

De quelle façon se déroule cette seconde initiation ? Pour franchir la muraille, je décris tout d'abord brièvement la machine en sous-estimant franchement sa complexité et son ésotérisme, qui sont cependant bien réels. Alors qu'ayant plus profondément pénétré notre quotidien depuis déjà – et tout à la fois seulement – vingt ans, il n'en demeure pas moins nécessaire auprès des novices d'opérer au sujet de l'ordinateur et ses dérivés les mêmes démystifications qu'auparavant.

— *Un ordinateur, qu'est-ce que c'est ? C'est un tas plus ou moins organisé de cuivre, de sable, et de plastique qui est, quoiqu'on en dise, bien plus proche du grille-pain que de la magie noire...*

Nous découvrons ensuite qu'il n'y a pour commencer que peu de recettes à connaître. Tout en filant la métaphore domestique, je conduis alors les apprentis de la cuisine au bureau.

Ainsi, le Bureau, c'est votre bureau. Le disque dur, c'est votre grande armoire. Comme dans toute armoire, vous pourrez ranger des dossiers, et dans les dossiers, des documents.

— *Le Système d'exploitation, c'est votre majordome anglais. Il s'appelle le plus souvent MacOs, Windows, Linux, BeOs, bref, il parle anglais et beaucoup d'autres langues, et sait surtout se faire l'interprète entre la vôtre et celle de la maisonnée. Il est aussi chargé de l'organisation et du bien-être de votre ordinateur. N'oubliez jamais ceci : vous êtes le seul maître des lieux. Sachez ordonner.*

J'aborde dans le même esprit la présentation des logiciels spécialisés. La plupart des modules de traitement et de transformation offrent une quantité impressionnante de paramètres modifiables, dont les effets sont multiples, et souvent très diversement corrélés entre eux. En l'absence d'une approche raisonnée et précise de l'action des principaux paramètres, le risque est grand de se trouver dans une attitude fastidieuse de décryptage d'un vaste champ de résultats imprévisibles, particulièrement résistants à l'analyse auditive, et par conséquent préjudiciables à l'efficacité du travail ainsi qu'à la motivation de l'apprentissage. Je prends soin de définir par avance dans ces logiciels les actions claires, simples, et le plus important : celles dont les conséquences sont immédiatement identifiables à l'oreille.

Progressivement, au rythme de chacun, j'introduis des notions nouvelles, pour autant qu'elles répondent à une demande essentiellement fondée sur un *désir musical*. Elle vient alors à point nommé comme une solution de simplicité, et non pas comme une nouvelle marche vers la complexité.

Troisième étape de l'initiation : transes et transgressions de l'outil

Vient le temps où l'outil devient évident, voire trop familier. Tout à la fois assez connu pour permettre de faire face aux recherches courantes et aux situations nouvelles, et encore trop méconnu pour s'aventurer dans ses contournements les plus riches.

J'entame alors une phase de désapprentissage, parfois déroutante pour les musiciens. Telle énonciation, prônée il y a quelques semaines comme étant la règle d'or du dépouillement des matériaux sonores, souffre des *exceptions* hautement souhaitables. Telle procédure exacte de la transformation peut être *inversée* de façon très profitable. Tel prudent respect d'intervalles de paramètres au-delà desquels *nous ne serions plus en mesure de maîtriser ce que l'on fait* doit être maintenant *transgressé*, au profit d'une exploration *hors limite* et *imprévisible*.

Fin d'une séquence de jeu, sur le travail d'une partie délicate.

— *À qui appartient ce son, une sorte de wouoonnn-wouoonnn-wouoonnn interminable, qui comportait un clic à chaque borne de son cycle ?*

[Toussotement gêné sur l'aile droite]

— *C'est... c'est moi, je crois...*

— *Fais-nous écouter...*

[wouoonnn-clic !-wouoonnn-clic !-wouoonnn-clic !-wouoo...]

— *Ah oui, c'est bien celui-ci.*

[Silence]

— *Je suis désolé, je vais tout de suite le corriger, c'est apparu lorsque j'ai voulu le modifier tout à l'heure, et...*

— *Oh non ! Au contraire !*

[Trouble subit. Douze paires d'yeux écarquillés]

— *Tu... tu plaisantes ?*

— *Mais non ! Il me plaît beaucoup ce clic cyclique. Tu l'as surtout utilisé dans la fin du «Feu», n'est-ce pas ?*

— *Oui... Mais ? Tu avais dit que...*

— *Oubliez ce que j'ai dit. Naturellement, cette sonorité caractéristique n'est que rarement pertinente. Mais sentez combien elle prend ici de la force : je trouve la récurrence de ce clic au cœur d'une matière douce, lancinante et hypnotique parfaitement à même de donner une image du thème récurrent des fissures et dérèglements. C'est très intéressant !*
— *Je la laisse alors ?*
— *Oui. Mais pas seulement. Je la trouve encore un peu sèche, et surtout convenue. Elle mérite d'être infléchie, pour conserver une part d'ambiguïté. Il sera très intéressant que même l'oreille la plus exercée puisse se demander si c'est une scorie ou pas. Tu peux essayer de la transposer un peu dans le grave, et de la détremper légèrement dans une courte réverbération, par exemple. Bien réglée, c'est-à-dire paradoxalement sans doute légèrement désynchronisée, elle pourra même s'inviter en subtil contrepoint des sonneries d'alarme, en fin de mouvement.*

Nous franchissons ainsi une étape, en apprenant à passer outre nos réticences naturelles, et à oser brusquer – virtuellement – la machine, détourner mes recommandations techniques, et mes avis *autorisés*. Il s'agit de réinventer des chemins, sans se proposer pour autant des objectifs parfaitement déterminés. La souplesse de jeu, la confiance en soi, les compétences acquises permettent progressivement ces incursions en domaine instable, voire explosif. Les expérimentations nouvelles provoquent parfois l'indignation du logiciel ou même son blocage : qu'importe ! Trouvons les moyens de le duper, de le plier à nos exigences.

Ainsi, sous l'emprise de ces transes nouvelles, les musiciens accomplissent de réjouissantes embardées et, tout en frôlant d'inoffensifs précipices, génèrent de nombreux sons improbables. Ils révèlent comme relèvent de bruyantes et piquantes curiosités, parmi lesquelles il s'agira naturellement d'opérer un tri drastique.

Bien entendu, cette démarche ne devrait pas s'ériger en méthode exclusive, mais le temps compté joue pour une fois en notre faveur, et ces dérivations fascinantes proposées en fin de parcours n'ont pour conséquence que d'ensemencer une pensée musicale plus libre, sans pour autant remettre en question le socle bien ancré des apprentissages, ni les fondamentaux de la partition.

L'érosion : dégradation, mutation, polissage, les changements d'état du matériau sonore

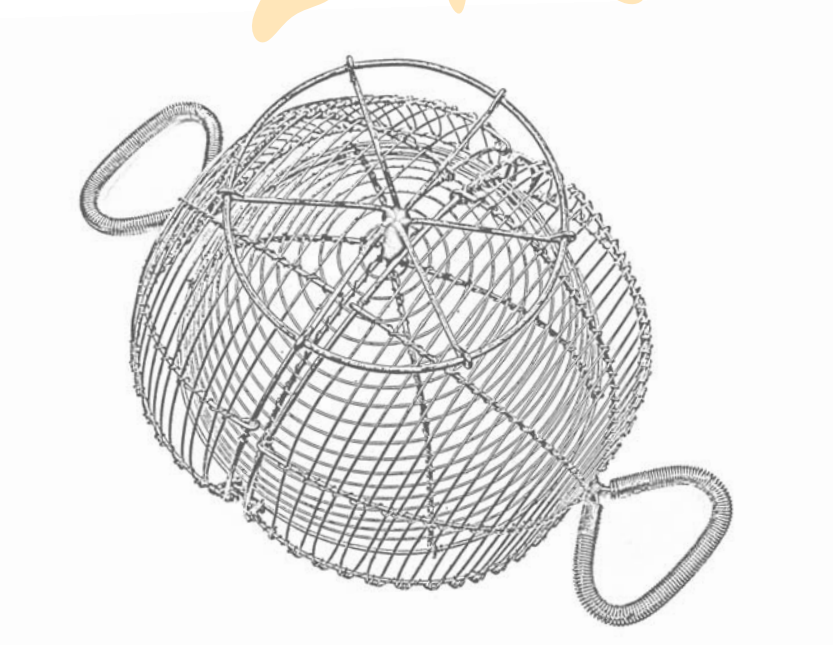
Je demande à ce crissement aigu d'évoluer en raclement sourd. J'essaye d'obtenir d'un continuum blanc qu'il devienne un vent furieux. La période d'érosion et de sculpture en temps réel des profils du fragment musical nous fait résolument et conjointement entrer en composition : les choix s'opèrent, les exigences s'affinent, les paysages se transforment et se différencient à nos oreilles.

Éroder les matériaux sonores :
Les décomposer en myriades de grains plus ou moins isolés.
Les tamiser, les trier, les éparpiller.
Altérer leurs composantes, ioniser leurs composés.
Ciseler leurs textures
Contrarier leur organisation, bouleverser leur architecture interne.
Modeler leur élévation, décider de leur temporalité.
Les démultiplier sans fin, à l'identique ou muté à l'envi.
Les agglomérer à d'autres, de façon plus ou moins profonde et irréversible.
Les oxyder, les colorer par l'adjonction d'un composant étranger.
Les hybrider, substituer à certaines de leurs caractéristiques celles d'autres matériaux. Inventer autour d'eux des distances, un espace, métamorphoser leurs dimensions. Les détruire, les rendre imperceptible, les réduire au silence.
En somme, rien que la nature se sache déjà obtenir d'un quelconque rocher.

- 3 -

Affleurement des remous intérieurs

Calme de surface et lames de fond



Les phases de travail, les ouvrir ou les clore : le temps de la maturation

La recherche de la plus grande précision est sans doute la première de mes exigences et de mes préoccupations. Le brouillon, l'approximation, l'involontaire récurrent ne me semble donner à entendre que du néant ou du convenu : dans les grandes lignes, presque tout a déjà été dit, ou été joué. Ainsi, c'est à la fois dans la pertinence de la structure au long terme, dans les équilibres et la clarté des phrasés, et dans l'orfèvrerie du détail, que se joue une grande partie de la justesse musicale. Pourtant, nous n'accéderons pas à l'évidence d'une séquence par des réglages de *calage*. Chaque point du travail de détail doit surtout permettre un accès à la compréhension profonde de ce qui fonde à cet endroit précis l'immanence du musical, afin de dégager le paradigme et ainsi préserver la souplesse d'improvisation. Il est nécessaire que cette compréhension apparaisse généralisable et applicable à de nombreux autres fragments de la partition, puisque je ne peux pas espérer avoir matériellement le temps d'y revenir.

L'organisation du travail doit être à la fois précise, énoncée, équilibrée, variée dans ses propositions, et cependant me laisser la souplesse de pouvoir appuyer au besoin certains travaux, et laisser d'autres le temps de la maturation silencieuse.

Décider de n'aller ni plus loin, ni plus profondément, lors d'une étape délicate – parfois même tangente à l'idéal – ou d'un travail méticuleux dans lequel nous avons déjà investi un temps appré-

ciable, présente une grande difficulté. La mise en perspective permanente de ces durées de premier plan, au cœur du paysage temporel fini dont je dispose, s'est constituée en mécanisme presque inconscient, s'est muée en aptitude à choisir ce terrible instant du *renoncement*, parfois temporaire, bien plus souvent définitif.

Fin d'une séquence de jeu, la plus réussie jusqu'ici, d'un certain fragment de la partition. Je fais signe de s'arrêter.

Suit un silence épais, je réfléchis quelques instants. Soudain :

— *Oui ! C'était assez magique, et les vols de papillons d'une très belle légèreté : voilà ! Nous le tenons, ce passage ! Pour la* première fois, *j'aurais pu les approcher, les toucher... Bravo ! C'était superbe !*
J'entends derrière les machines de discrets froissements, le soulagement des musiciens.

— *Maintenant, ils* existent. *Mais je sens du coup qu'ils étaient un peu trop... devant nous... en paysage, si je puis dire. Il nous a manqué ce presque rien... d'abandon ou d'incarnation de votre part, pour que nous puissions, nous aussi, auditeurs, avoir la chance de rester en suspension... L'avez-vous senti ?*
Vous savez, je crois que cela tient à cette chose impalpable dont je vous parle parfois : ne pas attendre d'être à l'instant juste, *pour entrer en jeu, mais être, comme par magie,* déjà *présent l'instant* juste avant.

J'hésite à reprendre une dernière fois. Je soupèse tout cela en une fraction de seconde. Nous pourrions parvenir au merveilleux, comme perdre cet acquis encore trop frais, perte qui alourdirait l'atmosphère pour l'instant encore si propice à la réussite de la séquence suivante. De plus, il ne nous resterait qu'à peine une heure ensuite pour défricher la difficile « Ménagerie ». J'hésite encore un instant. Puis j'y renonce.

— *... Mais laissons reposer ce mouvement.*

Par ces mots, je pressens de façon presque certaine que nous ne reverrons en réalité jamais ce passage en détail, qu'il ne fera plus l'objet que de notes succinctes lors des filages. Je viens de cristalliser à cet instant une empreinte, une *référence*, uniquement fondée sur notre mémoire auditive et émotionnelle, et que nous n'aurons de cesse de tenter de retrouver les séances suivantes.

Du fait de la nature intangible du travail sonore effectué par chacun, de surcroît inégalement dispersé parmi l'orchestre, je ne peux avoir recours qu'à l'intuition pour déterminer l'origine la plus probable d'une difficulté collective. Fatigue ? Fausse route ? Incapacité de ma part à transmettre ce que je recherche ? Manque de matériaux ? Manque de recul ? Lorsque qu'un fragment nous résiste, et que plane la menace d'une stagnation, ce n'est que rarement du temps gâché que de prélever dans celui du travail collectif une partie alors consacrée au travail personnel. J'accorde dans ce cas aux musiciens, *comme si cela avait été prévu*, un moment d'une durée hélas calculée au plus juste, à consacrer immédiatement à des tâches susceptibles de combler les manques ressentis par chacun, et, partant, au recouvrement de capacités de réactions musicales plus fermes et plus riches.

Les consignes, qui justifient la reprise d'un moment particulier de la partition, ne doivent pas être trop nombreuses. Trois indications générales – une chromatique, une formelle, et une gestuelle – constituent un maximum. Au-delà, il serait fort peu probable que ces contraintes puissent être simultanément prises en compte et finement respectées par l'ensemble des musiciens. De façon plus restrictive encore, j'ai maintes fois constaté qu'une seule des deux ou trois indications sera réellement transformée en résultat patent dans la reprise du passage. Les autres resteront en état de gestation, et auront parfois, pas toujours, une chance d'émerger, soit dans la reprise qui suivra encore, soit dans une relecture bien ultérieure.

Je crois toujours utile, après l'exposé détaillé des indications de laisser quelques dizaines de secondes de suspension, afin qu'elles s'incarnent et commencent par avance à s'appliquer dans la stratégie de jeu de chacun des musiciens. Il est difficile de modifier les habitudes insidieusement ancrées dans les processus corporels et auditifs. Se donner alors, avant de reprendre le même passage, un contretemps, une impromptue minute d'absolu silence et d'anticipation des nouvelles trajectoires possibles, s'est chaque fois révélé d'une remarquable efficacité.

Silences et chuchotements

Je favorise à la moindre occasion une transmission parallèle du savoir-faire. Dans bien des cas, à la suite d'une question technique, je demande à son auteur de s'adresser à tel autre musicien dont je sais qu'il possède la réponse, d'ailleurs parfois longue à exprimer et expérimenter. Ceci recèle un double avantage. Le premier : je peux me consacrer pendant ce temps à résoudre des questions plus épineuses – ou au contraire à reformuler des explications plus fondamentales – en direction de musiciens en recherche, ou enlisés. Le second : il permet de rééquilibrer par ce fait l'écart de qualité d'élaboration des matériaux – ou d'autres dimensions – qui se creuse progressivement entre certains musiciens, du fait d'une relative disparité de maîtrise et d'expérience. Le musicien plus agile donne une partie de son temps et de fait ralentit son rythme, pour accompagner et faire gagner ce temps au musicien plus lent.

Mais au-delà de ce type d'interactions volontairement induit, et ainsi qu'au sein de tout orchestre, se nouent des relations entre les musiciens qui tout à la fois ne dépendent pas de moi, et me sont pour la plupart invisibles. Je vais tout de même essayer ici d'en débusquer certaines.

Une fois bien intégrée la nécessité de l'entraide justement, celle-ci se prolonge les semaines suivantes, à la pause, ou en dehors des séances de travail, mais parfois sous mes yeux, et cette fois sans que je puisse connaître la teneur, même vague, du savoir échangé. Quelle n'est pas ma surprise souvent, en croyant repérer la *pâte* caractéristique d'un musicien dans la *matière* d'un son que je n'avais jamais entendu auparavant, de me rendre compte qu'il s'avère en réalité émaner d'un autre ! Circulent ainsi des ingrédients, des formules, des secrets de magiciens… qui me laissent comme envoûté.

Ces principes circulants ont d'autres avantages que d'augmenter les compétences des musiciens et la qualité des matériaux préparés. Il peut advenir par exemple qu'un passage vienne à manquer de *consistance*, parce que certains éléments sonores essentiels demeu-

rent encore un peu grêles, ou se distillent trop parcimonieusement. Je demande alors s'il est possible de travailler à la *démultiplication variée* de ces sons pour la prochaine séance. Quelques semaines après, à la reprise du passage, l'effet est saisissant, et peut parfois même dépasser mes espérances : le grillon ravissant, certes autrefois bien perdu au fond du pré, s'est mué en effrayantes nuées d'énormes sauterelles, dévorant les vergers, et le paysage sonore tout entier.

J'en suis d'une certaine façon ravi, car je devine que plusieurs musiciens plein d'enthousiasme se sont répartis cette fois non pas des recettes, mais les sons eux-mêmes. Je les remercie assurément de cette significative avancée... bien que je doive cette fois drastiquement réduire la population de ces orthoptères, et enjoindre les musiciens de rétablir un plus durable écosystème musical.

Le don, forme archaïque de l'échange

Lorsque les sons eux-mêmes circulent, même si je les laisse faire, et si je donne mon accord dans certains cas fort utiles, je n'encourage pas réellement ce mode de démultiplication. En effet, je pense important que chaque musicien demeure à la tête d'un corpus qui lui est propre, ce qui n'a pas pour moindre des vertus que de lui conférer une identité musicale distincte. De cette vertu en procède une autre : privilégier le plus possible une séparation des sentiers de recherche sonore afin de décupler la richesse des couleurs. Cette délimitation du territoire sonore de chacun est encore le gage d'une identification rapide pour moi et pour chacun des musiciens de l'origine présumée des sons que j'entends. Elle constitue enfin une garantie de suivi dans le développement de ces sons tout autant que d'organicité musicale dans leur interprétation.

Dès lors, chaque musicien devient responsable de la courbe d'intention à chaque manifestation d'un même son, qui pour l'auditeur est également indentifiable comme unique entité. Rien de nouveau à cela : il s'agit d'une organisation semblable à une orchestration occidentale classique et immuable, ou seules certaines parties sont théoriquement interchangeables – entre des parties au sein d'un même pupitre d'instruments, par exemple – bien qu'elles n'interviennent en pratique que rarement.

Cela peut renforcer par ailleurs un sentiment de possession jalouse, dans bien des cas déjà présent, du concepteur vis-à-vis de ses familles de sons créés. Ce sentiment, au demeurant tout à fait compréhensible, est affaire de conception de notre singularité sensible, et se trouve immanquablement lié à la profondeur de l'investissement artistique déployé lors de son élaboration, et à vrai dire dès l'origine même des enregistrements.

Cette force invisible a le pouvoir de permettre ou d'interdire certains *prêts* ou *dons* de sons entre musiciens, que je dois pourtant parfois suggérer, sans pouvoir l'obliger, en respectant le plus qu'il m'est possible les différents courants de sensibilité.

Ainsi, la répartition des matériaux sonores retenus pour la composition se trouve par suite directement liée à la force de proposition – nécessairement inégale, surtout au début – de chaque musicien, ce qui peut engendrer à certains moments du parcours des frustrations, des non-dits ou des replis plus ou moins perceptibles, qu'il me faut absolument et le plus tôt possible parvenir à déceler. De même qu'un orchestrateur habile saura faire *sonner* l'orchestre sans cesser de doser l'intérêt et la fatigue des instrumentistes, en rythmant soigneusement la densité d'écriture de chacune de leurs parties séparées, je dois à ma manière parvenir à préserver des équilibres, dans la répartition individuelle des sonorités. La méthode de composition, bien qu'utilisant les capacités des machines, ne s'affranchit pas pour autant de certaines composantes ou limites physiques et psychomotrices communes aux instrumentistes. De surcroît, puisque s'appuyant sur une collection *partitive* et *individualisée* de son orchestration, elle doit également tenir compte, et dans une très large mesure, de la sensibilité et de la personnalité des musiciens. Je porte une grande attention à la répartition, équilibrée sans être égalitaire, et à la valorisation de chacun des rôles, qu'ils soient de fond, intermédiaires ou de premier plan.

Ainsi à l'affût de ponts ou failles invisibles, devoir simultanément construire tout autant le musical que la place occupée par chaque musicien au sein de celui-ci est un aspect exaltant de mon rôle, jeu constamment sur le fil de l'équilibre, exercice merveilleux de *composition à la volée* me donnant souvent la nette sensation de tenir plutôt, et c'est à peine une image, du jonglage ou de l'acrobatie

Une lutherie sans fin, les rêves inachevés

La diversité des instruments naît de l'union réelle de la musique et de la vie. Il semble qu'à cette condition de matérialité, notre sens de la musique s'élargisse. Trop limitée au seul aspect de ses œuvres, la musique gagne à être vue également sous le naturalisme de ses instruments. **[André Schaeffner, 1936]**

Il n'y a que peu de chance d'arriver à une osmose avec l'instrument, dans le cadre de cet orchestre. Soyons réalistes, il faudrait des mois pour parvenir à ce résultat : un oubli total de l'outil, alors devenu instrument transparent, au profit d'une gestuelle et d'une musicalité épurées de toutes traces de contingence matérielle. En pratique, les musiciens sont continûment confrontés à sa présence, ses atavismes, et ses limites. Et l'outil, sans relâche, use de ces heurts, de ces points de contact, pour suggérer de nouvelles pistes d'exploration, et constamment tenter de tirer le musicien hors du territoire de la maîtrise.

Le point cardinal

Le caractère protéiforme de l'ordinateur peut constituer un redoutable piège, et je ne ferai pas, loin s'en faut, l'apologie de cette ahurissante polyvalence des instruments programmés, dénommés *virtuels* pour certaines catégories d'entre eux. Au contraire et à l'instar des sons qu'ils produisent, bien *réels* sont également les risques de se laisser avidement entraîner par leurs chemins trop fertiles en curiosités, d'être emportés aux bras de fleuves miroitants d'indénombrables éventualités, d'arpenter sans bâton de sourcier ni boussole l'envoûtante étendue d'un désert empli de myriades d'algorithmes semblables : confrontés à l'écrasant foisonnement des possibles, il est aussi fréquent de s'y noyer que de s'y dessécher.

J'en veux pour preuve les nombreux apprentis explorateurs qui revinrent épuisés et exsangues de leurs premières expéditions au cœur de ces fascinantes contrées des mutations, le regard fixe et le sourire béat, coiffés d'un casque de brousse, une souris incisive au

poing, tout à leur quête frénétique de pépites audibles, filants émerveillés de trouvailles en filons, jubilatoires prisonniers du charme de Perpétuelle Transformation, ils ne songeaient nullement à prélever – par enregistrement – les résultats : pas même un minuscule échantillon de roche vibrante dans leur besace...

Il s'agit là du premier symptôme d'une maladie plus *exhaustive* qu'exotique, la Maladie du Tout, attestée dans de nombreux domaines.

Le second symptôme, non systématique et cependant très fréquent, apparaît peu de temps après les premiers voyages immersifs, et se développe parallèlement à l'excitation de la découverte. Il se caractérise par un intense état de frustration, inoculé par l'évidence de l'inachèvement de toute quête en ce domaine, lors de la piqûre d'impuissance face à l'infini des possibles. Le diagnostic est là encore celui d'une influente et persistante illusion virale.

Dans l'espoir d'obtenir l'éventuelle rémission des plus atteints, je décris parfois ce pernicieux syndrome aux musiciens par une métaphore :

> *Nous pourrions passer notre vie à essayer de trouver le plus beau galet de la plage. Nous n'avons ni le temps, ni les capacités mnémoniques de les trier tous, afin de pouvoir espérer le dénicher. Et même si – par un incroyable hasard – nous le trouvions, étant dans l'incapacité de le comparer à l'intégralité des autres, nous ne serions jamais satisfaits.*
> *Il est plus facile d'admettre qu'en un sens, un tel galet n'existe tout simplement pas.*

Il n'y a pas plus de *son parfait* que de *plus beau galet* de la plage. Il n'y a pas plus d'avantage ni d'issue à récolter *tous les sons possibles* dérivés de *toutes les transformations imaginables*. Par ce raisonnement *ad absurdum*, j'incite les musiciens à opérer plus radicalement leurs choix. Ceux-ci peuvent dépendre d'une attirance esthétique immédiate, partiale et décomplexée : *ce son me plaît, je le garde*, ou bien procéder d'un cahier des charges pré-établi : *chercher à produire des sonorités vastes et graves, un peu rugueuses, lentement et irrégulièrement ondulantes, et dont le profil de timbre doit être suffisamment stable pour permettre d'opérer ensuite sur elles-mêmes des boucles pratiquement indécelables*. Dans la première posture, nous comptons sur les heureux hasards de l'exploration,

dans la seconde domine une visée plus inductive ; l'une comme l'autre auront à générer, respectivement par *déplacement* et par *adaptation*, les matériaux susceptibles de remplir des fonctions compositionnelles précises.

Cette métaphore illustre également le cœur d'une problématique nouvelle que posent ces instruments préprogrammés et programmables : *travailler l'instrument* signifie bien, comme auparavant, tenter d'en acquérir une forme de maîtrise mais, fait beaucoup plus original, implique inévitablement d'œuvrer, au préalable ou simultanément, sur tout ou partie, depuis sa *conception jusqu'à sa fabrication*.

Nous devrons savoir poser une limite raisonnable à la quête *du plus beau* galet, comme à bâtir ce qui serait l'idéal d'un instrument *total* et *par excellence*, *absolument polyvalent* et *définitivement complet*. D'autant que l'aune de ces instruments, chaque jour plus puissants, devrait toujours pouvoir se mesurer à celle, souvent plus modeste, de l'habileté humaine.

Je veille au respect de cette échelle en instaurant une méthodologie fondée sur le chronométrage, dès les prises de son : l'Exhaustive Maladie du Tout y est souvent déjà présente. C'est à cause de cette dernière, notamment, que peuvent naître d'interminables heures d'enregistrement, retraçant par exemple *in extenso* la plus grande collection de variations possibles d'un frottement de paille sur un coquetier. À la fin de la séance, les cent autres objets qui attendaient leur tour peuvent ravaler leur rancœur de n'avoir pas même eu, ne serait-ce que quelques secondes, l'opportunité de s'exprimer. Est-il besoin d'évoquer les derniers stades de la Maladie, en disant qu'il n'est pas rare qu'après coup, face à l'inhumain Désert de l'Exhaustivité, pas un seul fétu sonore de cette insurmontable épreuve de dépouillement ne soit réellement exploité ?

Les dégradations sonores

Une fois ces instruments construits ou en bonne voie de l'être, tout risque n'est pas écarté : subsistent encore des cas de dégradation *involontaire* des sons. Outre ceux liés à de nombreuses erreurs possibles de manipulation, ou à d'imprévisibles défauts techniques, je distinguerai trois principaux autres cas. Ils apparaissent au cœur de l'intentionnalité musicale de l'instrumentiste comme de lentes

dérives, liées à des aspects concrets et spécifiques de son instrument, amplifiés par sa pratique *dans la durée*.

Le premier cas apparaît en général lorsqu'un fragment a enfin trouvé sa couleur, sa forme, et son évidence. À la reprise de ce même fragment, quelques heures ou quelques jours après, il arrive qu'il s'écroule, ou plus exactement qu'il s'*éteigne* peu à peu. En dehors d'une toujours possible fatigue ponctuelle, la raison provient souvent de ce qu'à force de répétitions, les musiciens se trouvent confrontés à une sorte de spontanéité *affaiblie*. Ils s'effacent malgré eux, abandonnent peu à peu leur contrôle d'*instrumentistes*, tendent à devenir des *opérateurs* en le déléguant à la machine ; les sons habituels et requis de ce fragment – qu'en effet la machine se montre tout à fait apte à rejouer mécaniquement – ne parviennent plus à retrouver leur superbe existence première, comme lorsqu'ils émanaient de l'*instrument*. Il arrive que je ne reconnaisse pratiquement plus rien du fragment. Cependant, fait étrange, tous les sons essentiels sont manifestement présents et parfaitement audibles, mais – je m'en rends compte bientôt – ils le sont sur un mode *inanimé*.

Le second cas est une réponse spontanée et différente, bien que de même origine : l'usure de la sensibilité des instrumentistes se muant cette fois en ennui conscient, ceux-ci tentent de trouver une issue dans le *renouvellement*. Si le résultat est parfois intéressant en apportant des variations bienvenues, ces évolutions sans préavis produisent la plupart du temps un résultat moindre. Non pas que les sons substitués soient intrinsèquement moins riches, mais ils semblent inadaptés. La raison tient aux modes de construction de nos fragments, et au manque de souplesse et de maîtrise nécessaire pour espérer substituer de nouveaux sons aux anciens sans d'une part perturber l'équilibre de l'ensemble, et de l'autre réussir à retrouver une place aussi dense et ajustée qu'auparavant. Si ce n'est parfois qu'une question de réglages, c'est aussi souvent un retour à un état antérieur qui sera la solution du problème.

Le troisième et dernier cas que j'évoquerai est cette tendance au développement invasif, qui progresse d'ailleurs sur un mode aussi bien ostensible que subreptice. Une fois encore, c'est toujours lorsqu'un fragment trouve enfin son état d'équilibre, que se révèlent, tout d'abord sporadiquement, les premiers signes de l'ingression

sonore. Progressivement, l'orchestration autrefois transparente se densifie : certains éléments se dédoublent, mutent, se déploient, s'insinuent parfois des matériaux extrinsèques, jusqu'à la rendre seulement translucide, voire tout à fait opaque. La raison tient sans doute de la peur du vide, stigmatisant en priorité les interstices de silence, qui d'initialement poétiques finissent du fait de l'habitude par apparaître – à tort – inhabités. Une fois ces vides emplis, c'est aux couches plus compactes que s'étend le syndrome, surajoutant aux stratifications premières d'autres stratifications. Ainsi se propage la saturation des moindres espaces, cédant à la tentation du baroque, reproduisant à l'infini la multiplication des figures.

Une fois le bon diagnostic posé, à ces cas d'usure de l'écoute musicale correspondent des prescriptions adaptées de cures de jouvence, afin de réinstaurer le plaisir du jeu et de retrouver par le désir des musiciens une spontanéité *régénérée*. Ces médications seront administrées selon les cas sous forme d'improvisations finement dosées ou, après nettoyage prophylactique, si nécessaire, de *quantités* d'excroissances inutiles, d'exercices de recherche comportant des degrés d'exigence supplémentaires, portant de préférence sur des dimensions *qualitatives* du musical.

Une gymnastique du musical : figures et exercices

La difficulté est grande, pour les musiciens eux-mêmes, de déterminer lequel d'entre eux est à l'origine d'un son donné, lors des improvisations préparatoires. Tout d'abord parce que lesdits sons peuvent être *a priori* produits par n'importe lequel des ordinateurs présents, et ensuite parce que la gestuelle suffisante et nécessaire – c'est-à-dire essentiellement minimale – employée par un autre musicien pour les produire ne l'a que très rarement trahi.

Nous nous trouvons à jouer *ensemble*, alors même que nos instruments aux champs infinis, nos gestuelles invisibles, et jusqu'aux destinations spatiales de nos émanations sonores demeurent entre nous parfaitement opaques. Nous pourrions peut-être et tout aussi

bien officier dans une dizaine de lieux différents, et expérimenter le résultat chacun de notre côté... si n'étaient quelques regards, et bien sûr la connaissance, continûment approfondie en répétition, tout à la fois objective et intuitive des sonorités de chacun. Et c'est bien ce qu'en trame de fond les exercices cherchent aussi à favoriser : donner à *se connaître* donc, mais tout autant *par les sons* que *par les façons* singulières de les *exposer*.

Certaines gestuelles musicales suscitent des exercices spécialement adaptés, soit parce que leur présence dans la partition sera récurrente, soit parce que, bien que rares, elles s'avèrent particulièrement difficiles. Je les conçois et les applique en général assez tôt dans nos phases de travail, afin de donner le temps d'agir aux processus d'imprégnation – nécessairement plus lents – des gestes collectifs, et de pouvoir y revenir régulièrement ensuite. Pour plus d'efficacité, ces exercices sont en première approche clairement définis auprès des musiciens comme bien indépendants des recherches autour de la composition. Cela permet d'évacuer la question de l'éventuel intérêt intrinsèque des matériaux sonores employés – gagnant ainsi utilement le temps qu'il faudrait pour en créer de spéciaux -, afin de centrer exclusivement l'attention sur les questions plus abstraites de gestuelles musicales.

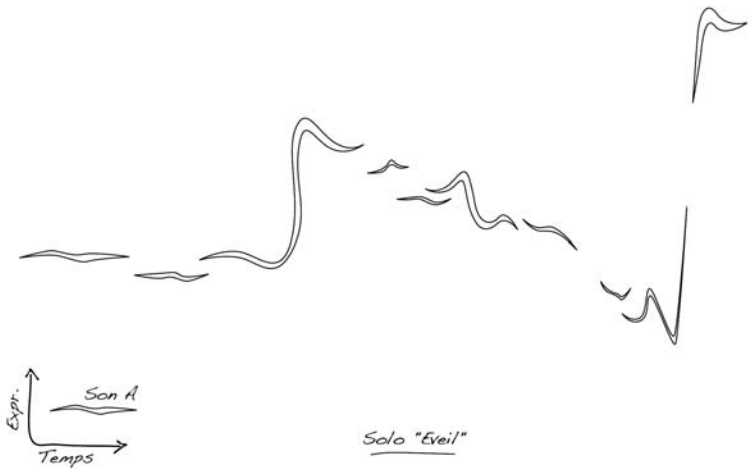
Ces exercices, régulièrement distillés, constituent également de profitables petits échauffements du matin, de régénérateurs entraînements en journée, et de salutaires étirements du soir.

Je vais à présent aborder quelques notions relatives au jeu et à l'interprétation, et leurs associer chaque fois l'un des exercices susceptibles de les développer. Il m'est parfois indispensable d'y revenir, afin de restaurer ces mêmes notions lorsqu'elles donnent des signes d'affaiblissement. En séance de répétition, chaque exercice est suivi d'une rapide analyse, souvent matérialisée par une unique description schématique, synthétisant de façon claire et explicite ce que nous venons *tous* d'entendre. Outre la grande facilité qu'il y a ensuite pour moi à désigner de façon univoque les éléments du discours musical, cela permet aussi à chacun des musiciens de mesurer le décalage éventuel pouvant naître entre son propre temps perceptif et psychologique en jeu, et une temporalité moins subjective, parce qu'étant celle d'un observateur hors-jeu et concentré dans une écoute analytique.

Tout d'abord, je me bats inlassablement pour que chaque son soit *animé*, au sens contemporain du *mouvement* comme au sens le plus ancien d'*insuffler la vie*. Parmi les notions les plus importantes figure donc celle de l'*incarnation et de la vitalité des sons*, condensée sous l'expression *personnage-son*, laquelle sera fréquemment utilisée dans la suite de l'ouvrage. Cette notion recouvre notamment la *nécessité* d'une intervention sonore, les *conditions de son maintien* au sein du musical, et celles de son *retour au silence*.

— *Que diriez-vous d'une marionnette abandonnée par son marionnettiste au beau milieu du plateau ? Qu'elle est subitement devenue chiffon, poupée morbide, vidée de son sens et de sa vitalité. Tout son que vous cessez de maîtriser, en acte, en mouvement, en émotion, en énergie, produit un effet comparable au sein du paysage sonore.*

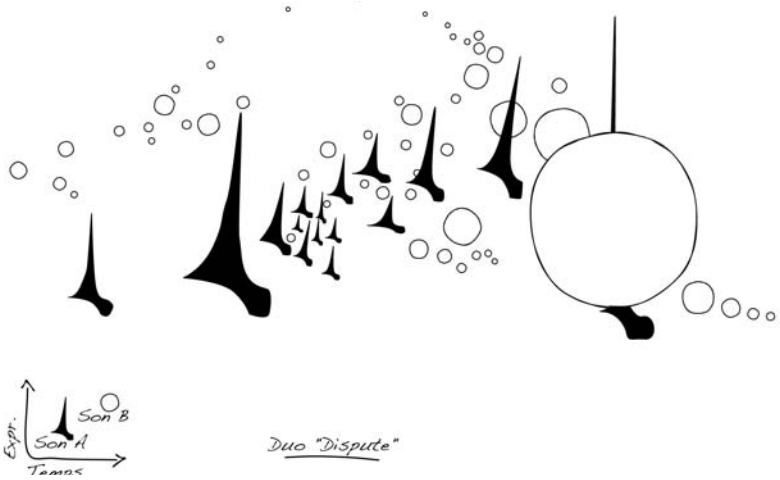
L'exercice correspondant consiste à demander à chaque musicien l'un après l'autre, de choisir un unique son dans son corpus, et de nous le donner à entendre comme *personnage-son*, cette fois en l'animant en *soliste*, en essayant *de lui faire dire quelque chose de prédéfini*, ou de nous le donner à entendre *dans des états précis*, sens ou états que nous essayons rapidement ensuite de caractériser.



S'ensuit la *notion de dialogue*, qu'un dialogue justement, suffira à décrire :

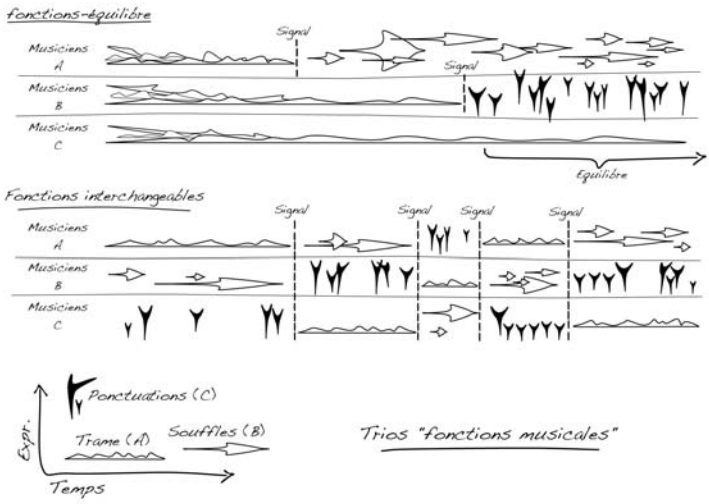
— *Que diriez-vous d'une soi-disant conversation, ou chacun exprime son point de vue, sans aucunement se soucier ni de ce que peut bien dire l'autre, ni du moment où il le dit ? Certes, les plus logiciens diront que c'est un cas – extraordinairement particulier convenez-en – parmi tous les types de conversations possibles, celui de la non-conversation absolue. Nous pouvons admettre également que ce n'est tout simplement pas une conversation. C'est en tout cas exactement ce que je viens de ressentir dans ce passage ; et si j'ai peut-être tout* entendu, *nul doute que je n'ai rien* compris.

L'exercice correspondant consiste à demander aux musiciens de choisir chacun un son, et de se lancer successivement d'abord en duo, puis en trio, dans de courts dialogues improvisés entre *personnages-sons* mais aux sujets imposés de plus en plus ardus et abstraits : *la tendresse, l'agression, le mensonge, la dispute, la réconciliation, le repas gargantuesque, l'histoire drôle, la nouvelle incroyable, l'exposé philosophique, le temps figé, et cætera*. Puis nous reprenons le jeu au passage incriminé, en ayant précisé de nouveau les *fonctions musicales* de chacun des *éléments sonores* en jeu et les dialogues qui sont censés se jouer entre *elles*, et entre *eux*. Cet exercice – assez plaisant – s'est souvent révélé très efficace, par lui-même certainement, mais sans doute aussi par ce qu'il apporte de divertissant, réinstaurant ainsi une ambiance de travail propice au relâchement des tensions.



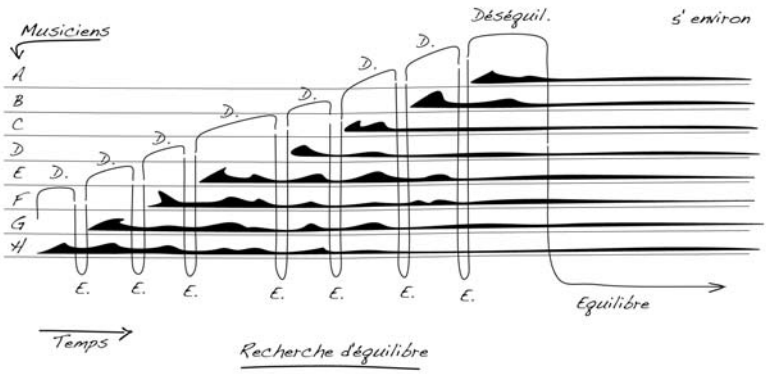
J'évoquais justement la notion de *fonction musicale*, à laquelle je dois souvent faire appel pour expliquer aux musiciens certains processus de la composition. Je ne retranscrirai pas de dialogue ici pour relater une perte des directions et de l'énergie, et ferai simplement état d'une cause possible : s'est peut-être peu à peu dissous pour les musiciens le *sens* des *fonctions musicales* à l'œuvre dans un passage.

L'exercice correspondant consiste souvent à travailler des fonctions, collectivement. Ainsi, les musiciens tentent d'assurer par exemple *une trame*, c'est-à-dire un élément cohérent qui peut être complexe et relativement stable, fait de matériaux agglomérés ou non, homogènes ou non, et qui pourrait sembler *a priori* ne jamais devoir finir. Une fois que les musiciens y parviennent par leurs sons conjugués, sans qu'ils ne s'arrêtent, je subdivise l'effectif en tiers égaux dont l'un poursuit la trame, un autre doit – par exemple – assurer des souffles longs et variés, et le dernier donner des ponctuations espacées, brèves et imprévisibles. Les musiciens forment ainsi une sorte de manège en suspension, un mobile dont nous cherchons alors à trouver l'un des *équilibres potentiels*. Dans un second temps, l'exercice consiste, à mon signal, à permuter de façon rotative les fonctions assumées par tiers, l'objectif étant de retrouver à chaque fois un *équilibre*, et le plus vite possible. Puis nous revenons naturellement au passage déficient de la partition en ayant bien redéfini auparavant les fonctions musicales mises en jeu.



Je soulevais à l'instant la question de l'*équilibre*. Dans le champ esthétique en général, et musical en particulier, cette notion pourtant cruciale semble difficile à définir en dehors du tautologique : il s'agit de déterminer, voire de juger de la justesse d'une proportion. Celle-ci serait *unilatérale* lorsqu'elle révèle le rapport d'une entité sonore – ou de plusieurs sons formant une unité – au silence qui l'entoure, *bilatérale* lorsqu'elle désigne celui d'une entité sonore à une autre, et *multilatérale* lorsqu'elle décrit ceux qui s'instaurent entre plus de deux entités sonores différentes. Les exercices proposés cherchent tout autant l'*autodétermination* progressive de ce qui finira par constituer, entre les musiciens et moi, une forme de *consensus esthétique partagé* des formes possibles d'*équilibre*, que le développement d'une capacité presque instinctive à rechercher et discerner ces états *implicitement équilibrés*.

Concrètement, l'un des exercices consiste à demander aux musiciens de choisir un unique son de leur corpus, puis d'effectuer, chacun et par additions successives, une entrée en jeu de celui-ci – nécessairement déstabilisante – et de la faire suivre d'un état d'équilibre. L'entrée suivante ne doit se faire que lorsque le musicien auquel vient le tour juge l'équilibre précédemment trouvé satisfaisant. Les musiciens essayent pour finir de maintenir l'ensemble dans la constance de cet état durant une minute ou deux. L'exercice est réitéré avec différents ordres d'entrée de musiciens, puis avec des sons différents, et enfin lorsque c'est nécessaire – et que nous en avons le temps – avec plusieurs sons par musiciens.



La dernière que j'aborderai ici sera la *notion d'intention* ou *de couleur*. Elle désigne une certaine *qualité* ou *précision* dans l'affirmation musicale tout autant que picturale de la tonalité d'un passage, voire d'un court instant. Il s'agit de maîtriser la saturation et la luminosité, la catégorie et le déterminant de chacun des sons pris isolément, et du fragment considéré dans son ensemble. Il s'agit aussi de renforcer les délinéaments, d'appuyer les contours, de redéployer aux extrêmes la gamme des couleurs et des contrastes, de gagner en piqué des détails. Il s'agit encore d'adopter *énergiquement* un ensemble d'attitudes influant sur la *résolution* musicale, tout autant au sens optique de *pouvoir séparateur*, psychologique de la *ferme intentionnalité,* que mathématique de *processus de (dis)solution de problème*. Il s'agit enfin d'une question de *caractère*, dont l'objectif dernier étant, déterminant avec une précision accrue notre destination, d'emporter *résolument* le navire sur un itinéraire plus intelligible pour l'auditoire.

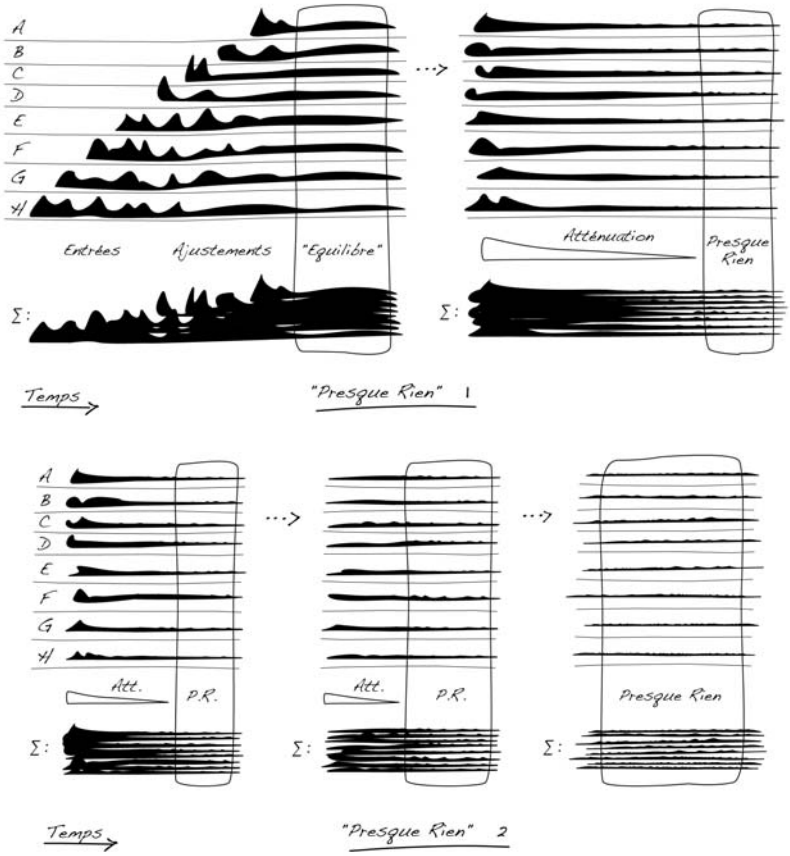
L'exercice correspondant consiste cette fois à subdiviser l'orchestre en deux moitiés égales, dont chacune doit trouver un état sonore caractérisé, relativement complet, bien différencié de l'autre. Ceci étant trouvé, s'enclenche un jeu d'alternance nette et de plus en plus rapide et imprévisible, suivant ma gestuelle, qui faisant s'opposer les deux états sonores, demande aux groupes de musiciens de retrouver *le plus immédiatement possible* la résolution initiale de leurs caractères sonores respectifs. Cela pourrait sembler facile ; il faut pourtant travailler quelques dizaines de minutes avant de pouvoir proposer le même processus, en fractionnant cette fois l'effectif en tiers ou quarts. L'importante différence réside alors en ceci qu'aucun groupe ne peut savoir *par avance* lequel va être sollicité pour la prochaine permutation. L'exigence de maîtrise propre à chaque musicien se conjugue alors avec le nécessaire accroissement de sa réactivité à des signaux externes.

L'écoute du paysage polyphonique

J'aborderai dans ce chapitre des exercices mettant en œuvres des principes plus larges et collectifs. Je les propose cette fois sur un fragment de la partition en cours d'élaboration, bien souvent pour tâcher d'obtenir un meilleur résultat sur un *très bref* passage. Ils agissent sur l'image de la proposition autant comme *filtres polarisants* que comme *lentilles* de *mise au point* des équilibres.

Presque Rien avec machines

L'exercice auquel je reviens le plus souvent est celui que je nomme, tout autant par sa nature que par hommage à Luc Ferrari, l'exercice du *Presque rien*. Le principe en est fort simple : je demande à chaque musicien de sélectionner un son, le plus continu disponible, de choisir dans les minutes qui suivent le moment propice pour l'exposer, puis de le conserver vivant, à un niveau aussi bas que possible, en ne perdant jamais *d'oreille* ni le sien propre, ni les sons apparus auparavant. Une fois que chacun est entré en jeu et que l'équilibre s'est semble-t-il instauré, je demande de ne plus rien toucher, et d'écouter le tout, cette fois sans intention particulière. Nous ne pouvons que remarquer, surtout lors des premières tentatives, que le niveau général du résultat est en réalité assez fort en valeur absolue. C'est à cet instant que débute en réalité l'exercice, en demandant alors d'intervenir sur le volume, de retenir, de baisser, de diminuer encore, jusqu'à temps que nous atteignons ce lieu fabuleux du *Presque rien*, qui en perdant sa puissance dynamique trouve une saisissante force poétique. Nous prenons le temps d'apprécier cette suspension dense, à laquelle se mêlent maintenant d'infimes sons environnants, qui traversent les lourdes portes du studio. La moindre quinte de toux à cet instant nous paraîtrait une insupportable déflagration. Je dois chuchoter pour indiquer que nous allons reprendre l'exercice, selon le même principe, jusqu'à ce que nous soyons capables d'atteindre, *dès l'entrée*, l'état du *Presque rien*.

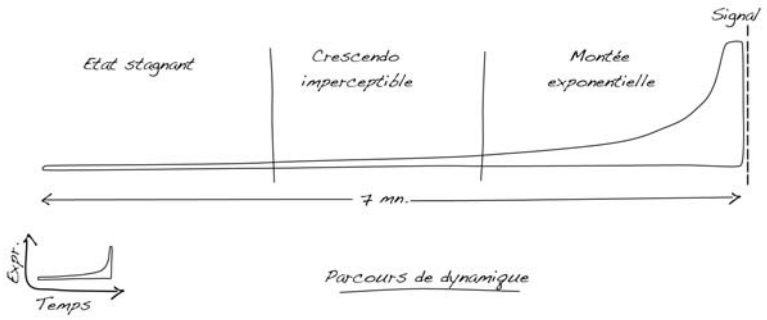


J'applique également cet exercice, de façon impromptue, à des parties de la composition qui sont sur le point de trouver leur solidité. Dans bien des cas se dégagent les lignes de force, et le constat que certains sons disparaissent, lorsqu'ils sont trop faibles. C'est le moment opportun d'estimer par différence si ces derniers étaient effectivement parasites, et ôtaient plus de clarté qu'ils n'apportaient de sens, ou au contraire s'il est désormais impératif de leur réserver des espaces, d'aérer les équilibres, afin de leur laisser l'opportunité d'apparaître et d'exister, en dépit de leur caractère fragile et ténu. Un meilleur étagement des profondeurs de champ se dégage généralement de cet exercice, initiant parfois de remarquables effets de perspectives et de structuration.

À la recherche du rythme perdu

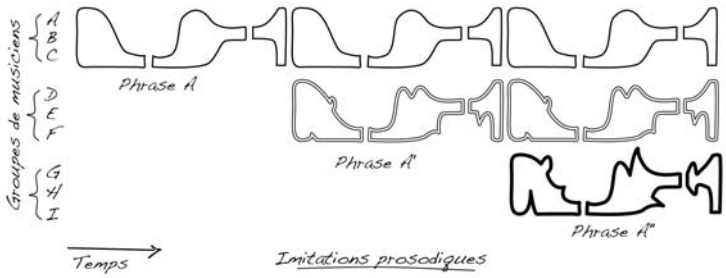
D'autres exercices, proposés couramment, s'appliquent à développer la manipulation de gestes musicaux collectifs, tels des parcours de dynamiques – par exemple constitués d'une longue montée en puissance, puis d'une disparition soudaine après une impulsion forte -, des principes d'imitation prosodiques[7], ou encore des changements alternés de textures. Ces entraînements à la gestion des rapports complexes liant la perception des dynamiques à leurs temps psychologiques d'évolution sont fondamentaux, tant sur le plan de la technique instrumentale que de celui de l'approche interprétative.

Contrairement aux cas des instruments dits *classiques*, où la perception du niveau absolu d'intensité des sons joués peut aussi s'appuyer sur une perception musculaire et corporelle[8] relativement proportionnelle – appui sur l'archet, poids de la frappe sur les touches de claviers, retour de force sur une membrane tendue ou une lame résonnante, pression pulmonaire, *et cætera* -, les lutheries informatiques n'offrent de semblables sensations que de façon partielle, locale, ou fort peu corrélée.



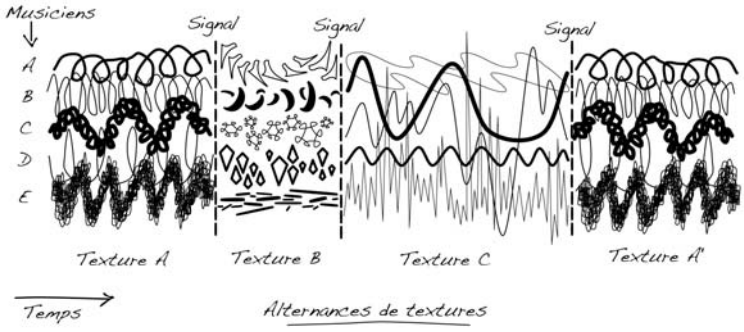
L'instrumentiste électronique, pourtant lui aussi en charge d'un grand nombre d'actions à effectuer, dans l'idéal, de façon *simultanée*, n'a souvent dans la main que ce fameux dispositif de pointage, presque uniquement *séquentiel*, nommé communément *souris*. Des efforts importants ont été faits depuis presque trente ans[9] pour proposer des interfaces gestuelles et musicales, progressivement améliorées en termes de sensibilité et d'ergonomie. Mettons à part la catégorie des instruments classiques auxquels on *surajoute* une

couche d'électronique : leur qualité ergonomique est en général équivalente à celle de l'instrument d'origine. Les autres interfaces s'inspirent simplement, dans le meilleur des cas, des principes excitateurs classiques[10], et déclinent, dans le cas courant, une série de potentiomètres rotatifs, linéaires, ou des surfaces tactiles, librement affectables par l'utilisateur aux paramètres sonores de son choix. Si, pour bien des raisons, ces interfaces se révèlent pratiques, elles sont cependant très loin de donner à l'utilisateur une perception aussi fine des conséquences de sa manipulation que peut l'être, par exemple, *le retour de force* d'une corde pincée. Leur potentiel d'énergie sonore est absolument dépendant d'une programmation informatique invisible et versatile, laquelle n'influe pourtant pas en retour sur ce que pourraient être des modifications de la fluidité ou résistance perçues des commandes de l'interface. Ainsi, en déplaçant *légèrement* un curseur du bout du doigt, il est parfois possible, *sans estimation ni rétroaction tactile*, de passer presque instantanément du silence absolu au fracas le plus assourdissant.



Ces exercices se donnent pour objectif de permettre au musicien d'*éduquer* ses perceptions tactiles, de développer une acuité plus grande des conséquences induites par des manipulations *minimales*, et finalement à trouver une relation directe, instinctive, *instrumentale*, entre la manipulation des commandes et le résultat produit. Cette adéquation perceptive et inconsciente entre corps et interface se produira d'autant plus facilement que la *facture* préalable des *objets sonores*[11] est réalisée avec soin. Par exemple, lorsque d'aléatoires différences de dynamique demeurent entre les nombreux sons

de son corpus, il n'y a alors presque aucune chance que le musicien puisse jamais trouver, *au premier coup de doigt*, un réglage du potentiomètre finement corrélé à l'intensité voulue – ou effectivement perçue.



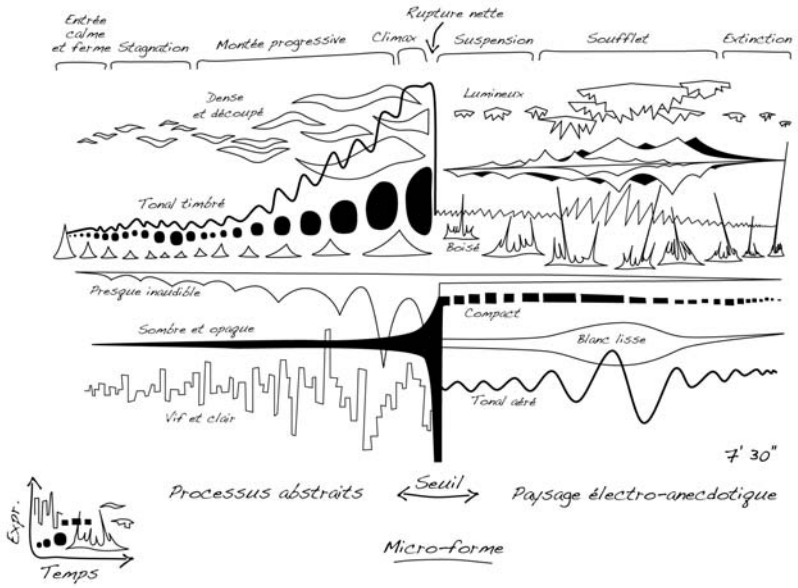
Sur le plan de l'approche interprétative, ces exercices renforcent l'acuité gestuelle, en exigeant la comparaison permanente de l'*intensité* des sons engendrés avec le *contexte musical stylisé* dans lequel ils interviennent. Le musicien doit en apprécier la pertinence et la justesse, ce qui ne se fait pas sans de constants allers-retours de l'attention, entre ses propres *objets sonores* et les paysages sonores collectifs qu'il contribue à déployer : c'est, au sens propre, une affaire de *gymnastique*. Enfin, l'exploration de ces figures élémentaires *isolées* et *hors contexte* enrichissent le *vocabulaire formel*, et favorisent l'appropriation de figures musicales plus complexes, lesquelles se retrouveront nécessairement – bien qu'à différentes échelles temporelles et de façon plus diffuse – tout au long de la partition.

Jeu du hasard et de la détermination

Il devient bientôt possible de franchir une étape, en proposant une petite forme encore indépendante de la future partition, constituée d'un assemblage successif d'unités gestuelles stéréotypées, dynamiques et musicales, inscrites dans une durée globale de référence, et comportant des indications de couleur ou de texture.

En accord avec la remarque de P. Schaeffer – pour qui *les objets sonores présentent un sentiment temporel fluctuant qui rend vain le recours au temps métrique, dès que les objets sont rigoureusement formés ou s'organisent dans des structures temporelles fortement différenciées* – aucun repère temporel interne ne détermine les durées absolues des stéréotypes unitaires. Seule une estimation *subjective* et *proportionnelle* peut être déduite du schéma exposé à la vue de tous. Cette stratégie amplifie encore de quelques degrés la liberté déjà induite par l'interprétation des unités graphiques, et nourrit un jeu déjà riche d'incertitudes et de déterminants.

Je pourrais proposer, par exemple, d'effectuer une apparition calme mais franche, suivie d'une période de stagnation, puis d'une amplification progressivement accélérée, jusqu'à un *climax* de quelques secondes, précédant une rupture immédiate – telle qu'une brusque variation de textures donnée à très faible niveau -, une suspension, un effet de soufflet léger, et enfin une disparition presque imperceptible, le tout en sept minutes et demie.



Ce genre d'exercice est rarement satisfaisant au premier essai, notamment parce qu'il implique différents niveaux de perceptions et de contrôles *simultanés* : choisir ses matériaux presque à la volée, maîtriser techniquement une gestuelle instrumentale, respecter un schéma temporel et dynamique contraignant, analyser l'ensemble *a priori* inouï des autres interventions, pressentir les élans collectifs dès leurs premiers frémissements, et interagir avec vivacité tout autant qu'avec précision.

J'espace progressivement mes interventions de guidage au cours des différentes tentatives, pour arriver dans l'idéal à une parfaite neutralité dans le processus en cours. Cet exercice améliore encore la souplesse de jeu des musiciens, en exigeant le contrôle permanent de sa propre présence sonore au sein d'un ensemble complexe et diffus. Il apporte également une énergie de cohésion, notamment par l'analyse collective des tensions et tendances musicales. Cette analyse dépend intimement de la reconnaissance au fur et à mesure d'un parcours en partie déterminé, lequel ne prend réellement corps que par l'adhésion intuitive à une dynamique commune, et dont la temporalité exacte demeure relativement imprévisible.

Il n'est pas rare qu'après coup, tel ou tel musicien ait le sentiment d'avoir parfaitement contribué au parcours, ressenti fort distinctement ses gestes alimenter des élans, appuyer des interventions saillantes, se fondre dans une retombée délicate... alors que ses sorties sonores avaient été par mégarde physiquement désactivées à la console. Cela peut nous arriver à tous : si le sens du mouvement est un sens à part entière, où l'intention précède l'action, il semble même que la puissance de la première puisse dans certains cas conférer à la seconde une existence proprement chimérique. Le caractère intangible et pour ainsi dire magique de cette harmonie collective, abstraite et cependant presque palpable, est sans doute à la source de ces forts jolies illusions sensorielles.

Échapper au tourment de Sisyphe

Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles[12]. **[Maurice Merleau-Ponty]**

Si le fait musical peut-être ressenti, imaginé, projeté, mémorisé sans technique professionnelle particulière, il n'en va pas de même de la maîtrise du geste musical. Sa réalisation correcte, et surtout sa reproduction – même inscrite dans les limites élargies du *comparable* – ne se passent pas sans de nombreux reculs, à reconquérir au fur et à mesure que s'égrènent les séances. Un temps important est consacré à l'acquisition renouvelée d'un certain état de stabilité et de souplesse des dynamiques, des dialogues et des motifs musicaux.

Je dois cependant prendre garde, au fur et à mesure de ces exercices et restaurations, de ne pas risquer, à l'inverse, de figer un résultat.

– *J'ai trouvé merveilleux ces trois coups métalliques lancés, massifs, inharmoniques, tels une lourde porte de chaudière en fonte...*

Aux reprises suivantes, le risque est grand de n'entendre *systématiquement que* trois coups métalliques, et plus jamais ni deux ni cinq, alors qu'en réalité leur justesse tenait à leur raréfaction, leur distribution judicieusement aérée, et surtout à leur accord énergétique avec le mouvement dans son ensemble, mais en aucun cas au nombre trois, ni à un rythme ternaire en général.

C'est ici le nombre, mais c'est plus généralement tous types de mesures, bien que seulement mentionnés comme des déterminants utiles à la désignation des figures visées, qui sont susceptibles de se cristalliser plus ou moins consciemment en contraintes immuables ou références idéales.

Au travers d'improvisations concises sur une trame schématique assez précise, il nous faut à chaque fois retrouver les visions et les sensations qui ont présidé à la construction du mouvement, raviver les parcours poétiques autrefois empruntés.

Or, rien n'est plus intangible que cette mémoire émotionnelle partagée qui habite chaque musicien sur un mode qui lui est propre, et sur l'ensemble de laquelle nous tâchons de reconstruire inlassablement les édifices musicaux des séances précédentes.

Une composition sur sables mouvants

C'est plus que jamais au travers de cette manière particulière de construire que j'ai pris conscience à quel point l'acception figurée du verbe *composer – entériner un compromis* -, innervait l'intégralité de ses significations musicales et premières.

Je ne peux réaliser la partition, et rendre concrète la musique, *qu'avec les matériaux qui me sont proposés*. Et naturellement, aussi inlassable que puisse être l'exposition de mes désirs de certains matériaux encore absents, je dois avant tout construire avec ceux du présent. Il arrive que j'infléchisse alors pour telle ou telle partie la construction initiale, vers une forme plus légère, voire remaniée, afin de bâtir, au moins temporairement, une solution viable. Cette sensation de composer sur des sables mouvants est parfois grisante. Je laisse, durant quelques répétitions encore, la place pour les matériaux manquants, mais arrive un seuil d'élaboration qui ne me permet plus de laisser béantes ces brèches, car le risque – paradoxal – d'ériger *solidement* une construction *bancale* augmente rapidement.

La réalité des filages partiels se charge de nous ramener au sol, et nous contraint à préférer des terrains plus fermes. Les musiciens éprouvent le besoin croissant de repères aussi précis que possible, et la stabilité du résultat doit être privilégiée, parfois aux dépens du potentiel d'amélioration. Ce sont des décisions qui sont difficiles à prendre, et plus encore à exposer.

L'un des risques, par le choix de certains abandons, est de signifier indirectement aux musiciens un échec, quant à l'aboutissement rêvé par tous de tel ou tel passage. Un sentiment de frustration parfois s'ensuit, voire de culpabilité, et lors de l'annonce de tel remaniement ou telle suppression définitive, surgissent souvent de jolis élans, les uns cherchant désespérément dans leur réserve les sons

qui manquaient tant, les autres promettant de les réaliser pour le lendemain... Bien que profondément touché par cette émouvante prise de conscience collective, la raison m'oblige dans la plupart des cas à ne pas céder à l'illusoire tentation d'aboutir à l'idéal, et par le fait même, à prendre le risque de nous mener à une impasse par trop dispendieuse, en temps et en énergie.

Pour autant, je ne considère que rarement ces abandons comme de douloureux renoncements. Il y a bien sûrement en eux une forme d'acceptation lucide d'un recul en pensées et en actes. Le principe de réalité reprend de sa vigueur, semblable en tout point à celui des élaborations en solitaire, venant à la conscience et prenant l'apparence d'une intuition tautologique, laquelle dicte en substance que l'état de composition actuel est celui qui devait, par une nécessité organique, être atteint, à l'abandon de tout autre. Je n'assigne pas plus la responsabilité de cet état aux musiciens, que je ne l'assigne à moi-même. Il n'est pas question non plus d'invoquer le dessein d'un inconscient collectif, que nous aurions atteint à notre insu. À l'évidence, nous avons dépassé sans bifurquer des embranchements, ignoré des départs de chemins fructueux, et probablement aussi des voies impraticables, trop éloignées de nos territoires, ou sans issue satisfaisante. Nous nous sommes perdus, parfois, nous avons même dû rebrousser chemin, surmonter des impondérables, des avanies, et puis nous avons eu de la chance, aussi. Nous avons fait nombre de choix, qui nous appartiennent pour certains en propre, et pour d'autres collectivement. Les composantes humaines, musicales, techniques, logistiques, temporelles se rejoignent dans un ici et maintenant, se cristallisent en quelques instants.

La pensée subitement s'éclaircit : je dois parvenir à composer avec le *tout*, pour espérer composer l'*unique*.

Les alluvions : voyages des matériaux dans le temps de la partition

Un autre phénomène notable, à l'image des transports alluviaux, concerne les mouvements de circulation – relativement fluides durant quelques répétitions – de nombreux matériaux sonores.
Il s'agit d'un jeu d'intuition et de stratégie artistique particulièrement intense : je n'ai ni le temps ni le désir d'essayer les innombrables combinatoires.
Je fais le pari risqué que chaque choix d'agencement soit définitif, en me plaçant bien moins dans l'optique d'un jeu de puzzle, où il s'agirait de retrouver un arrangement conforme et prédéterminé, que dans celle d'un jeu d'échecs, où chaque coup redéfinit de façon irréversible le champ des possibles.
Cette forme d'écriture, où se concrétisent les décisions liées à la pertinence et la place d'un matériau préexistant, détermine dans le même élan tant sa densité d'apparition – de la rareté jusqu'à la profusion -, que ses figures de présence – de l'abrupt au délicat, de l'ostinato à l'éphémère.

- 4 -
Entrer en temporalité invisible

Il y a de bien différentes opinions touchant l'essence du temps. Les uns disent que c'est le mouvement d'une chose créée ; les autres la mesure du mouvement. [**Pascal**, ***De l'esprit géométrique***[13]]

Cette question du temps musical est évidemment capitale pour un orchestre : elle pose tout autant la question du *synchrone*[14] que de l'*harmonie*[15] qui l'un comme l'autre ressortent d'un *être ensemble* – état de cohésion nécessaire à la définition même d'un *Ensemble* – selon des modes différents mais intimement liés. Il est inévitable que les directions qu'explore Pascal sur le plan épistémologique usent de termes qui résonnent tant sur le plan musical : le *mouvement*, la *mesure*, et la *chose créée* du philosophe, concernent tout aussi bien la nature de notre *art du temps*, que nos idiomes et théories de musiciens. Par transposition et extension de sens, ce *mouvement*[16] qui désigne *tout changement en fonction du temps* pour Pascal devient aussi à partir du XIXe siècle *partie d'une œuvre musicale au caractère défini*, cette *mesure* prise comme *valeur substantielle de détermination* peut l'être également comme *subdivision régulière de la succession musicale, formant une base sensible pour le rythme*, et ce qui serait *toute chose matérielle tirée du néant* transigerait alors avec l'immanence d'une *œuvre*.

Puis-je envisager la musique *en mouvement* comme mesure – et démesure – du temps ? Se trouveraient à l'envi myriades de questions, toutes sans aucun doute cernées d'arithmétiques harmonies, de figures mythiques, de sensibles métriques et d'arythmiques pensées, et longuement vêtues de rhapsodes intangibles. Pour l'heure, je prends congé de ces vertigineux abîmes – creusés par d'innombrables philosophies intriquant le Temps, l'Homme, et l'œuvre – que je n'ai heureusement pas pour tâche d'essayer de combler, en laissant prudemment Chateaubriand affirmer qu'*on ne triomphe du temps qu'en créant des choses immortelles*[17].

Je propose d'aborder sous un autre angle cette notion de temps absolu et continu, et celle, pour ainsi dire indissociable, de *rythme*[18]. En effet, le sens du mot procède étymologiquement du *mouvement réglé et mesuré*, mais aussi du *nombre*, du *décompte*, de la *forme d'une figure*, et par extension de la *configuration d'objets dans un espace* ; la racine plus ancienne désignant enfin une *manière particulière de fluer*.

Cette riche et singulière polysémie – de l'antique à la contemporaine – tend à souligner les liens manifestement indissolubles qu'entretiennent la conception *temporelle* d'une pièce et l'architecture de sa *partition*, depuis les profils de ses arches jusqu'à la disposition de ses plus élémentaires *figures* constitutives. Dès lors, comment décrire la gestion du temps musical de l'Ensemble sans aborder ni la configuration de la partition, ni sa schématique ? Voilà un constat de nature à justifier – sans pour autant l'excuser – la grande difficulté rencontrée à exposer ces dimensions de façon aussi analytique que je l'aurais souhaité, au cours des chapitres suivants : pour illustrer et rendre plus concret le sens de certaines remarques, quelques anticipations ou recoupements se sont avérés inévitables.

La partition du temps, le temps de la partition

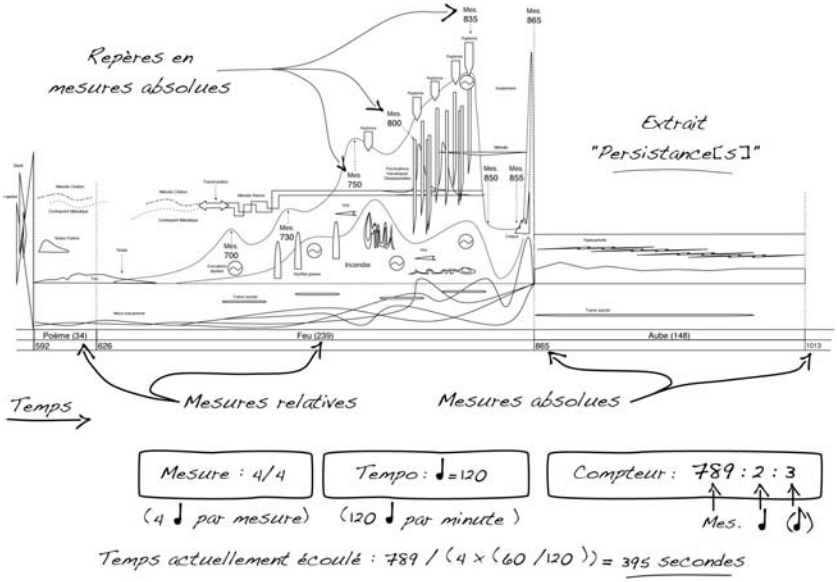
Au cours des saisons de l'Ensemble, se sont succédés deux types majeurs d'expérimentation et de gestion du temps musical. Lorsque j'ai pu mener une refondation des principes de l'orchestre, est tout d'abord apparue pour la pièce *Persistance[s]* une stricte dépendance à un décompte absolu du temps engendré par la machine. Le principe s'est commué lors des saisons ultérieures, notamment pour *Une si paisible cruauté*, en un ensemble de durées assez souplement estimées, mais garanties par ma gestique.

S'est imposée simultanément la nécessité d'une *partition*, me permettant certes de conserver des traces, mais surtout de fixer des repères fiables sur lesquels s'entendre.

La temporalité dans le chronomètre et la partition *Persistance[s]*

Pour *Persistance[s]*, je fis le choix d'un déroulement linéaire, comportant des rapports de précédence et des conditions logiques[19] d'avancement du discours musical. Les musiciens devaient pouvoir jouer sans l'aide d'indications extérieures, en se fiant uniquement au décompte du chronomètre, synchronisé sur la même horloge, et constamment visible sur chacun de leurs écrans.

Sur la partition, le découpage graphique des parties respecte rigoureusement la proportion de leurs durées respectives ; la localisation des événements remarquables à l'intérieur des parties suit – sauf rares exceptions – la même échelle.



Ainsi, puisqu'elle est soumise au décompte temporel de la machine, la partition mentionne naturellement des indications absolues de temps, ainsi que des indications relatives de durée. Par

exemple, nous savons que *Le Feu* débute à la 626e mesure, s'achève à la 865e, s'étend par conséquent sur 239 mesures, et comporte tels événements devant intervenir aux mesures 750, 800, ou encore 835. Les réglages de mesure et de tempo dans l'ordinateur sont arbitrairement définis à 4 temps par mesure, à 120 battements de temps par minute, par une convention essentiellement due aux limitations du logiciel utilisé par les musiciens. Si nous l'avions pu, nous aurions en effet préféré une convention fondée sur le simple décompte des secondes.

Souvenir de la synchronisation : un systématisme instable.

Il nous fallait en début de répétition traquer méthodiquement les erreurs de configuration parfois durant plusieurs dizaines de minutes – soit quelques précieuses heures perdues en temps cumulé – pour que toutes les machines acceptent de suivre durablement la même horloge.

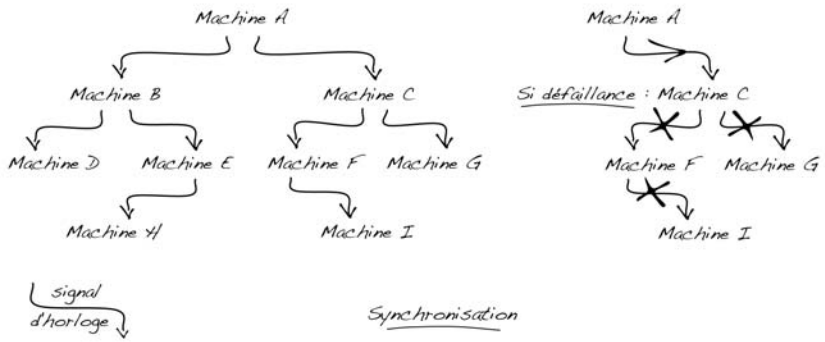
Ce n'était d'ailleurs pas le seul handicap technique : cette synchronisation était réalisée avec les moyens du bord, via un réseau de connexions MIDI interdépendantes et peu fiables, rendant ses rouages particulièrement vulnérables à différents types de *grains de sable*.

Si d'aventure la synchronisation de la machine de l'un des musiciens était perdue, il était fort peu probable que celui-ci s'en rende compte, et l'instrument se mettait à dériver lentement sur la Mer de la Temporalité, s'éloignant de plus en plus, entraînant éventuellement à sa suite les machines qui lui étaient attachées. Le résultat de ces perditions, pourtant, n'était pas toujours si catastrophique.

Il arrivait également lors de ces *décrochages* fort peu rassurants que l'instrument *coule* tout simplement. Je voyais alors une, voire deux ou trois paires d'yeux désespérés et impuissants émerger de la Baie des Écrans ; devinant ce qu'il venait de se produire, je devais mener malgré tous les autres musiciens jusqu'à la grève la plus proche, en me préparant stoïquement à y être accueilli par la litanie mythique de cette saison-là :

J'ai perdu la Synchro...

Enfin, le grain de sable le plus redouté était celui de la défaillance – pour une raison *impromptue* toujours possible – de *la* machine qui distribuait les impulsions de l'horloge à *toutes* les autres. Bien que les musiciens semblaient être désormais habitués aux caprices de la *prê-*



tresse Synchrone, je n'ose, encore aujourd'hui, imaginer les conséquences d'un tel coup du sort.

Je ne pouvais m'empêcher de songer à un problème plus ennuyeux encore : émanait de ce décompte une *rigidité* d'interprétation, et par conséquent une forme assez inexplicable de *lenteur*, d'inexorable *confort*, fort dommageable au déploiement de la musicalité.

Il était temps de franchir une étape, et cet heureux constat est venu à point nommé entériner ma décision : résolument, la prochaine création écarterait – à notre grand soulagement à tous – ce dispositif technique obéissant à des oracles, au profit d'une conception musicale du temps reposant sur l'humain, assouplie et plus organique. J'ai ainsi instauré pour *Une si paisible cruauté*, le principe d'une non moins paisible – bien que plus clémente sans doute – *direction gestuelle*.

La temporalité dans la gestique et la partition d'*Une si paisible cruauté*

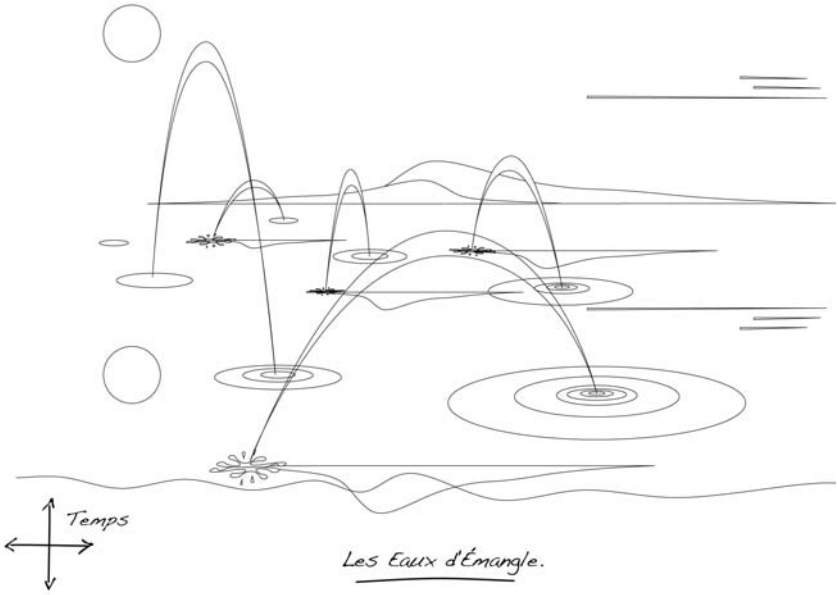
La partition d'*Une si paisible cruauté* se présente sous forme de seize tableaux enchaînés, au sein desquels nombre de figures peuvent adopter des durées potentiellement très différentes. L'analyse révèle l'emploi de deux modes de représentation temporelle opposés, dans des dosages différant selon les tableaux. Le premier

mode propose au musicien une représentation symbolique qui *s'émancipe d'une disposition chronologique* stricte, d'une signification causale systématique, et d'une exigence de dimensions proportionnelles à sa durée. Cela permet de disposer d'une capacité de suggestion et d'expressivité plus globale, presque *picturale*. La graphie de certains tableaux est presque entièrement fondée sur ce principe :

Un second mode est exploité, cette fois dans une linéarité chronologique, suffisamment assouplie pour permettre une musicalité plus instinctive, selon le climat musical d'une performance donnée. Sont ainsi inscrites de simples délimitations, et éventuellement un ordre de grandeur des durées. Elles sont assorties d'indications déléguant à la gestique le soin de signifier les transitions ainsi qu'un nombre important d'événements sonores.

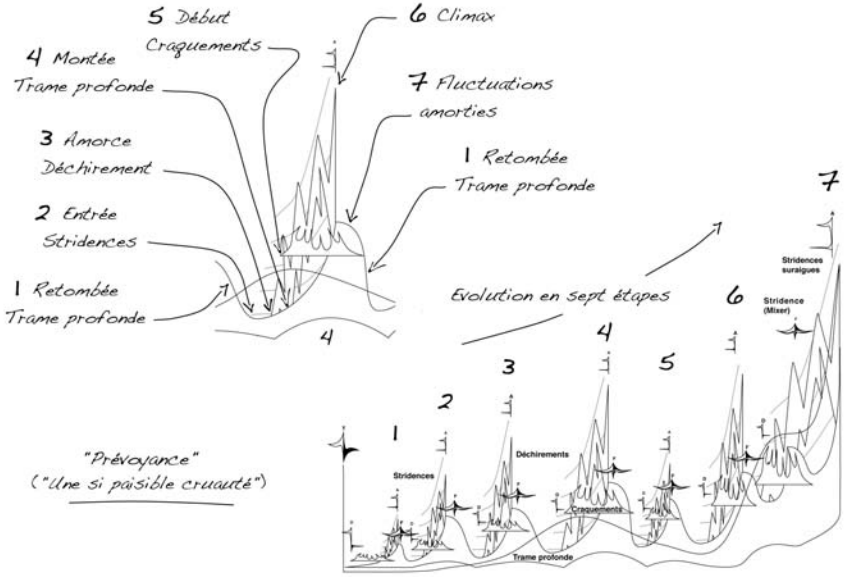
En confiant à la direction gestuelle l'entière responsabilité de rythmer les bornes et les saillantes étapes d'un fragment, est aussi apparue la possibilité de l'écourter ou de l'étirer presque à volonté.

La dimension gestuelle nécessite une phase d'adaptation délicate pour la conduite de l'Ensemble. Je dois inventer un signe gestuel distinct pour chaque nouveau besoin, éliminer et remplacer les signes



manifestement inefficaces, et affiner ceux qui présentent un intéressant potentiel de réactivité auprès des musiciens.

La première difficulté réside dans la nouveauté même : il faut que ceux-ci s'habituent, déjà, à réagir presque immédiatement à de simples indications extérieures – et impromptues. Les musiciens doivent ensuite parvenir à se familiariser avec ma gestique réelle, et enfin, tendre à littéralement l'*incorporer*, de sorte à ce qu'elle

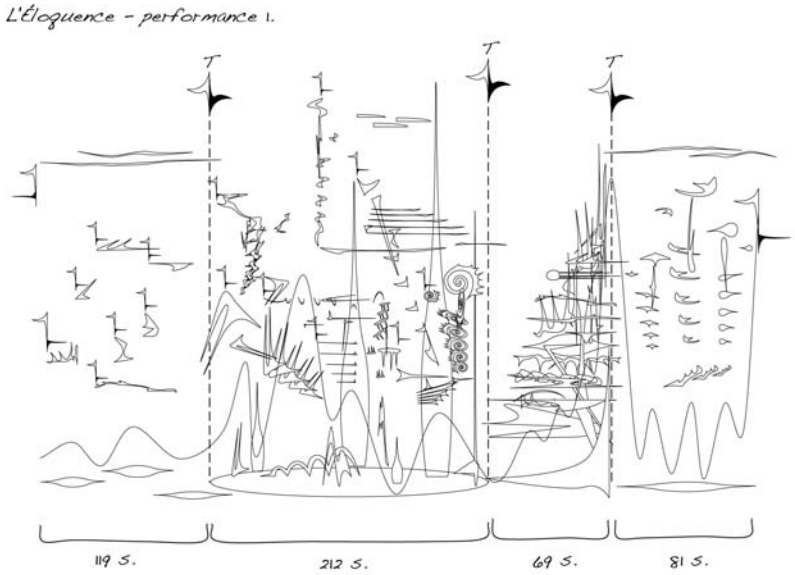


devienne presque instinctive – alors même qu'elle évolue au fur et à mesure des répétitions.

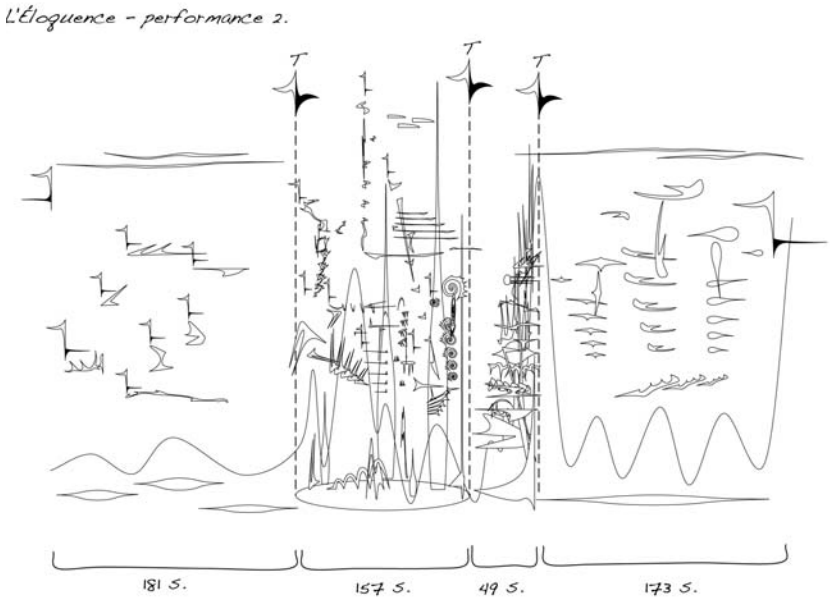
Si certains des signes gestuels, parce qu'ils influent sur une dimension commune du musical, s'appuient préférentiellement sur des stéréotypes culturels, la plupart relèvent cependant de la codification entre les musiciens et moi d'un vocabulaire gestuel *exclusif*. Aucun ne repose cependant sur un code *arbitraire*, ou qui serait exempt d'iconicité ou d'affect. Ainsi, dans l'état actuel du corpus gestuel, quelques minutes suffisent à en comprendre et ressentir les principes majeurs.

La deuxième difficulté consiste pour les musiciens à savoir maintenir un état de très grande vigilance, lié notamment à l'acquisition

de réflexes visuels, oscillant entre l'écran de leur instrument, la partition, et mes indications gestuelles. Ni les caractères et le pointeur minuscules sur leur écran intrinsèquement lumineux, ni la barrière des écrans eux-mêmes, ni l'éclairage minimal en concert, tant sur leurs partitions que sur mes mains, ne facilitent la tâche. Apparaît ici au passage une caractéristique importante de ce type de lutherie numérique : il s'agit des seuls instruments qui nécessitent des contrôles visuels aussi fréquents et prolongés, et ce quel que soit le degré de virtuosité de l'instrumentiste. Cette exception infère sur la technique de direction, et notamment sur la fiabilité du temps de réaction escompté des musiciens à un signe donné.



La dernière des difficultés majeures rencontrées par les musiciens réside dans le fait de devoir compter uniquement sur *leur propre analyse* musicale – et non plus sur le décompte rassurant de la machine – pour évaluer la pertinence et l'eurythmie de leurs interventions, en regard du processus collectif parfois très librement improvisé qui est en train de se jouer. Toutefois, il leur est toujours possible de retrouver la certitude du *temps présent* grâce à des *balises* gestuelles, marquant la transition entre certains tableaux.



La machine temporelle

L'usage des machines nous avait semblé induire une approche aisée des outils temporels et de leurs moyens de contrôle. L'ordinateur et nombre d'autres instruments issus des lutheries électroniques possèdent une horloge interne redoutablement précise, proprement *organologique*, influant profondément sur leur ergonomie, et par conséquent sur nos modes d'interprétation. S'est révélé, aux lisières de cette singularité temporelle, un enjeu majeur, une problématique dans un sens relativement opposé à celle des instrumentistes ou des ensembles d'instruments traditionnels. Soumis à une perfection d'horlogerie, pour envisager la musique *en mouvement* – trouver la mesure et la démesure du temps -, je n'ai de cesse de préserver, entre les rouages inflexibles de la machine, les interstices d'une nécessaire *subversion du tempo*.

Les sédiments :
le dépôt, les traces, calme et fertilité

Bien qu'orientant fortement leurs trajets, j'ai toujours après coup le sentiment que les alluvions sonores ont trouvé seules leurs lieux de dépôt, ou du moins que je n'ai eu d'autre inlassable tâche que de découvrir et révéler leurs desseins aux matériaux eux-mêmes.
Au fil des répétitions, les sédiments s'amassent, forment des concrétions sonores insoupçonnées, en ordre imprévisible et étrangement dispersé.
Ainsi évoluent les propositions, suivant les écluses et canaux, mais aussi au hasard des courants. Les propositions se déposent, lisses et compactes, adoptant une matérialité souple et limoneuse, propice aux inclusions nouvelles et plus encore aux plissements de l'improvisation.

- 5 -

Les signes. Tendre un œil au creux de l'oreille

Les signes d'un solfège

Contrairement à la peinture et à la sculpture, la musique est un art qui suppose un intermédiaire entre le créateur et son public. Cet intermédiaire, l'exécutant, se voit confier un texte noté selon certaines conventions qui ont évolué au fil des siècles et des cultures. La notation musicale n'a pas toujours existé : la transmission orale la précède dans bien de cas ; dès qu'une civilisation parvient à son apogée, elle met au point un système de transcription de la musique, qui ne lui survit d'ailleurs que rarement[20].

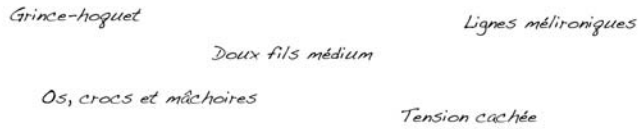
En dehors de tels systèmes de représentation, l'alternative la plus établie, la plus ancienne, et la plus répandue encore, tient dans le recours naturel au processus de mémorisation et de transmission orale. Une façon essentiellement *verbale* de maintenir l'acquis musical, dispersée parmi les musiciens, était apparue spontanément lors des premières expériences – à peine relayée par une liste sommaire des parties du concert à enchaîner -, avant de céder en partie la place à une *partition*, et un *solfège*.

Mais de quel *solfège* s'agit-il ? Le fait de concevoir une partition chronologique et linéaire, d'user de symboles désignant les frontières entre les parties, d'employer une graphie tâchant de rendre compte de façon proportionnelle des *durées*, des *hauteurs*, et des *intensités* des unités sonores, et enfin d'assumer l'intention de parvenir à une *reproduction* ultérieure fidèle et reconnaissable de la performance, constituent des points de convergence les plus notables avec le solfège occidental. Mais l'intégration – ou même l'adaptation – du *solfège* occidental traditionnel en tant que tel au sein de l'Ensemble aurait été inappropriée. Le principal obstacle tient au caractère difficilement descriptible des maté-

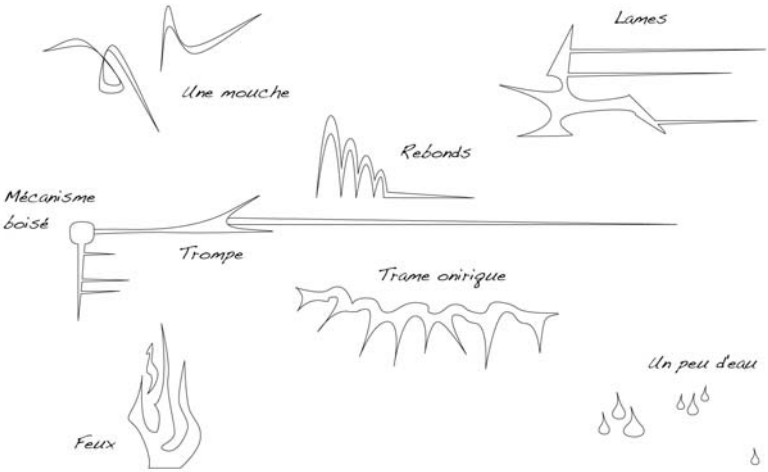
riaux sonores que nous employons, lesquels requerraient, pour être *absolument* désignés, puis *indubitablement* réinterprétés, une classification et une terminologie à ce point vertigineuse qu'elle n'aurait sans doute que peu de chance d'être usitée couramment.

Un *solfège* peut cependant être considéré, au sens large, comme un ensemble d'indications et de symboles conventionnels relativement stables, conçus de manière à permettre la transcription, la conservation et la transmission d'informations. Le *solfège* minimal, progressivement bâti dans le cadre de l'Ensemble, répond en grande partie à ces critères théoriques, à ceci près qu'il repose sur une collection plutôt *mouvante* de signes, ou de codes signifiants. Il constitue un système de notation archaïque, enrichi au cours des répétitions par un *discours* musical et poétique temporaire – sinon éphémère -, dont les significations précises demeurent pour une bonne part indéchiffrables en dehors du cercle des musiciens de l'Ensemble.

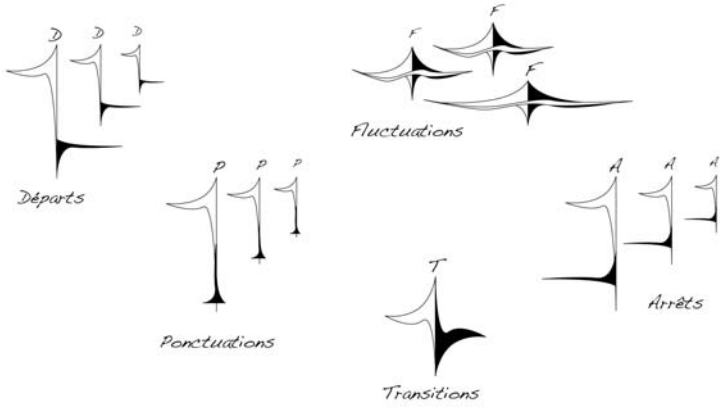
Certains signes sont scripturaux, et liés à un vocabulaire inventé ou à des métaphores :



D'autres sont graphiques, souvent liés à des notations iconiques et évocatrices :



D'autres encore constituent un ensemble très fragmentaire de symboles, renvoyant à des gestuelles exécutées depuis le pupitre de direction :



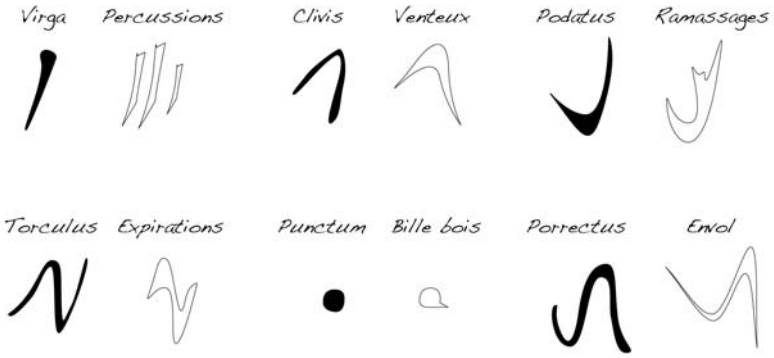
Je transcris uniquement les plus essentiels d'entre eux - ceux déjà entendus, et ceux que je souhaiterais entendre -, sans manquer d'adjoindre la plupart des repères sonores que les musiciens savent désigner de mémoire ou reconnaître d'instinct.

De nombreux sons – bien que systématiquement présents – ne sont donc pas *explicitement* figurés dans la partition. Cette collection élective, qui reflète les arcanes de la pièce, et l'inévitable subjectivité de mon analyse musicale, s'est néanmoins avérée largement suffisante pour nous comprendre.

Les dimensions du signe, l'unité de la partition

Le choix des signes inventés recherche avant tout une efficacité visuelle, en leur conférant un profil reconnaissable, un caractère souvent mimétique de certaines morphologies sonores, et bien souvent une légende. La partition est une collection de signes qui,

tout comme les plus primitives de la musique occidentale, consiste avant tout en une mnémotechnie graphique. Bien que rejoignant en bien des points nombre de notations neumatiques [21], elle s'en différencie par une abondance comparativement importante de signes distincts, et un développement visuel qui tend à constituer pour chaque fragment une *image expressive*, cohérente et globale, intuitivement interprétable.



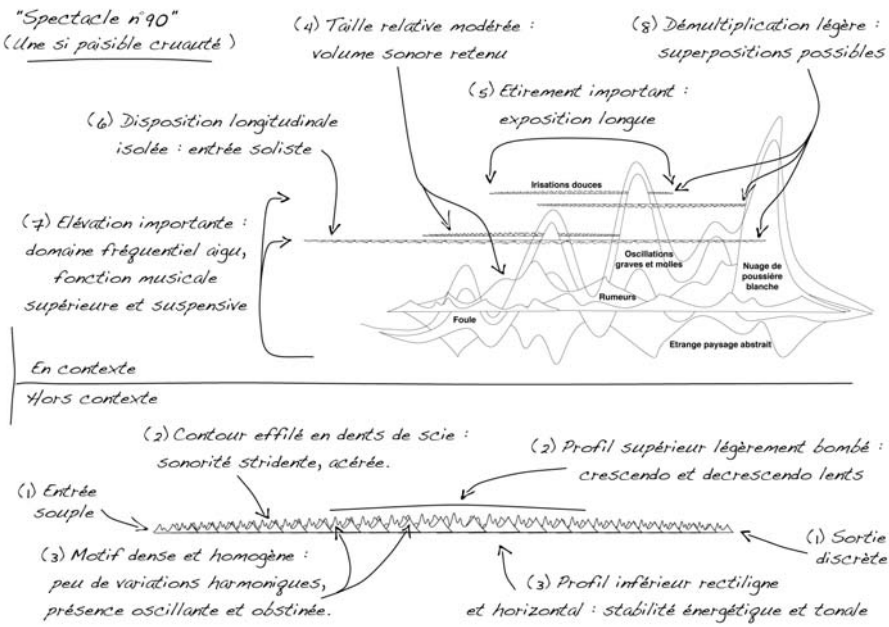
Je n'ai entrepris de comparer nos signes à certains neumes que longtemps après la période de la conception. S'ils n'ont aucun lien direct de parenté, leurs similitudes ne sont pour autant pas le fait du hasard, mais bien celui d'une convergence de visée : les graphies retenues procèdent *dans les deux cas* d'une mnémotechnie ayant en charge de traduire tant des *profils perceptifs* que des *mouvements*, respectivement liés à la perception stylisée de *variations dans l'unité d'un phrasé*, et à la *gestique de direction* qui lui est associée.

Autant que possible, la graphie d'un signe exploite simultanément huit dimensions, liées chacune à une caractéristique du musical. La représentation tend à induire, hors contexte :

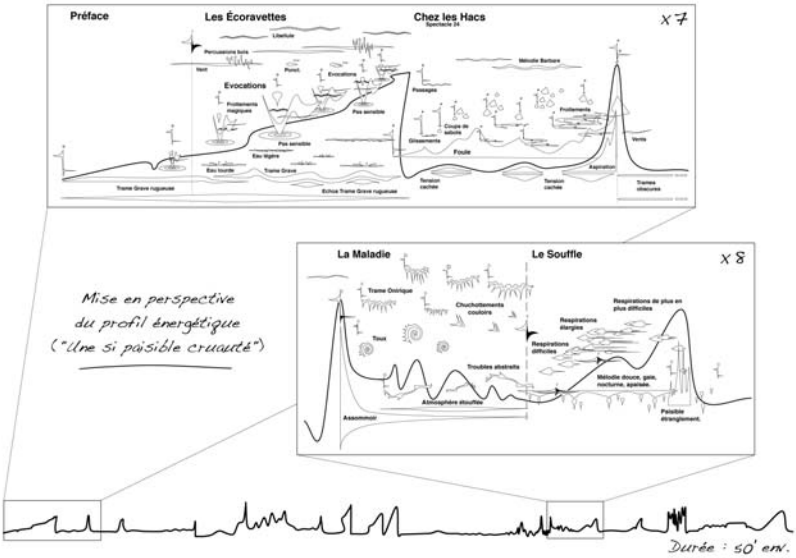
1. Par ses *profils* gauche et droit, de grandes similitudes avec les enveloppes dynamiques d'entrée et de sortie,
2. par sa *forme* générale ou sa *stylisation*, une figuration de la texture sonore et de son évolution dynamique,
3. par la *densité de saturation* graphique, de son délinéament et de son remplissage, une image de son mode de présence.

En contexte :

4. Par sa *taille*, une symbolisation de sa puissance relative,
5. par son *étirement*, une métaphore de sa durée,
6. par sa *disposition* longitudinale, une indication précise des successions chronologiques relatives liées à de possibles événements synchrones,
7. par son *élévation*, un compromis de représentation entre son domaine de fréquences et sa fonction musicale,
8. enfin, par son *unicité*, sa *démultiplication*, ou son *évolution*, un aperçu de ses foisonnements et modes de réitération éventuels.



Dans la partition d'*Une si paisible* cruauté, un examen plus précis révèle, entremêlée aux signes, une *fine ligne*, le seul élément graphique qui ne représente pas une *unité sonore*. Absolument continue du début à la fin de la partition, circulant entre les signes ponctuels et traversant les lisières formelles, cette ligne traduit les arches de dynamique, ou *profils énergétiques*.



Ce principe de *fil* de *profils énergétiques continu* n'était qu'ébauché dans la partition de *Persistances[s]*, la ligne n'apparaissant que par endroits seulement. Cette dimension dynamique est évoquée de façon *discontinue* dans la notation traditionnelle occidentale, où se sont imposés des mentions ou symboles *ponctuels* d'intensité *presque* absolue (*piano, mezzo piano, mezzo forte, forte, triple forte*, etc.), d'intensité relative (accents), d'intensités dynamiques (*crescendo, decrescendo, perdendosi, etc.*), et de climats (*furioso*, *misterioso*, *intimo*, etc.), que nous n'utilisons pas. L'intérêt de cette ligne calibrée n'est pas de chercher à reproduire – par la précision formidable des machines – des nuances qui échapperaient tout autant au public qu'aux musiciens eux-mêmes, mais de permettre simplement à ces derniers d'être constamment en mesure de se situer, de façon efficace et intuitive, vis-à-vis d'une référence absolue couvrant l'ensemble de la pièce.

Ainsi, la partition tient lieu de garde-fou, mais aussi de large horizon, de frontières nécessaires à la définition de l'*en-jeu* et du *hors-jeu*, de référence consistante et partagée, de support tangible à la mémorisation.

Elle permet par-dessus tout de constituer progressivement une représentation persistante et commune de l'objet musical, et d'infuser pourtant, au cœur de ces musiques aux sonorités *indicibles*, et en dépit d'outils *versatiles*, les notions vivantes et fécondes d'*interprétation* et de *répertoire*.

L'entour des signes : tropes mimétiques, métonymiques, et mnémoniques

Jean-Jacques Nattiez met à part le niveau de la partition, qu'il nomme *niveau neutre* : *L'écriture musicale, à l'instar des mathématiques représente une forme d'abstraction ; mais elle fait subir aux formes d'expression de semblables penchants à l'uniformisation vers un standard. Enfin, et surtout, l'écriture parvient à réintégrer le symbole personnel en procurant une certaine autonomie à l'interprète qui peut donner de multiples facettes à la composition. La puissance du symbole confiée à l'interprète procure à la musique une dimension importante, que ni le compositeur ni le récepteur ne peuvent vraiment contrôler.*

Dans notre cas, la partition seule, partiale et parcellaire, ne suffirait pas à garantir de façon pérenne une reproduction, ni dans des limites esthétiques comparables, ni même dans une palette sonore approximativement reconnaissable.

Les enregistrements sont par conséquent un support essentiel au maintien de l'identité, constituent des *références*, sans pour autant livrer les clés des *décompositions sonores*. Dans la perspective d'une reprise de la pièce, posséder l'un et l'autre – le *signifiant* naturellement morcelé et le *signifié* pratiquement indivisible – ne sera pas encore assez. Reconstituer, voire réinventer les liens de symbolisation qui menaient du graphique au musical, impliquera, au travers d'une nouvelle lecture analytique, un singulier travail de *recomposition* des unités sonores. Aussi, en période de création, où n'apparaissent que progressivement les signes, et ne peuvent pas encore exister ou se fixer les références, s'inventent nécessairement les moyens de créer et d'enrichir ces liens symboliques.

Afin d'exprimer avec précision les intentions musicales sous-jacentes, Il faut user d'un certain nombre d'autres canaux de transmissions – dans des proportions plus importantes que celles que déploie habituellement un chef face à un orchestre interprétant une partition fondée sur le système de notation occidental traditionnel. Ces canaux reposent sur des associations mentales, des *tropes*, rendant possibles, par l'expression gestuelle et le discours métaphorique, l'infléchissement, l'amplification – voire la subversion – de la signification initiale des symboles graphiques.

La mimétique formelle

Je recours aux procédés ordinaires de mise en images schématiques de l'analyse des composantes sonores et des fonctions musicales à l'œuvre dans un passage en chantier. Cependant, avec l'habitude et dans les cas simples, une symbolisation gestuelle des éléments sur un *tableau imaginaire* posé entre les musiciens et moi suffit amplement. Je m'appuie sur ce type de représentation – déjà introduit graphiquement dans les exercices d'improvisation – pour clarifier rapidement des évolutions, des répartitions, ou des permutations souhaitables d'unités sonores.

La mimétique d'identification corporelle

– *Imaginez que vous vous trouviez dans un marécage, et que chaque pas suspendu s'accompagne un instant du soulagement de l'avoir une fois de plus libéré de la succion des sables, et l'instant suivant de l'appréhension de devoir le poser à nouveau sur un piège dangereux...*

Ce disant, je me promène autour de mon pupitre, ornant la pantomime de détails et d'accidents impromptus : s'ensuivra, lors de la reprise du jeu, une sorte de *danse à deux temps*, un peu instable, dont les *appuis* seront alternativement lourds et légers, visqueux et aspirés. Sans avoir à le mentionner, mon *tempo* sera instinctivement inspiré du précédent rythme de mes pas. Quelques vifs ornements surviendront sans doute, à l'image de mes brefs accidents gestuels. L'efficacité du mime, tant en termes de temps de transmission, que de précision énergétique, se révèle bien souvent remarquable.

La mimétique d'identification métonymique

Il n'est pas rare que je conte, des mains seulement, le comportement d'un *personnage-son*, tel un « froissement papillonnant et butinant » par exemple, et que, le *papillon* inventé d'une main tournée vers le ciel et agitée de doigts, la *fleur* impassiblement signifiée de l'autre, je me butine le dos de la main, *tel que je l'entends*. J'associe des expressions du visage, en m'attachant par cet archaïque théâtre de marionnettes à donner une *image corporelle* du mouvement, de son énergie, de ses durées, et de ses qualités – erratique, tendu, souple, rêveur, imprévisible, circonspect, glissant, *et cætera*. Cette métaphore gestuelle cherche par une identification corporelle métonymique, à être intuitivement transposable par les musiciens à l'interprétation du personnage sonore évoqué.

Si la recherche de l'énergie et des qualités du geste musical semble principalement se dégager du récit de ces mimes, c'est cependant bien souvent la question des durées, et plus précisément du temps psychologique et musical, qui en est au cœur. Nous ne recourons plus à aucune horloge pour mesurer et borner la temporalité. La théâtralité, par l'exposition en *durées réelles* des gestes qu'elle permet, me semble constituer le moyen le plus direct et organique de transmettre ces intraduisibles sensations de l'attente, de l'obstination, de la ponctuation, ou encore de la suspension fragile. Elle est aussi une manière profondément musicale – celle du corps – de permettre aux atmosphères intangibles, aux lignes cachées du paysage d'être plus *habitées*, et de *s'incarner*.

Le mnémonique nécessaire

La solidité de l'interprétation et la garantie de son caractère reproductible reposent par conséquent aussi sur une mémoire collective, exposée, au-delà des instabilités de la mémoire même, au risque de probables substitutions ou changements d'effectifs parmi les musiciens. J'ai parfois songé à étendre la partition, en effectuant des relevés exhaustifs des sons utilisés, en y inscrivant des repères et les partis pris de leur interprétation adoptés par les musiciens d'origine. Ce type de partition, pour schématique qu'il est, n'échappera pas plus que les autres aux paradigmes de la notation, notamment

quant à savoir et choisir où placer les limites de la précision. Le risque serait grand de figer des schèmes mélodiques et rythmiques, des courbes dynamiques, et de perdre une nécessaire liberté organique, garante de la musicalité.

Il est important de mentionner ici qu'au travers de cette mimétique *concrète*, qu'elle soit formelle, corporelle, ou issue d'une iconicité gestuelle franchissant un degré de symbolisation, se dessine le parcours vers l'*abstraction*, celle de la *stylisation* de ma gestique à venir.

Entre partition et improvisation

Au-delà de la structure déterminée à moyen et long termes de la composition, subsiste pour chaque musicien un espace important de liberté, que je m'emploie au fur et à mesure de l'élaboration à structurer, en circonscrivant la nature – ou plus exactement *l'identité* – des matériaux sonores employés. Je définis aussi l'ensemble des microsystèmes dynamiques qui leur sont attachés, en délimitant leurs modes possibles de cheminement et de récurrence, depuis leur apparition jusqu'à leur disparition. Paradoxalement, ces deux contraintes fortes ne sont qu'imparfaitement signifiées par la schématique de la partition.

En effet, puisque chaque musicien finit par être en charge d'un corpus précis de *personnages-sons*, celui-ci sait normalement au terme des répétitions au cours de quels fragments et de quelle façon ils sont censés pouvoir intervenir. La partition n'a pas la capacité d'indiquer de façon exhaustive et commentée l'ensemble de ses interventions sonores. Elle mentionne cependant les fonctions musicales essentielles, qu'elles soient assurées par un unique personnage-son, ou bien par un *ensemble concerté* de plusieurs. Ce qui, dans une certaine mesure, demeure mouvant, ce sont la *qualité* et l'*énergie* de ces interventions.

Ces fonctions musicales graphiques et leurs dimensions sont intégrées, modifiées, précisées, voire éliminées au fur et à mesure des propositions, de l'élaboration, et des choix définitifs de la composi-

tion. Ainsi, des propositions sonores retenues de tel musicien j'extrais une symbolisation, qui prend en retour une valeur de confirmation d'une fonction-clé. Ces promotions régulières de sons au statut d'*unités tangibles* sur la partition, et dont l'auteur – en général secrètement ravi – est mentionné pour faciliter les échanges en répétition, constituent aussi une forme de contrat entre lui et l'Ensemble. Une fois attestés la *pertinence* et l'*emplacement* d'un personnage-son, il n'est plus concevable que ce dernier manque la prochaine fois son entrée en scène.

Il arrive cependant qu'un personnage-son n'apparaisse pas, alors que nous étions censés l'entendre. Ce non événement peut recouvrir différents caractères de gravité : soit ce son était par lui-même profondément structurant, et le risque s'accroît de perdre un repère, ou de compromettre considérablement la densité et la trajectoire du propos musical, soit il était un élément d'une fonction musicale plus large soutenue par d'autres sons, et en général le mal est moindre, ne s'ensuit qu'un affaiblissement temporaire et local, sans fragiliser outre mesure le cours des événements futurs.

Dans ce cadre contractuel, l'*identité* des matériaux sonores est fondamentale : nous devons toujours être en mesure de reconnaître un personnage-son, ainsi que ses variations. Ce qui complique naturellement le jeu, c'est qu'un même son pourra être correctement identifié au travers de certaines transformations complexes et d'interprétations extravagantes, et parfois méconnaissable au travers d'autres, pourtant très simples. Il arrive en effet qu'une modification *a priori* anodine de son *intensité*, par exemple, altère notablement notre perception de ses caractéristiques jugées essentielles, et fausse son identité lors de son exposition. Ce phénomène, difficile à généraliser – car directement dépendant de la morphologie du son concerné -, est à l'origine de situations cocasses, où un musicien se défend d'avoir joué tel personnage-son *comme d'habitude*, alors que je viens de mentionner son *absence*, voire de souligner l'apparition d'un son *nouveau*. Une brève écoute de vérification, à différents niveaux d'intensité, permet de comprendre les mécanismes de la méprise, et de s'entendre sur les caractéristiques significatives de ce son à préserver lors de son emploi.

De la même manière, le mode d'exposition d'un son et l'*animation* de son parcours dynamique contribuent à déterminer son *ethos*

et donc sa pertinence dans le discours musical, tout en étant partie concourante de son *identité*. Le même son peut radicalement changer de physionomie, passer de l'agréable à l'insupportable, jusqu'à en devenir méconnaissable, simplement par différence ou absence d'interprétation. Ce phénomène, qui peut tout autant être observé au travers de modes de jeu extrêmes d'un instrument classique, est cependant souvent ressenti comme inexplicable en lutherie informatique, du fait de la confiance que nous plaçons instinctivement dans la *reproductibilité numérique*. Cette constance est illusoire en bien des aspects, notamment parce qu'elle dépend avant tout du caractère non-linéaire de notre perception. Il nous faudra avec profit, même si la métaphore est imparfaite, chercher à transposer à l'échelle de nos instruments numériques ce qui fonde, par exemple aux cordes, la différence entre une note jouée *pizzicato*, et la même en *Bartok pizzicato*.

Le principe de représentation en fonctions musicales permet également un enrichissement progressif, et surtout *spontané*, de leurs qualités. Après quelques répétitions ou décantations effectuées, un musicien peut se trouver relativement désœuvré lors de quelques passages, et cherchera naturellement, au travers de ces fonctions validées, à redoubler, élargir, varier certaines couleurs, sur la base des propositions retenues et assumées par d'autres musiciens. Les écueils possibles de ces formes de démultiplication sont comparables à ceux, déjà évoqués, de *la peur du vide*, et nécessitent une vigilante régulation : toute variation par accumulation d'un matériau sonore engendre potentiellement une érosion de son caractère et de sa résolution.

L'absent

Il est une fois arrivé qu'à quelques heures d'un concert, un musicien ait annoncé, pour de graves raisons, devoir renoncer à jouer le soir même, l'effectif tombant ainsi à sept musiciens. Passé un premier moment d'angoisse et de consternation, nous nous sommes mis à chercher des solutions. Après une rapide remémoration des

interventions majeures et *structurantes* de ses sons au cours de la partition, nous avons déterminé lesquels parmi les musiciens restants pourraient être en mesure à ces instants précis d'assumer en plus des leurs, une bonne part des interventions manquantes. Je l'avoue, je n'avais pas beaucoup d'espoir, tout en essayant d'afficher une sérénité rassurante. J'ignore à peu près tout de la façon dont s'est effectuée la répartition entre les deux musiciens que j'avais désignés, car il n'était à cette heure même plus possible d'imaginer un nouveau filage. J'ai découvert le miracle au fur et à mesure du concert, allant de soulagements en heureuses surprises : non seulement les sons les plus cruciaux de l'absent étaient toujours présents et bien vivants, mais il ne m'a pas été si facile de discerner les affaiblissements induits du discours musical. La prestation, ce soir-là, fut plus qu'honorable, et même si nous avons fort regretté l'absence de notre condisciple, il faut reconnaître que c'était tout autant – sinon moins – par l'angoisse rétrospective de la chute toujours possible, que par la tristesse de ne pas pouvoir présenter soudés et au complet le fruit de notre travail commun. Si j'imagine une situation comparable au sein d'un petit orchestre de chambre, le claveciniste et la flûtiste, se partageant presque à la volée – et sans répétition – la viole et sa partie, c'est-à-dire assumant dignement, sur *un instrument qui n'est pas le leur*, une composante essentielle de la partition sans qu'on puisse déceler depuis la salle autre chose qu'une légère fébrilité, je parviens moins encore à épuiser le sentiment d'un mystère.

Le processus organique de construction de la composition, tout autant que la qualité d'écoute transversale qu'il développe corrélativement chez les musiciens en constitue sans doute la clef.

les strates : les équilibres à venir, les paysages sonores en mutation.

Au fur et à mesure du processus sédimentaire, les strates se trouvent soumises aux contraintes du strict étagement des fonctions musicales ; elles acquièrent par compression une résistance, une densité, parfois même une certaine fragilité.

S'enclenchent alors des processus métamorphiques, des transformations des propriétés intrinsèques des matériaux sonores par l'équilibre des pressions et des masses orchestrales : tel élément change de fonction musicale, tels autres fusionnent et mêlent leurs propriétés, en acquièrent de plus homogènes. Des inclusions de nouveaux minéraux sont aussi à constater, variations infinies et légères, accroissant encore la diversité des roches. Je suis toujours en éveil, l'oreille à l'affût des cristallisations précieuses de l'impalpable inouï qui là encore sont possibles : j'en note soigneusement les emplacements, et en suggère alors l'extraction musicale.

Nous pourrions descendre dans les strates, remonter le temps, analyser le passé, découvrir les traces d'événements oubliés, d'états antérieurs de la matière. Une passionnante géologie stratigraphique serait sans doute possible, révélant alors une histoire des processus de formation de la composition... Mais il n'est plus temps de cela.

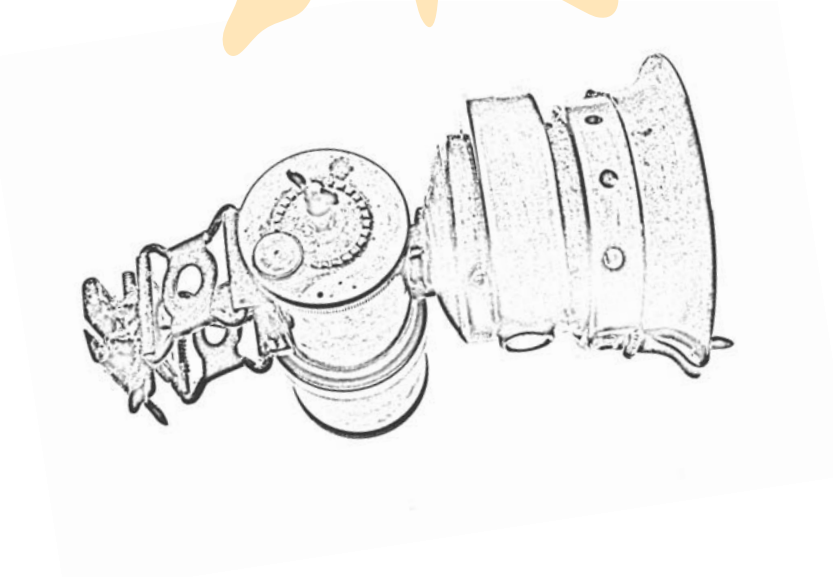
Je me réveille enfin au début du concert, émerveillé, alors que se déploie lentement au creux de mon oreille un paysage saisissant. Je découvre la composition, pour la première fois, métamorphosée en continent.

Il est aussi cerné d'océans de silence, de fracas à jamais inaudibles : ceux des infinis sonores possibles et de trop lointaines isles sonnantes, que nous ne rencontrerons pas.

Durant ces secondes que je sais chacune durer plus d'un millier de millénaires, nous traversons les ères, parcourant l'étendue d'une terre fertile en mouvement. Règne sur ces contrées naissantes, et jusque dans leurs moindres replis, une musique vitale.

- 6 -

Perspectives, prospectives



L'espace de la représentation

La disposition

Il n'y a qu'un intérêt restreint à observer les musiciens de cet orchestre *en action* sur un plateau : simples bustes inexpressifs, disposés derrière autant de machines, aux membres escamotés, aux yeux mi-clos rivés sur l'écran. De temps à autre, un événement démesuré vient troubler cette statuaire, tel qu'une main glissant subrepticement d'un clavier à l'autre, en mouvements lents et économes. Non contentes de restreindre le champ visuel à un strict parallélépipède, ces machines réclament également une vigilance soutenue : même les échanges de regards entre les musiciens sont rares. De plus, s'il arrive néanmoins qu'ils naissent d'une authentique complicité musicale, ils sont le plus souvent lancés et appuyés afin d'attirer l'attention de l'un d'entre eux sur une erreur de manipulation ou un oubli fâcheux.

Aucune once de *spectaculaire* ne peut se discerner dans leurs gestes. Pourquoi donc les musiciens sont-ils sur la scène ?

La vision conventionnelle de ce cénacle d'opérateurs donne immédiatement la sensation de *comprendre* comment les sons arrivent – alors même qu'ils nous parviennent par la voie de haut-parleurs délibérément dissimulés *en dehors* du plateau. Cette disposition offre à l'entendement une interprétation rassurante, un principe causal : *puisque j'entends des sons, c'est donc que ces personnes sur la scène doivent être les musiciens*. Cette interprétation se retourne

l'instant d'après, formant et fermant ainsi une boucle presque tautologique : *puisque ces personnes sur la scène doivent être les musiciens, je porte attention aux sons qu'ils génèrent*.

Leur présence explicative constitue paradoxalement, au-delà de la tautologie, une puissante illusion : il s'avère en pratique impossible pour le public – même spécialisé – de déterminer lequel des musiciens vient d'engendrer tel ou tel événement sonore. La raison principale en est que nous utilisons pour la restitution sonore un dispositif de diffusion commun.

Nous pourrions d'ailleurs, sans risque d'être découverts, diffuser un simple enregistrement, placer des comédiens en situation de mime, voire leur substituer des statues de cire – tant il est admis que les manifestations corporelles derrière un ordinateur se caractérisent par une radicale économie de mouvements.

Manifestement, il n'y a rien de tangible sur quoi s'appuyer pour déduire que ces personnes sur le plateau sont effectivement les musiciens. La présence de personnages dans une *disposition reconnue* de musiciens apparaît simplement garante de la convention d'un *ici et maintenant*, et satisfait ainsi l'attente légitime du public quant à l'authenticité *a priori* de la *performance* musicale annoncée.

Cette disposition de concert n'est pas qu'un jeu de convention, elle est d'une grande efficacité en répétition – non pas tant dans les moments de jeu que dans les interruptions. Il est naturellement plus commode de transmettre notes et corrections en ayant les yeux de son auditoire rivés dans les siens. Ne serait-ce cette exigence de communication, nous pourrions et sans grand dommage être dispersés de façon aléatoire dans la salle de répétition. Contrairement à un orchestre, l'interversion, la dispersion ou l'isolement des musiciens n'engendre presque pas de changement dans la perception auditive de l'ensemble, ou des musiciens proches. Le résultat sonore proviendra inchangé, toujours des mêmes haut-parleurs, situés aux points habituels et déterminés de la salle.

La partition

Sans qu'il soit besoin de revenir sur l'utilité pratique et la nécessité de la partition, sa présence sur le plateau revêt par ailleurs plusieurs significations.

Un soir, à l'issue d'une performance musicale soliste donnée depuis la console de diffusion, un spectateur – sans doute déconcerté – objecta un peu brusquement que ce que je venais d'interpréter n'était pas de la musique, au motif que ce que j'avais composé, couché sur support, et que le public avait pourtant écouté et bien accueilli, *ne pouvait pas s'écrire*. Afin de répondre brièvement, il m'avait fallu montrer devant une assemblée heureusement un peu plus détendue, que la *notation* de la musique était un cas particulier et extraordinairement minoritaire de nos civilisations. J'en avais déduit que si tant est que l'on puisse réellement définir ce qu'est exactement la Musique, ce dont je me gardais bien – et m'en garde encore aujourd'hui -, le fait de pouvoir l'écrire ou pas ne pourrait jamais constituer un critère discriminant pertinent. J'ajouterais aujourd'hui, non sans malice, que la locution *musique notée* est d'ailleurs au fond paradoxale : sa notation, bien qu'en puissance, reste parfaitement neutre, résistante à une néophyte lecture, inerte tout autant que muette. *A contrario*, la Musique naît, s'inspire, se vit, se danse ; indépendamment de son support, elle est en acte, plus encore en action, n'ayant au fond de plausible existence que lorsqu'elle est jouée.

Pour mieux brouiller les pistes, il se trouve que ces musiques expérimentales ont toujours pu, même succinctement, se *symboliser*, et sont capables de se plier, comme toutes les autres, à une *écriture compositionnelle*.

Aussi, la présence volontaire et ostensible de la partition sur les pupitres de l'Ensemble désamorce *de facto* toute investigation biaisée sur la nature de ce qui est interprété. Elle joue sur l'ontologie de ce signe dans la culture musicale occidentale, feignant de vouloir démontrer sans appel que cette musique existe, puisqu'elle semble *écrite*. Elle suscite même d'autres interrogations : il nous est souvent demandé de pouvoir la consulter, après le concert. Ainsi, par le jeu d'un simulacre qui n'est qu'apparent – puisque nous avons *réellement*

l'usage de la partition -, le problème n'est pas résolu pour autant, il est simplement *renversé*.

Il est nécessaire d'instaurer, entre les musiciens et moi, un climat de quiétude quant au bon déroulement du concert. Parmi les moyens aisément imaginables, poser devant nous le signe familier et tangible d'une suite de repères fiables, de *trajectoires connues*, l'objet qui nous relie d'autant plus qu'il nous est *commun*, fait partie des plus indispensables. De plus, tout comme moi, les musiciens détiennent une version complète de la partition, traditionnellement et symboliquement réservée à la maîtrise : le *conducteur*.

Il peut être intéressant de rythmer *visiblement* la continuité, tant pour les musiciens que pour le public. *Tourner la page de la partition*, depuis les pupitres, relève déjà d'une gestuelle musicale : ce chorégraphique rituel interprète en harmonie le climat de la composition, et en eurythmie, ses respirations. Il agit aussi comme une convention *rassurante* – pour le public qui y est accoutumé -, qui se chargera de lui signifier, sans doute possible, que nous sommes entrés en musique, et quelles sont les articulations majeures du discours.

Enfin, notre partition n'est pas un titre de noblesse, ni une nostalgique survivance : elle fut tout au long des répétitions un indispensable outil, qu'il me semble par conséquent légitime de ne pas dissimuler en création. Elle est le signe de l'*esprit* et des *directions* de travail ; elle reflète notre intention d'assujettir la machine à une fonction instrumentale, de l'empêcher de prendre jamais le pas sur l'évidence nue du fait musical.

La direction

En cherchant à affranchir le déroulement de la partition d'un décompte métronomique, apparut conjointement l'idée d'instaurer, face à cette disposition conventionnelle de l'Ensemble, une direction *lisible* par les musiciens *et le public*. Nous avons travaillé à enrichir un corpus de signes, de principes et d'attitudes qui tiennent plus du code métaphorique que de la gestique classique.

La destination des regards et de la plupart des signes ne laisse aucun doute sur le fait que le chef assume un rôle de régulateur tout autant que de déclencheur. En rejoignant, bien que par des moyens

détournés, cette convention classique, sa présence gestuelle amplifie cette sensation de l'*ici et maintenant*. Elle confère une certaine saveur liée au risque dans la perception du phénomène de *performance*, et accroît une sorte de *densité* du temps, tant du côté du public *que des musiciens*.

Entre instruments presque forgés et instruments presque figés. Tentative de définition organologique

L'instrument en lui-même peut être un objet unique ou former un système complexe ; il peut être conçu à partir de matériaux choisis ou façonnés à cette fin ; il peut être aménagé dans des objets détournés de leur fonction première. Ce n'est que dans les mains du musicien-utilisateur que l'instrument manifestera toutes ses possibilités ; il jouera alors son rôle et recevra sa véritable signification.

[Josiane Bran-Ricci
Conservateur en chef honoraire du Patrimoine
au Musée de la Musique à Paris]

Le principe d'analyse et de reconstitution du son par l'électronique ont été imaginés dès 1913 par Jorg Mager. Dans les années 1920, ce type de recherche était «dans l'air» et plusieurs inventeurs mirent au point des instruments nouveaux. Le plus célèbre et le plus durable d'entre eux, les «ondes Martenot» (1928), présente la particularité d'un jeu «au ruban», en glissando ; un soin tout spécial avait été apporté à l'amplification et à la diffusion du son.

Anne Penesco, professeur à l'université Lumière-Lyon 2

La construction de l'instrument

Les synthétiseurs, les échantillonneurs, et autres instruments électroniques spécialisés sont aptes à manipuler des matériaux sonores par combinaisons de formes d'ondes préétablies ou paramétrables. Si la tentation a toujours été grande d'essayer de retrouver, par ces moyens à la fois rudimentaires et complexes, des instruments classiques, la conception de ces appareils semble également viser la création de nouvelles sonorités. Pour certains d'entre eux, il est même prévu de pouvoir insérer à la source du générateur sonore n'importe quel prélèvement du réel, depuis l'infime soupir jusqu'au coup de tonnerre. Entre les mains d'un opérateur habile, ces instruments – parfois qualifiés un peu rapidement de *virtuels* – recèlent donc potentiellement une infinité des sonorités bien *réelles*.

Qu'il soit professionnel ou domestique, l'ordinateur généraliste est conçu de sorte à pouvoir simuler et démultiplier n'importe lesquels de ces instruments électroniques, en sus de ceux qui sont déjà exclusivement conçus pour lui.

Une difficulté peut provenir de la tentation, pour certains musiciens familiers de ces outils, de vouloir réaliser un instrument *absolument sur mesure*, presque *total*. Les limites véritables du réalisable demeurent celles de l'habileté humaine, surtout parce que cet instrument idéal deviendrait, parallèlement et inexorablement à sa complexité, de plus en plus ardu et fastidieux à manipuler. Nous pourrions résumer ce phénomène par un théorème : la courbe de la polyvalence croise nécessairement celle de l'efficacité ; au-delà de ce point d'intersection – difficile à estimer -, le rapport tend à s'inverser, et poursuivre peut nuire à l'instrument tout entier.

Les musiciens doivent ainsi orienter artistiquement la conception et la sculpture de leur instrument dans ses moindres détails, en visant non pas forcément l'instrument le plus puissant possible, mais bien celui qui sera toujours aisément, *musicalement* manipulable.

De plus, du fait des contrôles visuels fréquents que nécessitent les lutheries numériques, je ne peux attendre des musiciens une attention soutenue à mes regards ou à ma gestique. Étant le seul à pouvoir maintenir ce lien visuel, j'analyse constamment leur attitude, et évalue leur degré de disponibilité avant d'envisager projeter la moindre indication. S'il advenait, du fait d'une trop grande complexité

de conception de l'instrument, que le musicien soit absorbé par une surveillance permanente de son écran, malgré mes efforts, il serait presque impossible que je puisse parvenir à lui donner la moindre indication gestuelle.

Une autre difficulté réside dans la méthode de construction à la fois modulaire et transversale de l'instrument, qui demande une grande rigueur dans la définition des principes de départ. Des ajouts et modifications successives de l'instrument, sans schéma directeur préalable, peuvent conduire à la perte de modules ou à la modification sans préavis de configurations d'interprétation antérieurs. De surcroît, cette méthode de construction peut entretenir une vision durablement *parcellaire* de l'instrument. Dans ce cas le musicien oublie de mesurer régulièrement le degré de faisabilité dans la continuité – le faisant seulement pour *certains* instants donnés – des nombreuses interactions et manipulations qu'il a pu concevoir, pourtant pour lui-même.

J'accompagne méthodologiquement ce parcours, en demandant régulièrement un test de l'instrument *en situation* et en *tempo réel*, ou en proposant des façons d'optimiser et de multiplier les repères dans l'organisation des personnages-sons. L'objectif est de créer tout autant des filets de protection que des bornages familiers, susceptibles de simplifier et consolider les manipulations, et par conséquent de permettre une maîtrise organique de la gestuelle musicale.

Parallèlement aux avancées du chantier de composition, les indications portant sur le développement des outils tendent à se raréfier, pour se concentrer sur leur souplesse, leur maniement, et leur fiabilité. Je dois pouvoir compter sur la stabilité croissante des corpus sonores, et fortement encourager une forme souple de *cristallisation* des instruments au fur et à mesure de la construction de la partition.

Les figures de la virtuosité

À l'instar d'un instrumentiste traditionnel, le musicien électronique développe, dans le maniement de sa machine, une forme de virtuosité. Certains musiciens, par exemple, démultiplient les figures à leur disposition jusqu'à se constituer un corpus nourri d'infinies et subtiles variations, participant éminemment du naturel du discours. D'autres forment un tandem improbable, jouant sur la même

machine, et développent au fur et à mesure des répétitions un sens du partage des tâches et actions qui défie l'entendement – et parfois la machine elle-même. D'autres naviguent avec aisance et en temps réel entre de multiples manipulations, dans un joyeux et vivifiant parcours acrobatique, ou sont d'une ponctualité et d'une précision implacables, sachant pratiquement par cœur l'intégralité des autres parties, distribuant les repères avec une précieuse fiabilité. D'autres enfin ont su fabriquer très rapidement des matériaux inouïs et de nature à couler les grandes structures, ou encore excellent à ciseler certaines des plus fines sculptures de la composition.

Et surtout, depuis mon pupitre, *a fortiori* au cours des plus difficiles passages, sont hiératiquement alignés devant moi les plus grands *virtuoses de l'immobilité*.

Malgré mes efforts pour constituer un *répertoire*, par l'enregistrement, la partition, les prises de notes, et surtout par l'archivage intégral des instruments des musiciens, il est cependant inévitable que je ne sois pas capable, avec des musiciens différents, de remonter *exactement* la même pièce.

En effet, si les instruments sont peu à peu adaptés au projet musical, les musiciens qui les manipulent le sont plus encore à leur instrument : se dessine ici une limite du sur-mesure, et apparaît une forme d'instabilité quant à leur pérennité. Au cours des reprises d'une pièce, surgiront et disparaîtront nécessairement des singularités, qu'il serait illusoire de chercher à fixer. Le caractère provisoire du *modus operandi* tient à l'opacité des techniques propres à chacun des musiciens, non pas qu'ils aient sciemment voulu les cacher, mais bien parce que le champ des possibles est immense, les résultats parfois inattendus, et les chemins empruntés difficilement transmissibles. Nous pourrions être tentés de le déplorer, cela constitue pourtant, dans la conduite du projet, le signe d'une souveraine liberté laissée à l'interprétation des musiciens.

Composition et direction : la confiance, la mémoire, l'intuition

L'imprévisible instrument

Lorsque l'interprète soliste entre en scène, et s'assoit devant sa harpe, derrière son luth, se saisit de son oud, ou s'avance simplement pour entamer une mélodie *a capella*, nous savons à quelles sonorités nous attendre, ou du moins nous croyons le savoir. Notre perception visuelle, notre connaissance et notre entendement se lient à notre expérience passée, et nous portent à percevoir par anticipation.

À quelques mètres d'une sorte d'immense *tambour* inconnu jusqu'alors, avant même le choc du maillet sur la peau tendue, nous attendons – et percevons peut-être mentalement – *déjà* une résonance *grave*, *ample* et *ronde*, notamment par référence inconsciente à d'autres membranophones plus réduits entendus auparavant.

La surprise se trouvera peut-être dans un *écart* de dynamique, ou dans la variation de *dominante* de timbre, rarement dans la nature du son produit.

Nous sommes dans l'impossibilité, face au musicien sur sa machine, de façonner la moindre préfiguration de la nature du son qu'il est sur le point de faire surgir. Plus troublante encore pour notre perception est la prolongation de cette caractéristique : non seulement nous ne sommes pas capables d'anticiper *a priori* la nature du premier son, mais l'ayant entendu, nous ne saurions pas davantage augurer de celle du suivant.

Le musicien peut à loisir se permettre de glisser instantanément d'un mode de jeu à un autre, voire de juxtaposer ou d'empiler des sonorités aussi éloignées que peuvent l'être une simulation de *clavecin de facture baroque*, et un *maelström ionisé* sans référence possible, en moins de temps qu'il ne faut à un percussionniste pour changer de baguettes.

À l'extrême polymorphisme sonore de ces outils s'ajoute la parfaite indépendance de leur apparence. Cette double particularité, bien que triviale, n'en possède pas moins des conséquences redoutables lorsqu'il s'agit de diriger un *ensemble* constitué de tels instruments.

L'évolution des corpus sonores

Si l'évolution du corpus sonore est globalement constante au cours du travail, deux mécanismes concourent à la diversité des espèces sonores. L'un procède par *adaptations* subtiles et *continues* des caractéristiques d'un son à un usage attendu, l'autre par *mutations franches* et spontanées, du fait de comportements mathématiquement *chaotiques* de certains algorithmes de traitement du signal sonore, lesquels sont susceptibles, comme en génétique, d'engendrer à partir d'une variation *minime* d'un paramètre des transformations *radicales*. Le premier mécanisme rend aisé le suivi des corpus sonores, et souples les acclimatations durant l'élaboration de la partition. Le second, moins contrôlable, est source de nouvelles aptitudes – comme de singulières apraxies. La sélection naturelle opère par une inlassable réitération de principes générateurs et électifs, ceux des choix de propositions effectués par les musiciens en amont, et ceux de mes arbitrages et prescriptions en aval. Elle n'a de cesse de favoriser et stabiliser le développement de certaines espèces, d'en infléchir les caractéristiques, d'en susciter de nouvelles, de provoquer leur migration, voire d'accélérer leur extinction.

Ainsi prospèrent et luttent pour leur survie les populations de personnages-sons, jusqu'à constituer un écosystème dynamique, oscillant entre équilibres temporaires et perpétuelles innovations.

La direction évaluative et qualitative

Lorsque l'interprétation d'un passage tend à se stabiliser, une importante difficulté demeure dans le repérage de ce qu'on appelle communément des *fausses notes*, ou du moins de leurs équivalentes dans les musiques électroacoustiques. Je n'ai à ma disposition ni traité d'harmonie ou d'orchestration, ni de cadres référentiels esthétiques suffisamment précis et descriptifs, pour déterminer et argumenter objectivement ce que je peux juger comme *étant*, à un instant donné, une *erreur musicale manifeste* de la part d'un musicien. La

confiance dans mes intuitions et réflexions est – presque – ma seule alliée. Pour emporter la décision, je dois transposer celles-ci dans une langue métaphorique convaincante, capable de créer un consensus. Ceci ne peut naturellement et agréablement fonctionner qu'en ayant au préalable gagné la confiance des musiciens.

De façon comparable, l'évaluation de la *densité d'interprétation* présente les mêmes symptômes de fragilité argumentaire. Cette qualité essentielle n'échappe cependant pas aux archétypes de caractérisation de toute analyse musicale ; je fais régulièrement appel aux concepts d'*énergie*, de *dialogue*, de *souplesse*, d'*amplitude*, pour ne citer que ceux-là. J'anticipe un toujours possible désaccord sur la pertinence de telle interprétation d'un son, et use avec répugnance et parcimonie de mon légitime droit de *veto*.

À défaut de traité d'interprétation, le contenu littéraire – à l'origine de la composition – tient lieu de traité de paix, au travers d'un tacite principe d'*autocohérence*. C'est sur *telle* thématique particulière, liée à *tel* fragment, que je peux m'appuyer, notamment pour argumenter en quoi ce que nous venons d'entendre *est*, ou *n'est pas* dans la pleine justesse d'expression de ce que nous sommes censés rechercher. J'excipe également de ce *code légal de la narration poétique*, certes abstrait et subjectif, afin de suggérer ou d'orienter des propositions, des couleurs, des états, et des structurations formelles.

La mémoire des sons, une clause essentielle

Depuis les prises de son jusqu'aux modifications dernières des instruments, je me familiarise avec le vocabulaire sonore de chacun des musiciens. De la mémorisation de plusieurs centaines d'associations exclusives entre les *objets sonores* et leur interprète dépend une grande part de l'efficacité de la structuration du contenu compositionnel, et de ma direction gestuelle.

Je tâche de connaître la paternité de chaque son, afin de pouvoir, par un regard explicite adressé au *seul* musicien concerné, l'orienter ensuite par la gestique appropriée. Sculpter et infléchir en temps réel le discours musical rend la construction excitante, et apporte à l'ensemble une tension positive et enthousiaste. Nous évitons ainsi de nous arrêter au milieu d'un passage jusque-là bien engagé, d'autant que je n'ai pas toujours la puissance vocale suffisante pour passer au-dessus du discours musical, ni l'assurance de parvenir à désigner

après coup et avec précision le son visé. Par ailleurs, du recours systématique à l'enregistrement résulterait une grande perte de temps : il faudrait chaque fois retrouver le passage, le donner à écouter, s'assurer de l'identification certaine et collective du son malvenu, expliquer l'origine du problème et reprendre éventuellement le passage afin de le corriger.

Je ne parviens cependant pas à assimiler l'intégralité des paternités des personnages-sons, et le problème demeure de toute façon entier pour les sons que je n'ai jamais entendus auparavant.

À *la recherche des sons perdus : quelques indices*

Je développe une attention particulière à quelques types d'indices, susceptibles de m'aider à deviner qui joue, sans pour autant connaître ou reconnaître les sonorités jouées.

Tout d'abord les indices corporels : il peut exister des relations de simultanéité entre l'apparition d'un son et de plus ou moins subtils mouvements, regards, rictus des musiciens, certains étant en jeu plus démonstratifs que d'autres.

J'ai sous les yeux la table de mixage qui m'offre au travers de ses *Vumètres* – sorte de traceurs d'intensité – un suivi individuel par piste, et donc par musicien. Une habitude de la lecture des mesures, doublée d'une corrélation instantanée avérée entre des évolutions de dynamique *audibles* d'un son et les variations des *voyants,* peut m'aider à désigner le musicien qui en est à l'origine. Cette technique est applicable d'emblée, dès la première séance.

D'autres indices proviennent d'une connaissance plus personnelle des musiciens : leurs prédilections musicales extérieures, ou leur caractère, qui influence naturellement leur façon de jouer.

Se forge ensuite inconsciemment, au fur et à mesure de l'imprégnation des corpus sonores eux-mêmes, une reconnaissance *a priori* de la manière, ou du style de certains sons, qui me semblent alors clairement appartenir à tel ou tel musicien.

Face à cette opaque immobilité, trouver *qui joue*, de mémoire, par habitude ou par intuition, devient – sans être aisé – raisonnablement possible.

La situation se complique quelque peu lorsqu'il s'agit de trouver *qui ne joue pas*. Cela relève d'une gymnastique d'écoute tout à fait

normale de chef d'orchestre, tout comme celle de sentir immédiatement quel pupitre n'est pas *tout à fait présent* au jeu. Du fait d'une esthétique de couleurs sonores sans délimitation *a priori* d'une nomenclature instrumentale, la tâche s'avère parfois plus délicate. Différents indices biaisés viennent en renforcer la complexité : par exemple ceux, corporels, d'un musicien perdu et affairé à retrouver l'usage du sonore, peuvent longtemps laisser penser, justement par son trompeur engagement du corps, que tout se passe pour lui sans défaut majeur. Plus ardu à deviner encore, et que seule une traque visuelle rapprochée et effectuée au travers des *Vumètres* de la console permet de débusquer, est le musicien dans une attitude corporelle habituelle, et qui du fait d'un réglage malheureux *passé inaperçu à ses yeux*... ne se rend pas compte que ses manipulations sont absolument sans effet sonore.

Enfin, le plus difficile : trouver *qui joue tout en n'étant pas absolument conscient qu'il joue*. Ce cas peut sembler un peu particulier, il est cependant l'un des plus coutumiers, tout autant par sa fréquence que par la durée cumulée de ses effets nuisibles en répétition.

Le méfait est – presque – toujours imputable au musicien, et non à une quelconque duplicité de l'instrument informatique. Les raisons de ces *traînées nuisibles* sont bien souvent mnémoniques : par détournement d'attention, ou surcharge de manipulations, le musicien perd partiellement et temporairement la maîtrise de son instrument. Il abandonne alors à son sort tel personnage-son, et une fois le fil retrouvé, ne remarque plus la constance discrète et usante de sa présence, ou ne s'en soucie pas plus que s'il émanait d'un autre musicien.

À sa décharge, la cause profonde est à rechercher dans l'ergonomie même de ces instruments qui autorisent, *sans effort* et parfois *sans explicite décision* ou *particulière conscience corporelle*, la possibilité d'un son indéfiniment *entretenu*. S'il fallait au musicien n'avoir de cesse de souffler dans un tube, de pincer des cordes, ou même d'agiter la main au-dessus d'un capteur de mouvement pour que ses sons électroniques perdurent, nul doute que ces oublis seraient incomparablement plus rares.

Lorsque la nuisance n'est pas immédiatement décelée, certains indices peuvent pourtant être relevés. Lorsque, au cours d'un passage, se sont infiltrées une ou plusieurs traînées *abandonnées*, apparaît en général une insidieuse sensation de *brouillage*, de *flou*, de

mollesse du discours musical, aux couleurs et transparences étrangement *opalisées*. Parce qu'*elle* demeure la seule, au milieu d'un silence accusateur, à continuer de *tourner*, l'arrêt du jeu met parfois en exergue la traînée *incriminée* ; il me faut encore scruter les indicateurs de la console, afin de pouvoir désigner le musicien étourdi qui, gentiment raillé par ses pairs, redécouvre alors sa paternité oubliée.

Le littéraire, les images fixes et animées, le figuralisme musical : une narration éclatée

La tentation pluridisciplinaire

Trois directions de travail sont nées de la disposition chorale et de cette immobilité induite par l'ergonomie liée aux machines, dont le déficit scénique me semble aujourd'hui encore, très important.

J'ai songé tout d'abord à confier aux musiciens un rôle scéniquement plus attrayant, notamment par la manipulation de *corps sonores* en direct, laquelle est susceptible de créer un lien organique – et surtout plus compréhensible – entre un événement sonore et la gestuelle instrumentale qui en est à l'origine. Poursuivre dans cette voie impliquait de ne pas se limiter à quelques interventions éparses ; le risque était grand qu'elles apparaissent sinon telles des scories décoratives, perturbant tout autant qu'émaillant de façon gratuite le discours musical. J'ai dû temporairement renoncer à ce désir d'une *musicalité rendue visible* : cette avancée vers plus de *lisibilité* instrumentale nécessiterait des temps de répétitions et de réglages en concert nettement plus longs, ainsi qu'une grande autonomie technique des musiciens – toutes choses vers lesquelles nous tendons sans les avoir encore atteintes.

Je décidais ensuite d'adjoindre une strate visuelle par projection vidéo. Il s'agissait de nouer un dialogue contrapuntique entre le visuel et le sonore, tout en évitant de tomber dans le piège insidieux de la surenchère, ou de donner l'impression de vouloir *combler*, par des images, un déficit scénique. Cette solution n'avait pas pour moindre des vertus que de constituer une couche d'écriture capable de *cimenter* le discours musical, sans pour autant qu'incombe aux musiciens, qui avaient déjà fort à faire avec la partition, une charge de travail ou d'attention supplémentaire. La synchronie audio-visuelle était atteinte par une conception vidéo étalonnée sur le déroulement exact des mesures de la partition, lequel constituait à l'époque un cadre temporel fixe, et il n'était ainsi nul besoin pour les musiciens – ni pour moi d'ailleurs – de se soucier d'un éventuel décalage. Nous répétions la plupart du temps sans cette vidéo, la projetant sinon en toile de fond, pour me permettre d'apprécier les effets produits par l'ensemble. La saison suivante, alors que le cadre temporel de la partition était considérablement assoupli et assujetti à ma gestique, la strate vidéo fut conçue comme un enchaînement fluide de nombreuses et courtes séquences – dont les césures restaient invisibles –, que je pouvais chacune déclencher, à l'instant voulu, au moyen d'une pédale électronique.

Enfin demeurait la question de l'argument littéraire, cette fois imposé, afin d'orienter le travail et l'imaginaire des musiciens dans une direction commune et fédératrice. Je me rendis compte que le textuel pourrait endosser une autre responsabilité : me permettre par endroits de viser une plus grande abstraction musicale, en limitant, par les indices significatifs qu'il distillerait, les risques d'égarer l'auditeur. La textualité fit alors son entrée dans l'arène des éléments vidéo – suscitant au passage une autre adaptation – et tomba sous le joug des contraintes liées au pouvoir de l'image.

Les entrelacs du visuel, du textuel, du musical

Une évidence : *ne jamais perdre le fil du musical*, telle est la règle que je m'étais fixée dès l'amorce de la conception des images. Il me fallait trouver des formes de présence de l'image, ensemencées de textes, qui donneraient envie d'être lues, observées et suivies, sans créer d'événements de nature à détourner l'attention.

Une contrainte : *ne donner à voir que des éléments en résonance avec le musical* et le cœur de notre travail. Je m'interdisais donc de volontairement désorienter l'imaginaire par des visions qui lui seraient extérieures, et devais me cantonner au domaine de la suggestion nue, du maigre indice détaché de ses filaments de réel, et conserver au texte toute sa force évocatrice.

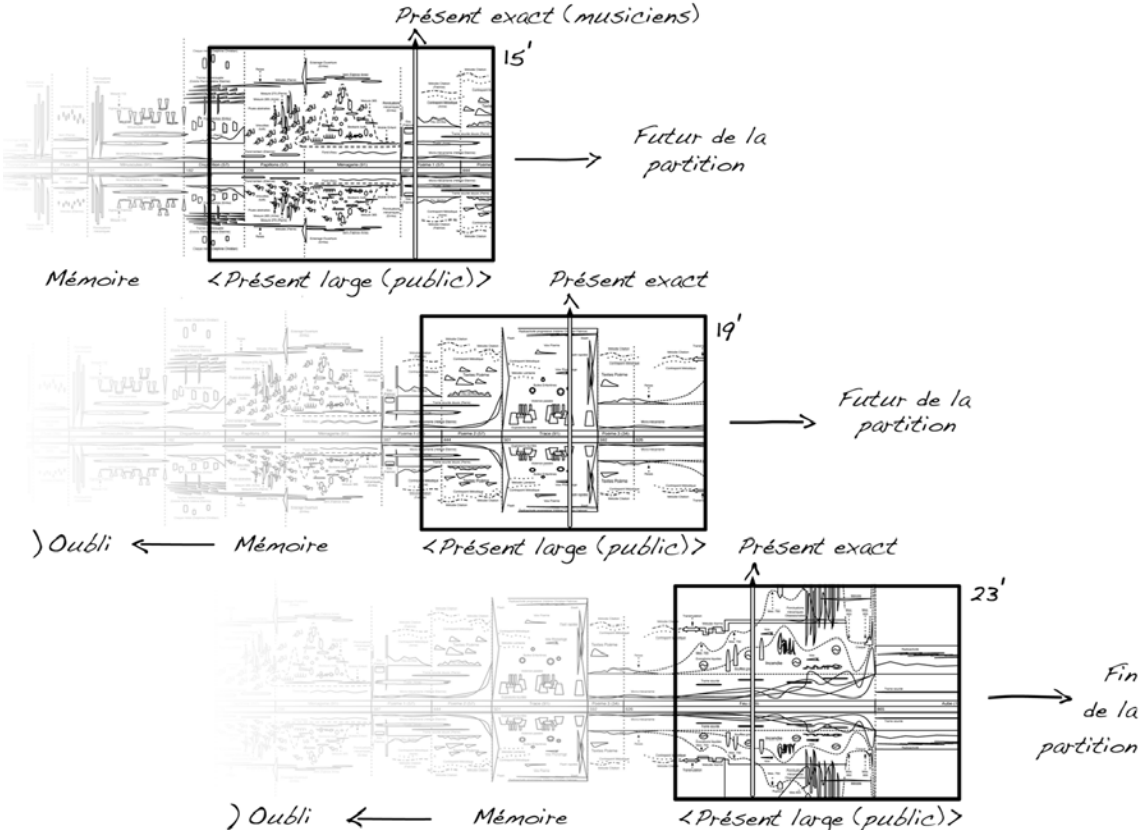
Une certitude : la lenteur du défilement graphique serait une caractéristique essentielle, afin qu'à aucun moment ne se crée un sentiment d'urgence face au contenu de l'image, ne naisse le sentiment, pour le public, de *risquer de rater quelque chose*. Paradoxalement, je la pressentais en mouvement continu : une fixité – même temporaire – ne se prêtant ni à l'esprit *narratif*, ni à la *célérité* des apparitions et disparitions de personnages-sons ou des multiples matériaux en *perpétuelle action*.

Pour *Une si paisible cruauté*, seul le texte sert de support à la vidéo, sur un mode rythmique, lent, doux, et vaporeux, contrastant avec l'amoralité, voire la calme violence qui émanent des récits de Michaux.

L'idée d'utiliser la dimension graphique de la partition comme matériau vidéo n'a été exploitée que pour *Persistance[s]*. Son usage me semblait répondre assez clairement à cette question des suggestions et des indices, et ce à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, les mentions désignant les parties n'ont pas été masquées, et bien que légères, demeurent clairement lisibles à l'écran, donnant des indices sur le plan narratif. Le cadre de l'image parcourt, du premier jusqu'au dernier instant de la partition, soit durant plus d'une demi-heure, l'équivalent d'un ruban de symboles d'à peine un mètre de longueur. Cela représente une relativement faible densité d'informations en regard de la durée d'exposition.

Toutefois, nous ne pouvons jamais être assurés de nous trouver précisément à un instant *t*, à l'endroit *y* correspondant de la partition. Nous subissons *dans sa globalité* l'imperturbable déroulement schématique.


Présent exact (musiciens)
15'
Futur de la partition
Mémoire
<Présent large (public)>
Présent exact
19'
Futur de la partition
)Oubli
Mémoire
<Présent large (public)>
Présent exact
23'
Fin de la partition
)Oubli
Mémoire
<Présent large (public)>

Des mentions associent sans logique apparente certains des symboles aux prénoms des musiciens. Ces citations, dont le public devine au moins en partie la fonction, amplifient à leur manière la tautologie de la convention scénique, qui faisait des opérateurs sur la scène en présence d'éléments sonores des musiciens certains, par le seul fait de leur présence. La tautologie se déplace ici légèrement, quittant la question de l'identification en tant que musiciens au travers de la disposition, pour aborder celle de l'identification de leurs rôles dans la partition au travers d'apparents indices de leur jeu manifeste. *Puisque je vois des noms de musiciens sous certains des symboles, c'est donc qu'il s'agit de la partition qui, lue par eux, induit les sons que j'entends*. L'interprétation l'instant d'après se retourne, formant et fermant de nouveau une boucle tautologique : *puisque les musiciens sur la scène génèrent des sons face à leur partition, c'est donc que je peux en suivre l'interprétation au travers de ceux des symboles qui les nomment*. Pourtant, même pour un public averti, l'identification exacte est très parcellaire, voire pratiquement impossible : nous faisons le jeu effronté – bien que sincère – de la convention, alors qu'il pourrait s'agir au fond et une fois encore d'une parfaite illusion.

À un autre niveau de signification, l'exposition vidéo de ces symboles graphiques – puisqu'ils s'avèrent, sinon opaques, du moins rétifs à l'analyse – délivre en fait un faisceau d'indices usurpés. Le dévoilement du contenu même de la partition, et non plus seulement le jeu de sa présence, participe également, par renversement des polarités du syllogisme, de cette évacuation implicite des questions récurrentes quant à l'écriture, et à l'appartenance subséquente des propositions de l'Ensemble au champ musical.

La révélation des schémas musicaux fait aussi la part belle à l'imaginaire, en offrant des indications qui sont trop ésotériques pour être décryptables, et suffisamment éloquentes pour générer une vaste étendue de pistes plausibles ou singulières.

Enfin, *feindre* d'évacuer la tension des *trajectoires dynamiques* en les dévoilant graphiquement, progressivement et presque *par avance*, permet une grande liberté de trajets possibles dans le temps et l'espace de la partition vidéo projetée – sentiers propres à chacun, décalés ou non par rapport à l'instant présent de la performance. Naissent de multiples façons de se préparer, d'attendre, d'espérer, de craindre, de profiter, de juger, de revenir, et de se remémorer des évé-

nements particuliers – entraînant ainsi, par l'accès à différentes *perspectives chronologiques*, des interprétations changeantes du même discours musical.

Je ne devais inclure au sein de ce procédé qu'une faible proportion de texte, pour parvenir à une aération cohérente avec le rythme général. Je n'ai ainsi gardé de la nouvelle originale de *Persistance[s]* qu'une douzaine de *figures textuelles*, constituées chacune d'une à trois courtes phrases. Dans la même logique de non événement, d'apparition et de disparition permanentes, les mouvements du texte se devaient d'être alors extrêmement lents, et les fragments de s'offrir déjà tous, au moins potentiellement, à la lecture. Ces deux contraintes étaient assorties d'une troisième, plus intuitive : puisque l'image trouble l'attention, je choisis donc de projeter une image troublée.

Les fragments textuels furent empilés par transparences successives, de sorte à les conserver simultanément présents, les rendant tout à la fois *visibles* et *illisibles*. De temps à autre, pour *éclairer* le fil du discours musical, sourdent et semblent se fondre les membres de phrases laconiques, d'une manière diffuse, presque indécelable. Au cours du spectacle, il doit être possible de se dire : *il m'a semblé avoir vu apparaître une phrase*.

Dans le placement de ces textes, je me suis confronté au rythme, à l'étagement, aux coïncidences, aux redondances, à la complémentarité, qui tous m'ont posés le délicat problème de l'orientation de l'attention du public dans l'espace visuel, et dans le temps de la partition.

Pour le résoudre, j'ai chaque fois recherché les *pentes*, les *facteurs multiplicateurs*, les *tenseurs* les plus parfaitement tangents au musical, tâchant de trouver leurs coefficients au-delà des divergences fortuites et imprécises des éléments, et des résultats souvent trop massifs de leur addition.

Se révèle à la toute fin du spectacle un dernier mécanisme : au fur et à mesure de leur jeu d'apparition et de disparition, les fragments textuels semblent chaque fois se fondre de nouveau par transparence, alors qu'ils subissent une imperceptible mais véritable dissolution. Celle-ci mène inéluctablement le texte dans son ensemble à une annihilation complète, que l'on ne comprend clairement qu'au dernier fragment. Parvenus à la résolution dramaturgique, pour que

se rejoignent à cet instant fragile le sens du texte et la façon de se révéler, alors que les derniers cryptogrammes de la partition disparaissent à la lisière de l'écran, isolées, dressées, à nu, subsistent aussi quelques instants encore – avant de s'effacer dans le silence et le noir absolus – les trois phrases emblématiques de la nouvelle :

Silence et fumée.
Une aube pâle montait à l'orient.
Sur les ruines, un pan de mur, isolé, se dressait encore.

Dernière page du carnet

Ainsi se sont finalement dépliées les cartes incertaines, entrouvertes les partitions d'explorations musicales et humaines, exposées de sorte à ce que tout en n'étant jamais absolument perdus, nous ayons le bonheur de nous y égarer à chaque instant.

Peut-être réside là aussi une définition, nécessairement inconsciente et provisoire, de la musique que nous avons voulu *offrir*, avant même d'éprouver le désir de la *créer*.

Paris, décembre 2008

Notes

1. Ce terme ne doit naturellement pas être pris dans son acception péjorative et désigne bien, dans le sens premier, des « personnes qui aiment, cultivent, recherchent » (certaines choses), et dans le sens deuxième (attesté dès 1762), des « personnes qui cultivent un art, une science, pour leur seul plaisir » (et non par profession). *Le Nouveau Petit Robert*, 2009.
2. Lesquelles devaient déboucher dans un premier temps sur quatre pièces naturellement intitulées *Spontané I*, *Spontané II*, *Spontané III*, et *Spontané IV*, entre janvier et avril 1962.
3 Première version en juin 1962 sous le titre *6 pour 4*, puis créée sous sa version définitive sous le titre *Composé composite* à la Biennale de Venise en avril 1963.
4. Propos de Luc Ferrari, recueillis par Dan Warburton, le 22 juillet 1998.
5. Nouvelle issue du célèbre recueil des *Chroniques Martiennes* et intitulée *Août 2026*. Il viendra des pluies douces.
6 Recueil *Ailleurs*, publié en 1948, comprenant outre « Voyage en Grande Garabagne », les récits « Au Pays de la Magie » et « Ici, Poddema ».
7. Une prolongation fort intéressante de la question de la description et la classification de certaines gestuelles musicales peut être trouvée dans les travaux du laboratoire Musique et Informatique de Marseille, notamment par le développement du concept d'Unité sémiotique Temporelle.
8. Ce sixième sens encore peu cité comme tel en dehors des cercles concernés tend à s'imposer sous le terme de proprioception. Il désigne l'ensemble des récepteurs, voies et centres nerveux impliqués dans la perception, consciente ou non, de la position relative des parties du corps les unes par rapport aux autres (Sherrington, 1906 ; Delmas, 1981).
9. Notamment grâce à l'apparition et conjointement au développement de la norme MIDI, acronyme de Musical Instrument Digital Interface, lequel est un protocole de communication et de commande permettant l'échange de données gestuelles codifiées entre instruments de musique électronique – l'un ou plusieurs de ces instruments pouvant être des ordinateurs.
10. Tels que des capteurs de souffle pour les flûtes numériques, des capteurs de pression pour les pianos, les percussions numériques ou le méta-instrument, des capteurs électromagnétiques ou des télémètres infrarouges pour certains synthétiseurs, ou encore vidéo-analyses gestuelles et leurs dérivés pour les recherches les plus récentes.
11. La notion d'objet sonore est empruntée à Pierre Schaeffer et son équipe, et notamment définie dans le *Traité des objets musicaux*, publié en 1948.
12. In *La guerre a eu lieu*, Nîmes, éditions Champ Social, coll. « Questions actuelles. net », 2007. Réédition de l'article publié en octobre 1945 dans *Les Temps modernes*.
13. Dans *Œuvres*, éd. L. Lafuma, p. 350, première édition 1657-1658.
14. Synonyme possible de simultané, emprunté au bas latin synchronus, signifiant contemporain, lui-même du grec συγχρονος, signifiant de même sens, la racine χρονος signifiant bien le temps. Platon, dans le Timée, définit le temps comme

ειχω χινητον τινα αιωνος : une représentation mobile de l'éternité (immobile). Il est en outre divisible (μερη χρονου) donc mesurable, et désigne ainsi la notion de mesure, de temps métrique ou musical : τρι– τετπα–ou επτα–χρονος, mesure à trois, quatre, ou sept temps.

15. *Cf.* Rappel note chapitre *4.4* : Emprunté du grec αρμοια, signifiant *ajustement*, *juste proportion*, ou encore *accord des sons*.

16. Dérivé du verbe mouvoir, provenant du latin movere, signifiant remuer, agiter, pousser, déterminer, émouvoir, provoquer.

17. On ne triomphe du temps qu'en créant des choses immortelles ; par des travaux sans avenir, par des distractions frivoles, on ne le tue pas : on le dépense. In Mémoires d'Outre-Tombe, livre IV.

18. Issu du grec αριθμος *(arithmos)* et signifiant nombre, compte, quantité, arithmétique, rythme en prose et parfois en vers. Se retrouve dans le latin ritus, rite, coutume, habitude, mais aussi dans les racines germaniques et celtiques rim-signifiant nombre, l'idée fondamentale étant celle d'une juste exactitude. (Dic. Etym. Chantraine). En effet, pour le Dic. d'Anatalole Bailly, αριθμος peut prendre également le sens de ajustement, agencement, de quantité d'espace ou de durée, de nombre avec idée d'ensemble ou d'harmonie, de proportions architecturales. Et de fait, l'origine ρυθμιζω (rùthmiszo), également attestée par ces deux auteurs, signifie disposer à intervalles réguliers, rythmer, cadencer, scander, disposer suivant un ordre régulier avec l'idée de lieu ou d'architecture (In Métaphysique d'Aristote, notamment). De nombreux dérivés relatifs aux composantes rythmiques sont attestés, comme ρυθμικος (rùthmikos) qui concerne le rythme, le langage rythmé, la poésie. En dernière analyse, l'importante racine commune en est reo, signifiant couler, courant, rivière, et alimente tout les dérivés concernant les flux. Se rejoignent enfin les flux, le rythme et le temps, au travers des philosophes de l'école d'Héraclite qui admettent que les choses sont en mouvement perpétuel : À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux, Héraclite, in De la nature, fragment traduit du grec par Tannery (1887), ou encore Platon, par exemple, dans le Cratyle : ιοντων παντων χαι αει ρεοντων : toutes choses passant et étant sans cesse emportées par le cours du temps (A. Bailly)

19. Exemple de condition logique : tant que les événements A et B n'auront pas été joués simultanément, l'événement C ne pourra pas avoir lieu. Ce n'est pas pour autant le hasard qui préside à la résolution de la condition : ce sont les musiciens en charge des événements A et de B qui, le moment venu, estiment qu'il est temps de les jouer simultanément, et de permettre aux musiciens en charge de l'événement C de le faire apparaître. Pour être logique, la condition n'en reste donc pas moins fondée sur une appréciation musicale.

20. Article Notation musicale in Encyclopædia Universalis, par Mireille Helffer, directeur de recherche au CNRS, chargée de mission au musée des Arts asiatiques Guimet.

21. Emprunté au latin médiéval *neuma*, signifiant *phrase musicale ou note* (av. 1100 dans Latham, pneuma ; cf. neumatizare *munir de notations musicales* 1050 ds Nierm., s.v. pneumatizare), altération du bas latin pneuma, -atis : *souffle*, et de même sens en grec : πνευμα.

Table des matières

- Avant-propos
  - Bernadette Grégoire, Directrice générale de l'ARIAM Ile-de-France 5
  - David Jisse, Directeur de la Muse en Circuit 6

1. Le désir d'autres territoires. Prémisses d'une expédition 11
   - Les origines 13
   - Les principes 14
   - De nouvelles fondations 16
   - Diriger un Ensemble amateur : réveiller le musical, révéler des musiciens 20

2. Ethnologie d'un jeune orchestre. L'élan, l'envol, les épreuves 23
   - Prélude à l'exploration 25
   - La transmission du projet initial : un impalpable inouï 27
   - L'exposé du pacte : l'inscription dans le cercle 30
   - La préparation de la création : l'invocation des esprits du sonore 32
   - Première étape de l'initiation : danses rituelles des objets 34
   - Deuxième étape de l'initiation : dévoilements numériques 38
   - Troisième étape de l'initiation : transes et transgressions de l'outil 40

3. Affleurement des remous intérieurs, calme de surface et lames de fond 43
   - Les phases de travail, les ouvrair ou les clore : le temps de la maturation 45

- Silences et chuchotements 48
- Une lutherie sans fin, les rêves inachevés 51
- Une gymnastique du musical : figures et exercices 55
- L'écoute du paysage polyphonique 62
- Echapper au tourment de Sisyphe 69
- Une composition sur sables mouvants 70

4. Entrer en temporalité invisible 73
- La partition du temps, le temps de la partition 75
- La temporalité dans le chronomètre 76
  et la partition *Persistance[s]*
- La temporalité dans la gestique 77
  et la partition d'*Une si paisible cruauté*
- La machine temporelle 80

5. Les signes. Tendre un œil au creux de l'oreille 85
- Les signes d'un solfège 87
- Les dimensions du signe, l'unité de la partition 89
- L'entour des signes : tropes mimétiques, ... 93
  métonymiques, et mnémoniques
- Entre partition et improvisation 96
- L'absent 98

6. Perspectives, prospectives 101
- L'espace de la représentation 103
- Entre instruments presque forgés et instruments 107
  presque figés. Tentative de définition organologique
- Composition et direction : la confiance, ... 111
  la mémoire, l'intuition
- Le littéraire, les images fixes et animées, ... 116
  le figuralisme musical : une narration éclatée
- Dernière page du carnet 122

Achevé d'imprimer sur papier issu de la gestion durable des forêts
(certifié FSC et PEFC) en octobre 2009
sur les presses de l'imprimerie Jouve à Mayenne (53)
labellisée Imprim'Vert®.

Conception, couverture, mise en page et photogravure :
Concordance(s)/Michel Delon à Mareuil-lès-Meaux (77)
www.micheldelon.fr

Imprimé en France

Dépôt légal : octobre 2009