

A.ABBOTT

E.LEIPP

UN COMPOSITEUR
CONTEMPORAIN
DEVANT SON OEUVRE



Déc 1972

N° 64

GAM

BULLETIN DU GROUPE D'ACOUSTIQUE MUSICALE
UNIVERSITÉ PARIS VI. 4 Place Jussieu. TOUR 66. PARIS 5^e

Département de Mécanique
LABORATOIRE D'ACOUSTIQUE
Tour 66 - 5^e étage
4 Place Jussieu PARIS 5^e

G.A.M. N° 64

Un compositeur devant son oeuvre
E. LEIPP - A. ABBOTT

REUNION DU 15 Janvier 1973

Monsieur le Professeur SIESTRUNCK, retenu par ses activités professionnelles n'a pu être des nôtres.

M. le Doyen GAUTHIER a donc présidé la séance.

Etaient présents :

M. LEIPP, Secrétaire général et Melle CASTELLENGO (Secrétaire);

puis, par ordre d'arrivée : M. F. FORET (compositeur); M. TROTIER; M. DROUIN (Etudiant en musique); M. LEOTHAUD (assistant Institut de Musicologie); M. G. GEAY (Musicien); M. GRDS (Prof. Ecole Normale d'Instituteurs); M. J.J. BERNARD (Professeur, Mécanique); Melles GUERTON, BENARD, LELIEVRE, élèves-institutrices; M. KLEIN (Pianos); Mme BOREL MAISONNY (Orthophoniste); M. BATISSIER (Secrétaire général SIERE); M. J.S. LIENARD (Ingénieur A. et M. LIMSI); M. TOURTE (Professeur de Batterie au Conservatoire); Melle CALONNEC (Animatrice); M. GAUSSENS (Etudiant); M. GERNET (Pigiste); M. GATIGNOL (Maître assistant Méca.); M. MULLETIN (Maître assistant); M. KOPFF (CEPTB); Mme CHARNASSE (CNRS); M. JOUHANNEAU (Collège de France); Mme LEIPP; M. QUAGLIANO et M. HANUISE (F.P.); M. MATTY (Etudiant); Dr POUBLAN (Médecin biologiste); M. DUCASSE (CNRS); M. SÖLE (Ingénieur); M. SCIORTINO (compositeur); M. Luc ETIENNE; M. Eric VIVIE (Etudiant physique); M. DUPARCQ (Directeur Revue Musicale); M. GRATIEUX (Ingénieur); M. PINGUET (Etudiant ethnomusicologie); Melle de CREVOISIER (orthophoniste); M. TRAN QUANG HAI (Musicien - ethnomusicologue); M. NRIGUET (Electronicien); Dr KADRI (orthophoniste); Dr CLAVIE (Dr en médecine); M. BOURGUOIN (Technico-commercial); Mme MILLEK (orthophoniste); M. CHENAUD (président AFARP); M. LEDUC; M. SIMANE; Melle CHIRON; Mme Marie José CHAUVIN (rédactrice music.).

Excusés : Mme OTTIE; M. CIVATTE; M. Charles MAILLOT; M. BLONDELET (Ets Buffet Crampon); Melle ENGRAND; M. LEHMANN; M. LARACINE; Mme HAIK VANTOURA; M. BOUILLON; Mme de CHAMBURE; M. GUT; Melle NOUFFLARD; M. THEVET; M. TALAMON; Mme STRAUS; M. DAUPS; Melle Edith WEBER; M. John WRIGHT; M. BAERD; M. AURENGO; M. BUSNEL; M. LE ROY.

PERIODIQUE :

Imprimeur : Laboratoire de Mécanique Physique de l'Université de PARIS VI

Nom du Directeur : M. le Professeur R. SIESTRUNCK.

N° d'inscription à la commission paritaire : N° 46 283.

AVANT - P R O P O S

par E. LEIPP

La musique reste notre préoccupation essentielle au GAM - et au laboratoire. Nous parlons souvent d'instruments, de problème d'audition, de sonagrammes... nous avons rarement l'occasion de parler de composition musicale, d'oeuvres contemporaines en particulier, et cela parce que nous ne sommes pas compétents en ce domaine. Et pourtant il nous concerne de très près. Sous jacent à ce que fait le compositeur, nous trouvons d'innombrables problèmes qui, eux, nous touchent tout spécialement puisqu'il s'agit en dernière analyse de problèmes d'audition et d'"intégration" des messages musicaux par l'homme.

En effet, il n'est pas douteux que si le compositeur, de façon empirique certes, mais efficace, réussit à intéresser, à attirer l'attention d'un "récepteur" humain, c'est qu'il sait exploiter les propriétés de son système auditif. De ce point de vue, il nous importe beaucoup de savoir et de chercher à étudier ce que font les musiciens en général, facteurs d'instruments compris; nous avons insisté assez souvent sur ce point. Il faut bien le dire : les techniques traditionnelles de la musique classique étaient assez bien au point pour capter l'attention de l'auditeur et la maintenir en haleine en présentant des "jeux" sonores bien organisés, où l'auditeur s'y retrouvait, parce qu'il connaissait à la fois les "êtres" sonores qui allaient évoluer devant lui et aussi les règles du jeu. Mais les extraordinaires développements de l'électronique ont apporté, sinon un "océan de sons" comme prédisait MAGER, mais au moins des moyens technologiques, des instruments nouveaux, susceptibles de renouveler peu ou prou la musique.

Le compositeur contemporain est devant une lourde tâche... Comment utiliser les "êtres sonores" nouveaux, alors qu'il sait pertinemment que ceux-ci sont insolites, inhabituels et que, dans ces conditions il est quasi impossible que son oeuvre ait du succès - sauf devant un auditoire de snobs toujours prêts à crier au miracle dès qu'il y a au "concert" un "scandale sonore" rugé par cent haut-parleurs, agrémenté de préférence par le dernier gadget scientifique dont vient de faire état la grande presse ! D'autre part, comment utiliser les outils nouveaux, puisque n'importe qui fait n'importe quoi en musique contemporaine; comment en jouer et imaginer des "règles" de jeu que l'auditeur soit susceptible de suivre, à une époque où la licence est de règle en musique comme ailleurs ?

Une chose me semble évidente : une musique intéressante, donc structurée de façon perceptible, ne peut être que le fait d'un musicien professionnel ayant d'abord appris son métier classique. Du moins si l'on se propose une oeuvre présentant un niveau de complexité suffisant pour satisfaire un auditeur un peu raffiné. Aussi ai-je été heureux lorsque Alain ABBOTT, que nous connaissons déjà comme promoteur de l'accordéon de concert (et qui connaît son métier de musicien) a accepté de nous faire quelques confidences sur la genèse de l'oeuvre qu'il nous a présentée au GAM, (et qu'il faudrait bien sûr avoir entendue pour mieux apprécier le contenu du présent bulletin !).

Alain ABBOTT, précisément, lors de ses visites au laboratoire d'acoustique à l'occasion de la préparation du GAM " ACCORDEON " avait été attiré par les deux " générateurs de sons nouveaux " que nous avons conçus et réalisés grâce aux électroniciens du Laboratoire de Mécanique : LE CANTOR et l'ICOPHONE. Les habitués du GAM connaissent bien ces deux " outils " que nous avons présentés à d'autres réunions dans le détail. L'un est originairement destiné à faire des recherches sur la perception des sons musicaux dans leur contexte normal, la musique; l'autre fabrique une

...../

parole synthétique un peu spéciale

Pourquoi ne pas utiliser ces deux " instruments " pour réaliser une oeuvre musicale ? Le seul problème est qu'il faut bien entendu apprendre à s'en servir.... Apprendre à jouer d'un instrument un peu élaboré, demande, on le sait, des années... Ce n'est pas parce que le Cantor a des claviers de piano qu'on sait en jouer si on sait jouer du piano ou du clavecin... Ici tout est à apprendre : le toucher, les réglages etc... ABBOTT a eu le courage de s'attaquer à l'apprentissage ! Sans maître (comment y en aurait-il un pour un instrument nouveau ?). Il a passé des heures à essayer des sonorités, des gammes, des façons de jouer, des vibratos.... Finalement il a réussi à tirer de cet instrument tout à fait autre chose que ce qu'en ferait un pianiste sur un instrument bien accordé en gamme tempérée... Il a donc réalisé des séquences, et nous les avons " cuisinées " au laboratoire pour les " coudre ensemble " selon le plan de l'oeuvre, selon la partition d'ABBOTT.

L'utilisation de l'ICOPHONE pour réaliser des séquences de parole synthétique a posé moins de problèmes.... Il a suffit de demander au Laboratoire d'Informatique (LIMSI) de faire ces séquences, qui sont instantanément " jouées " par l'ICOPHONE, à la sortie de l'ordinateur. Ces séquences de parole synthétique ont alors été incorporées par mixage à la bande de Cantor.

La chanteuse chantant en direct, accompagnée par la bande, il n'y avait pas de problèmes particuliers de ce côté là. Sinon pour elle car chanter des oeuvres contemporaines n'est pas une sinécure !

Il serait bien sûr souhaitable que nous puissions joindre un disque au bulletin du GAM. Nous avons souvent pensé à cette formule, qui, hélas, est impraticable étant donné les limites de notre temps et de nos moyens.

Mais Marie José CHAUVIN a bien voulu prendre des notes pendant la réunion du GAM et nous espérons que celles-ci permettront au lecteur du bulletin d'avoir sur le problème soulevé à notre réunion une vue suffisante.

EVE et L'ORDINATEUR

DIALOGUE ENTRE ALAIN ABBOTT et E. LEIPP
AUTOUR D'UNE OEUVRE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

E. LEIPP :

L'argument de la réunion d'aujourd'hui est simple : nous entendons tous les jours de la musique contemporaine, à la Radio, sur disques etc... Dans ces oeuvres contemporaines on utilise des instruments traditionnels, des instruments électroniques, des ordinateurs... On a mis au point de nouvelles règles de jeu, de composition. Voici ce qui nous intéresse dans le cas présent :

J'ai pratiquement vu naître l'oeuvre d'ABBOTT; j'ai vu, une fois dans ma vie, naître une oeuvre contemporaine! Soulignons tout de suite que le but de la réunion n'est pas de juger le compositeur, de dire si l'oeuvre est bonne ou mauvaise, si on l'aime ou non; c'est d'essayer de comprendre comment elle est faite, avec quels moyens, et si elle suppose à l'arrière-plan, comme inscrit en filigrane, quelque ressort psychologique, à travers la théorie de l'information.

Voilà donc une oeuvre contemporaine qui a été créée. Son titre est : EVE et L'ORDINATEUR ". Son auteur, ABBOTT, vous est connu pour avoir participé au GAM sur l'accordéon. ABBOTT est grand prix de Rome, ce qui me semble important. A l'heure actuelle, tout le monde se mêle de faire de la composition, des improvisations collectives etc..., sans avoir appris le métier de musicien. Un prix de Rome, lui, connaît son métier : une fugue, une cantate, n'ont pas de secret pour lui. Il ne cherche pas à nous éblouir avec une batterie d'amplificateurs et de haut-parleurs... Le poids de son oeuvre est ailleurs ! Ce qui vous est proposé ce soir, c'est de vous faire " entrer dans la cuisine ", de vous faire toucher du doigt les problèmes technologiques et autres qui ont abouti à l'oeuvre. Pour commencer, nous écouterons cette oeuvre. Ce n'est pas un concert qui vous est proposé; mais l'audition d'un enregistrement effectué le jour du concert, et qui permettra de poser les problèmes en cause.

Faire écouter une oeuvre nouvelle est toujours une opération pleine d'aléas. Si l'auteur, ou un auditeur, vous en a parlé auparavant, vous êtes suggestionnés et le jugement que vous porterez en sera faussé. Aussi allons-nous faire une écoute sans commentaires préalables sans vous dire ni de quoi il s'agit, ni quels sont les instruments utilisés. Le titre ? faut-il en faire état, ou non, avant cette première écoute ? Réflexions faites, taisons l'argument, disons le titre : c'est " EVE et L'ORDINATEUR ". Eve du Paradis, ou Eve Brenner, la chanteuse ?

A. ABBOTT :

J'ai pensé à la femme, d'où le titre.

E. LEIPP :

Nous vous donnerons bien sûr des explications sur les instruments utilisés et sur la " cuisine " opérée ici. Ce sera l'occasion accessoirement, de soulever quelques points de la Théorie de l'Information, liés à notre prétexte (intérêt d'une oeuvre...)

Après tous ces commentaires, si vous le voulez bien, nous réentendrons intégralement l'oeuvre. Ce sera l'occasion de vérifier combien, après quelques explica-
...../

tions complémentaires, après familiarisation avec les formules et les sonorités les plus originales, après une présentation de l'argument, l'oeuvre peut changer de couleur et de dimension ! Ce qui était insolite devient intéressant; nous savons mieux ce qu'il faut écouter; l'oeuvre prend forme pour l'auditeur

Lors du concert, il y avait une partie " visuelle " mais qui restait très simple : Eve, éclairée par un spot, est accroupie à côté d'une " boule " sonore : un seul haut-parleur.... un seul ampli..... Ecoutons ! (Ici, écoute de l'oeuvre; 20 minutes).

E. LEIPP :

Voilà ! Vous avez entendu l'oeuvre complète. On ne peut nier qu'il y a là une certaine quantité d'information musicale, comportant un taux d'originalité notable dans les sons, dans les gammes, et leur usage. .. Cette originalité, appelle un certain nombre de commentaires, que nous suggère en particulier l'ouvrage de MOLES, Théorie de l'Information et perception esthétique (Denoël 1972).

Tout d'abord rappelons que la musique est un message. Pour qu'il y ait message, il faut un émetteur qui ait quelque chose à dire et qui dispose d'un moye, d'un canal, pour véhiculer des signes perceptibles vers un " récepteur ". Celui-ci doit bien entendu avoir appris la signification (arbitraire) des signes.... De nombreux maillons déterminent, par leurs propriétés particulières, la réaction finale du récepteur : l'oreille, le cerveau du compositeur, la partition, le cerveau et les muscles de l'exécutant, l'instrument de musique, la salle, l'oreille et le cerveau du récepteur. On notera la présence, par trois fois, du cerveau humain dans cette chaîne, avec chaque fois un contenu mémoriel, un contenu socio-culturel particulier. Pour qu'il y ait communicabilité d'un message, il est essentiel que le contenu socio-culturel mémoriel entre émetteur et récepteur se recouvre assez largement. Ce contenu change non seulement d'un endroit à l'autre, mais aussi, pour un même endroit, selon les époques. Le compositeur qui a du succès, est celui qui a su cerner le contenu mémoriel statistique moyen de son auditoire... Si non, le message ne passe pas ! C'est le problème de l'originalité d'une oeuvre, liée à la prévisibilité de ce qui s'y passe. En dernière analyse, l'écoute musicale est un jeu, et le plaisir qu'on en tire résulte de " paris " que l'on fait sur ce qui va arriver à chaque instant. Un jeu où l'on perd toujours, où tout est imprévisible, original, ne peut être intéressant. L'auditeur se fatigue vite à deviner ce qui va arriver... S'il gagne tout le temps, le jeu n'est pas plus intéressant. Il faut donc un certain taux de prévisibilité, dans les sons et dans les structures musicales. Ainsi, l'oeuvre entendue à l'instant, supposez que l'écoute ait eu lieu en 1920 ! Il n'y aurait eu aucune possibilité de compréhension. Mais la Radio, le disque, nous ont familiarisés avec des sonorités et des structures nouvelles, et si " Eve et l'Ordinateur " vous " chiffonne ", il est certain que ce ne sera plus le cas après plusieurs auditions, à fortiori d'ici 10 ou 20 ans !

Voyons à présent comment cette oeuvre a été faite en faisant l'inventaire des moyens utilisés. C'est d'abord la parole synthétique réalisée à l'ICOPHONE. Certains d'entre vous la connaissent bien déjà ! Pour les autres, elle risque d'être d'abord incompréhensible. Cependant les mots se dégagent de mieux en mieux avec la répétition. La musique électronique elle, est produite par le Cantor, orgue expérimental dont nous avons déjà parlé (Bulletin GAM N° 56). A cela s'ajoute une chanteuse pas comme les autres.... C'est tout !

Lors du GAM " ACCORDEON ", ABBOTT, vous avez eu l'occasion d'entendre le CANTOR et l'ICOPHONE au Laboratoire. Qu'est-ce qui a déclenché chez vous l'idée d'utiliser ces deux moyens sonores ?

A. ABBOTT :

J'avais justement besoin d'une voix assez particulière pour traiter un sujet

...../

que j'avais choisi, et qui s'apparente un peu à la science-fiction. L'icophone me paraissait répondre parfaitement à ce que je cherchais. On ne comprend pas toujours bien ce que dit l'icophone ? C'est justement intéressant... Une parole copiant fidèlement la voix normale aurait supprimé toute surprise, tout mystère. Pour le CANTOR, avec ses moyens particuliers et ses facilités d'accordage et d'effets, tout allait de soi... Tout cela sent trop la machine ?

La chanteuse apportera en face de ces instruments l'élément humain. Je ne veux pas dire que la musique électronique seule ne me paraît pas satisfaisante : il y a eu des réussites dans cet ordre. Mais mon sujet exigeait l'opposition des deux plans.

G. GEAY :

N'avez-vous pas surtout été attiré par la nouveauté ?

A. ABBOTT :

Je n'ai pas cherché à faire de la nouveauté. J'essaie toujours de faire " de la musique ", et pour cette fin j'utilise tous les moyens, classiques ou autres. Quand j'ai entendu l'icophone, je me suis dit : c'est cela qu'il me fallait.

E. LEIPP :

Je comprends que des moyens nouveaux puissent séduire un compositeur dynamique. Rappelons, pour les non-initiés quelques particularités du Cantor et de l'Icophone. Pour les détails, on les trouvera dans d'autres bulletins GAM.

- Le cantor : Des boutons en nombre, 3 claviers, des pédales, 700 kgs. Son intérêt sonore ? Tout y est réglable : gammes, intensité, timbre, pente d'attaque et d'extinction des sons, augmentation d'amplitude du vibrato, expression, etc... Voilà donc un moyen de produire des sons et aussi de " jouer avec " Vous en avez entendu naguère des échantillons ici-même, dans un usage ultra-classique, disons "banal" : la même rengaine le " Petit vin blanc " joué avec les timbres et les effets les plus variés... Ecoutez donc quelques extraits d'"Eve et l'Ordinateur " pour voir ce qu'ABBOTT en a fait... ce n'est plus la même chose...

La mise en présence des deux séries d'exemples montre bien, de l'une à l'autre, un apprentissage de l'instrument, de ses réglages, une façon d'en jouer. Il a fallu se donner la peine de chercher du nouveau

- L'Icophone : Il comporte 44 générateurs de sons simples, et 44 cellules photo-électriques qui les déclenchent. On dessine sur un support transparent, avec une encre spéciale, des " Formes " quelconques. L'Icophone transforme ces formes visuelles en formes sonores. Apprenez à dessiner des " Formes de parole ", et l'Icophone parlera... comme ABBOTT n'a pas eu le temps matériel d'apprendre à tout dessiner, il s'est adressé à ceux d'Orsay... qui ont mis notre méthode de synthèse en ordinateur... Ici, il suffit de taper le texte à la machine ! ... et on l'entend ! Beaucoup d'entre vous n'ont pas oublié le texte pour rire " Idylle " que nous avons présenté au GAM en 1971 et qui montrait que l'Icophone savait moduler sa voix, chanter même !

Pourquoi ne pas utiliser ces voix bizarres, à des fins musicales ou théâtrales si l'on veut. Pourquoi ne pas y penser ? Aussi ABBOTT y a-t-il pensé tout de suite pour son oeuvre de fiction. La musique doit faire rêver... Réécoutons quelques passages.

(" Je suis, et je ne suis... Je voudrais être ")

(modulations sur le mot "amour").

...../

E. LEIPP : Parlons du Cantor ...

A. ABBOTT :

Entre parenthèse, je voudrais faire remarquer que le cantor était tout à fait désaccordé par rapport au tempérament usuel

E. LEIPP :

Il a été réglé en effet sur une échelle inhabituelle; or, chose curieuse, aucun de vous n'en a été choqué ! En réécoutant une deuxième fois, cela passera mieux encore ! Au bout de 5 ou 6 fois, vous serez tout à fait habitués : vous aurez " appris " une nouvelle échelle.... Elles sont toutes bonnes si on sait en jouer...

G. GEAY :

La loi commune semblerait selon vous que plus on connaît, plus on aime, et inversement. Personnellement j'aime beaucoup ce que je ne connais pas !

E. LEIPP :

Les choses sont un peu plus compliquées, mais il est certain que l'inconnu total fait toujours peur ... Pour l'instant mon propos est d'essayer de vous " conditionner " aux sonorités de l'oeuvre afin qu'elles ne vous semblent plus trop " originales ". Parlons aussi d'Eve BRENNER de ce point de vue.

A. ABBOTT :

Eve BRENNER a suivi les classes de chant au Conservatoire, et sait d'abord chanter le répertoire classique, Mozart, Massenet

E. LEIPP :

Bref, elle a commencé par apprendre son métier.... Après quoi on peut aller .. au delà.... Je vous propose d'écouter un extrait d'un disque où Evre BRENNER chante '5NAI/ une oeuvre de Solange ANCONA. Vous observerez sans peine toute l'originalité dans la technique vocale !

(audition).

J'insiste. Il ne s'agit pas ici de porter de jugement esthétique, ce n'est pas notre propos. Mais on reconnaîtra que c'est là une voix extraordinaire au sens propre du terme !

Bref, voici le compositeur au pied du mur, avec le cantor, l'icophone, la chanteuse. Comment va-t-il s'y prendre ? comment va-t-il écrire sa partition ?

A. ABBOTT :

Nous nous plaçons ici du point de vue technique. Pour écrire une telle "partition", pour représenter des objets sonores nouveaux on doit inventer de nouveaux signes. Cela ne présente pas de difficulté. Il faut choisir des symboles simples, ainsi un triangle pointe en haut ou en bas pour un glissando du grave à l'aigu ou de

...../

l'aigu au grave etc... Mais il faudrait tout de même réussir à faire un jour un nouveau solfège, commun aux compositeurs et aux interprètes....

Quoiqu'il en soit, synchroniser le cantor, l'icophone et la voix d'Eve Brenner, n'était pas facile... J'ai dû utiliser un chronomètre et dresser une sorte de " programme " à l'aide de signes conventionnels pour me repérer. Il m'aurait été impossible d'écrire textuellement toute la partition du Cantor, j'ai joué d'assez nombreuses fois et travaillé longtemps " de tête ". J'ai eu alors à ma disposition une vingtaine de séquences qui me paraissaient intéressantes, à partir desquelles j'ai fait un choix. J'ai ensuite cherché un ordre qui s'accorde avec mon texte. Celui-ci, je l'ai modifié en fonction de ce que j'avais obtenu avec le Cantor, puis réciproquement.... jusqu'à une symbiose réelle entre les deux éléments. Enfin j'y ai inclus le troisième élément, la voix de femme.

E. LEIPP :

Est-ce que le compositeur ne rencontre pas de grandes difficultés dans ce type d'oeuvre, à cause justement de l'impossibilité d'en écrire une partition suffisamment précise et détaillée ?

A. ABBOTT :

Ni plus ni moins que dans une sonate; les compositeurs qui sont dans la salle en seront sans doute d'accord avec moi.

E. LEIPP :

Il y a tout de même un problème ! Supposez que vous vouliez faire jouer votre partition en direct, au loin, en Amérique par exemple, avec un Cantor sur place. Comment procéderiez-vous si vous n'avez pas de partition ? Faut-il en revenir à l'audition de la musique par tradition orale ?

A. ABBOTT :

Il y a quelques siècles, la manière décrire la musique n'était pas précise dans le détail; par améliorations successives du système on est parvenu à une certaine époque à écrire exactement ce que l'on souhaitait voir reproduire. Aujourd'hui par une sorte de retour en arrière, l'écriture se compliquant à l'extrême, si le compositeur n'est pas présent pour guider l'interprète, il est injouable. Dans le cas des signes conventionnels - par exemple ceux que je citais plus haut une part de hasard est introduite par le changement d'interprète. L'oeuvre n'est plus une chose cristallisée.

E. LEIPP :

La recherche d'une normalisation de la partition reste quand même un problème et la meilleure preuve en est la réunion périodique de colloques, de congrès sur ce sujet. La solution raisonnable serait la partition acoustique, " authentique ", c'est-à-dire, le sonagramme. Mais il donne une telle somme d'informations que nul n'arrivera jamais à la lire en temps réel ! La musique est un événement acoustique d'une complexité et d'une richesse inouïe. Le mérite de la partition classique est d'en donner une représentation schématique codée, utilisable en " direct " et dont l'information est suffisante pour que l'exécutant ne trahisse pas trop la pensée du compositeur !

Une autre question posée par ce type d'oeuvre est celle des droits d'auteur. Le compositeur a besoin de vivre.... Or, un récent rapport des ministères de l'Education Nationale et des Affaires culturelles rappelle qu'en ce bas monde, il y a une vingtaine seulement de compositeurs qui vivent de leurs compositions ! Quoiqu'il en

soit, en musique traditionnelle, pour sauvegarder ses intérêts, le compositeur dépose la partition. Mais dans le cas présent ?

A. ABBOTT :

En musique électro-acoustique, on dépose la bande magnétique.

E. LEIPP :

Et le plagiat, en quoi consiste-t-il dans ce cas ? Comment montrer qu'il y a plagiat ? et quel recours a le compositeur ?

G. GEAY :

Le plagiat consiste-t-il à utiliser les mêmes moyens ? par exemple ici, le Cantor et l'Icophone ? Il faut bien distinguer entre les outils sonores utilisés et la combinatoire de l'oeuvre. On ne plagie pas Monteverdi parce qu'on utilise les mêmes accords parfaits que lui.

E. LEIPP :

Je ne crois pas que les outils soient en cause. Il y a des spécialistes en la matière qu'il faudrait consulter. Revenons plutôt à l'effet qu'a pu vous faire l'écoute de cette oeuvre. Il serait intéressant de savoir quelle a été la première impression des auditeurs. L'oeuvre vous a été assénée sans préparation aucune; votre point de vue n'a-t-il pas évolué au cours de la présentation ? Mon point de vue personnel est particulier; j'ai entendu de nombreuses fois l'oeuvre; je dois dire que je m'y intéresse toujours. J'y perçois une structure, une tension croissante; ce n'est pas n'importe quoi ! Nous devrions réécouter l'oeuvre : vous seriez sans doute de mon avis.

P. SCIORTINO :

Avant de réécouter l'oeuvre, je voudrais poser une question. L'ouvrage est articulé autour de l'opposition entre Eve et l'Ordinateur, le libre arbitre et le caractère humain de l'un des personnages, et le caractère mécanique, logistique de l'autre. J'aimerais savoir dans quelle mesure l'écriture et la syntaxe employées pour l'ordinateur s'opposent au libre arbitre.

HELENE CHARNASSE :

Dans quelle mesure avez-vous utilisé l'ordinateur pour cette oeuvre ? Pour la gestion de l'Icophone sans doute. Et dans le processus de composition ?

A. ABBOTT :

L'ordinateur n'y a finalement aucun rôle. Il m'a permis de gagner du temps pour l'établissement du texte de l'Icophone, c'est tout.

X... :

L'auteur pourrait-il aussi nous dire l'argument ?

A. ABBOTT :

L'argument est très simple. Dans un futur éloigné, une femme est amoureuse d'un ordinateur - disons un robot très élaboré. Celui-ci, peu à peu, analyse l'esprit humain et se met à réagir, peut-être, comme un humain. J'envisage de donner une suite à l'oeuvre, dont les personnages ne se sont pas encore rejoints.

...../

G. GEAY :

Faut-il, ou non, connaître l'argument ?

E. LEIPP :

Le titre de l'oeuvre suggère une certaine direction. On sait bien que l'information sémantique en musique n'existe pas, ce n'est pas un langage au sens habituel. Une direction est proposée, sur laquelle on peut rêver. Chacun plaque son propre rêve sur le cadre flou proposé par l'artiste. Maintenant que vous connaissez l'argument vous allez sûrement entendre l'oeuvre autrement lors de la deuxième écoute ...

(2ème écoute intégrale)

E. LEIPP :

Il semble évident que pour apprécier des musiques de ce genre à forte " originalité ", il faudrait les réécouter maintes fois. On finit alors par assimiler et " comprendre ", ce que veut " dire " l'auteur. Encore faut-il posséder un fonds commun socio-culturel avec le compositeur, comme on l'a déjà précisé au début. Or l'O.R.T.F. et les disques sont les seuls moyens pour diffuser ce genre d'oeuvre. L'O.R.T.F., en particulier, porte une lourde responsabilité parce que c'est elle qui règle le fond commun socio-culturel. Si le compositeur ne peut pas se faire entendre à la Radio, ou faire graver son oeuvre, celle-ci ne peut être appréciée. Il reste alors au compositeur le seul moyen de faire connaître et accepter, sa pensée musicale : c'est de faire école, de fonder un groupe, de susciter des disciples. Là, il ne faut pas être pressé ! Si j'ai bien compris, en tout cas, c'est le but du groupe formé par ABBOTT et ses amis, " M.A.T.H. ", qui a déjà donné deux concerts

C'est maintenant à vous de poser des questions. On pourrait commencer par demander d'abord qui a trouvé une différence d'intérêt entre la première et la seconde audition ?

X.... :

Je n'ai pas trouvé de différence, pour une raison bien simple : je connais bien l'icophone et le Cantor : ils ne sont pas nouveaux pour moi ! Je voudrais bien connaître le sentiment de l'auteur à ce propos : lorsque vous réentendez, vous, votre oeuvre, vous est-elle tout à fait familière ? Y trouvez-vous encore un intérêt qui vous y attache ? Est-elle pour vous une chose déjà dépassée ? Comme certains auteurs de tous temps, voudriez-vous la reprendre ?

A. ABBOTT :

Je peux vous dire mon sentiment actuel sur cette oeuvre. Je la trouve un peu longue - peut-être parce que je la connais bien - Il faudrait que je la laisse de côté pendant quelques mois, pour l'entendre autrement. Actuellement, j'aimerais pouvoir la refaire. Mais chaque compositeur a une réaction différente à l'égard de son oeuvre. Je ne puis dire que je sois particulièrement attaché à celle-ci; je pense surtout à faire autre chose.

E. LEIPP :

Tout ce qu'on peut dire, c'est que vous vous êtes donné la peine d'avoir appris à jouer d'un nouvel instrument : vous avez appris à " jouer du Cantor ". On pourrait certes tirer de celui-ci d'autres effets intéressants. J'espère que vous y reviendrez.

...../

G. GEAY :

Les compositeurs sont-ils particulièrement bien placés pour juger de leurs oeuvres ?

A. ABBOTT :

Je ne sais pas si l'auditeur est mieux placé que le compositeur.

X..... :

Le compositeur est celui qui entend l'oeuvre le plus grand nombre de fois.

Y..... :

Après l'interprète, car il n'est pas à toutes les répétitions... Les interprètes entendent plus et connaissent mieux.

Mme ABBOTT :

Mais on entend l'oeuvre à travers les interprètes, et elle varie selon eux.

LUC ETIENNE :

Je voudrais savoir si les autres auditeurs sont de mon avis. L'oeuvre devient pour moi d'un coup plus intéressante à l'entrée de la voix. La voix représente l'élément humain, même s'il y a quelque chose d'humain dans le traitement de l'ordinateur comme personnage. S'il n'y a que de l'inhumain, dans les éléments sonores, cela me paraîtrait long.

A. ABBOTT :

C'est peut-être votre impression, c'est peut-être long effectivement. Mais je ne pense pas que ce soit le manque d'élément humain qui donne l'impression de longueur. Il faut chercher d'autres raisons.

P. SCIORTINO :

Ensuite à la question que je vous posais tout à l'heure, et pour m'opposer à Luc Etienne, je regrette pour mon compte que les parties confiées à l'ordinateur n'obéissent pas à une logique que l'on souhaiterait être le langage de l'ordinateur, donc apparenté à la cybernétique, mais bien à un caractère aléatoire et sélectif qui est le propre de la nature humaine.

J.S. LIENARD :

Il y a deux plans à ne pas confondre. Dans l'esprit d'ABBOTT, dans la pièce, la partie ordinateur est un personnage à part entière. Mais dans la musique, l'ordinateur n'est intervenu que pour réaliser la voix à l'icophone.

P. SCIORTINO :

J'entends " ordinateur " en tant que personnage, dans la dualité qui l'oppose à l'homme, et dans sa représentation musicale par le couple Cantor-Icophone.

A. ABBOTT :

Le Cantor a surtout une fonction générale d'accompagnement.

...../

X.... :

Sans idée préconçue, lorsque j'ai entendu pour la première fois l'oeuvre, j'ai retrouvé dans l'ordinateur quelque chose de proprement humain, et dans la voix de femme, une tendance inhumaine et magique.

A. ABBOTT

Je suis content que vous me disiez cela. C'est ce que j'ai tenté de faire, et que je n'ai jamais pu faire comprendre le jour du concert. Dans un futur encore hypothétique, la femme se fait moins humaine, l'ordinateur chemine en sens inverse et c'est ce qui les ferait se rejoindre.

G. GEAY :

Puisque nous en arrivons à la psychologie de l'ordinateur, je pense que l'auteur aurait pu donner l'illusion d'une psychologie machinale - qui n'aurait d'ailleurs pu être que la représentation que nous nous en faisons, puisque nous ne percevons que par des moyens humains.

Dr KADRY :

Une analogie m'est venue, à propos de cette voix de l'ordinateur qui produit une impression d'étrangeté, à l'utilisation qui avait été faite dans un film de Godard. Pour représenter un personnage un peu extraordinaire, extra-terrestre, Godard avait utilisé la voix d'un laryngectomisé rééduqué. Ceci dit, il semble que le Cantor offre de très larges possibilités.

E. LEIPP :

ABBOTT n'en a certes pas vidé toutes les possibilités il a fait un choix parmi certains effets. Il en va de même avec un instrument traditionnel, violon, clarinette.....

Dr CLAVIE :

Une impression subjective, et non esthétique : la première audition m'a paru insolite, mais le contraste intéressant. Après mise en condition, la seconde m'a paru plus longue et moins insolite. Amené à rêver selon votre invite, je me suis demandé si vous aviez voulu faire de votre femme une amoureuse, charnellement, affectivement ou intellectuellement.

A. ABBOTT :

Les trois à la fois !

Dr CLAVIE :

Il y a une part de libido sans aucun doute : les notes répétées dans l'aigu, etc...

G. GEAY :

Je voudrais surenchérir sur une question précédente. Les exemples de Cantor qui ont été passés tout à l'heure montrent bien à quel point le jugement que l'on peut porter sur un timbre est fonction, non seulement de la musique, mais de l'interprétation. Dans une interprétation très vulgaire, le timbre ne peut paraître que vulgaire. Et d'ailleurs on ne peut caractériser l'instrument par son timbre, puisqu'il existe une infinité de possibilités.

...../

A. ABBOTT :

Je n'ai pas trouvé " vulgaire " l'interprétation du " Petit vin blanc " ;

E. LEIPP :

Par rapport à certain contexte culturel non. Il y avait une intention d'orgue de barbarie.

X.... :

Le timbre pouvait être considéré comme très distingué, par exemple à l'égard d'un accordéon parisien, d'un bandonéon.

Mme BOREL-MAISONNY :

En me plaçant à un point de vue purement affectif - pourquoi pas ? ce sont des personnages - , il est extrêmement curieux de voir qu'entre la première et la seconde audition, il y a une transformation chez l'auditeur, en tout cas chez moi. Première audition : évidemment on est un peu surpris, on est même très surpris. A la seconde audition, la psychologie du personnage est absolument créée, et on pense qu'on a été très lent à comprendre un certain nombre de choses.

A. ABBOTT :

De ce point de vue, l'élément visuel, absent ici, est très important dans ce genre d'oeuvre. Le jour du concert, ma chanteuse était quasi allongée, et à côté d'elle le haut-parleur. Une autre mise en scène aurait été possible, et aurait encore modifié le jugement.

M. BESNAIOU :

Nous discutons présentement sur deux problèmes, à mon avis disjoints, et que nous faisons se rejoindre. D'une part, nous parlons de l'originalité de l'oeuvre, d'autre part il faut envisager la perception esthétique, terrain sur lequel nous déplaçons, et qui forme une autre question. Or nous ne pouvons porter de jugement. Les informations de cette séquence, données par le Cantor et l'icophone, ne nous sont pas familières, elles ne font pas partie de notre fonds culturel. Il y a deux façons de percevoir la musique en tant que message : une perception abstraite, indépendante des images qu'elle peut évoquer, qui se réfère à une catégorie de musiciens, non-descriptifs - personnellement j'ai beaucoup de mal à percevoir ce genre de message, je ne suis pas touché; une autre aussi - à la seconde audition j'ai essayé de me représenter, comme dans le film " 2001 Odyssée de l'espace ", toute une série de choses évocables à partir de la musique. La mise en scène dont vous venez de parler doit avoir à l'égard de ce message, une importance décisive à mon sens. Cela n'empêche qu'on peut écouter une fugue de Bach sans être obligé de penser à un ruisseau, en recevant un message abstrait, comme devant une peinture abstraite, sans intention figurative. La difficulté de la musique présente, pour moi, c'est qu'on n'arrive pas à une perception abstraite.

J.S. LIENARD :

Une perception concrète, imagée, est le premier moyen d'accès à la musique, le plus élémentaire.

(mouvements contraires dans l'auditoire).

Dr CLAVIE :

Ces remarques sont fort intéressantes, et nous vous sommes tous reconnaissants d'avoir choisi un exemple très particulier pour nous faire entendre des sons nouveaux. Quelque chose de très particulier à quoi il n'a pas encore été fait allusion, c'est que parmi ces sons nouveaux, qui sont légion, il manque, je crois, une grande chose : c'est la recherche d'un alphabet, d'un langage que tous puissent comprendre. Il est trop tôt, bien entendu. La preuve, c'est que l'essai de M. ABBOTT, écouté une seconde fois, a beaucoup plus d'écho chez l'auditeur que la première fois. Ce serait intéressant d'arriver à parler un langage semi-universel; car une des qualités de la musique, c'est précisément d'être un langage universel.

A. ABBOTT :

Cela fait des années que l'on cherche ce langage : on vas de son nouveau en son nouveau. Je ne pense pas que l'on arrive à établir un dictionnaire; c'était bon pour la musique classique.....

Dr CLAVIE :

Si vous voulez des auditeurs, c'est incontestablement nécessaire. Sinon, vous ne serez pas compris.

Ph. BOURGOIN :

Pour parler de l'avenir de ce genre de musique, il ne faut pas oublier le caractère humain du récepteur; en l'occurrence le côté humain dans la composition de l'oeuvre est le vrai langage, l'espect universel.

E. LEIPP :

Que savons-nous de ce que ces oeuvres représenteront pour les auditeurs éventuels, ne serait-ce que dans cinquante ans ? Les jetteront-ils, les écouteront-ils ? Monteverdi, à son époque, les romantiques ensuite ont soulevé les mêmes hésitations, les mêmes incertitudes. Du remue-ménage actuel, il sortira un art, dont nous avons des bribes. L'important est d'écrire des oeuvres.

Mlle P.... :

On parle beaucoup dans cette discussion de psychologie, de figuration, des personnages, et cela me gêne énormément, parce que j'écoute de la musique, et c'est tout. J'en ai une audition globale.

A. ABBOTT :

Mais ici vous n'êtes pas libre du choix : il y a un argument, une histoire qui sont indissociables de la musique.

Mlle P... :

L'histoire est racontée au long d'un certain temps, et ce temps je le ressens immédiatement. Dans une histoire que l'on raconte, il y a une succession de mots, et ces mots me touchent dans l'instant. Ensuite, j'en fais la synthèse, et je pense " poème ", " théâtre ", etc... J'ai une vision globale. Le texte musical, de même, je le suis tout au long de son développement, naïvement, sans mise en scène. Je ressens successivement une certaine force, un certain rythme, un certain éclat. C'est une question de sensation, et je pense que tout le monde en fait autant.

A. ABBOTT :

Je ne vous suis pas très bien. Quelque chose a du vous choquer, pouvez-vous préciser quoi ?

Mlle P ... :

On a beaucoup parlé de robot, de personnage féminin, de psychologie des personnages; il y a donc une figuration, et que devient la musique ? Moi cela ne m'intéresse pas, je ne suis pas là pour ça, j'écoute de la musique.

X.... :

L'oeuvre d'art est un propos partiel. Il y a un certain propos de l'auteur, est-on obligé de l'accepter ? S'il y a contrainte, elle n'est pas forcée, mais consentie. Dans le cas présent, elle passe par le support dramatique.

E. LEIPP :

Je pense que chaque auditeur se projette lui-même sur l'oeuvre d'art; celle-ci assez floue pour le permettre. C'est le problème de l'information esthétique qui n'a pas de sens précis : chacun y perçoit autre chose.

Mlle P :

Mais qu'est-ce alors que l'émotion ?

P. SCIORTINO :

L'idéal serait que l'audition abstraite du phénomène sonore soit absolument le reflet de l'histoire dramatique, même privée de son contexte littéraire. D'où la question : " faut-il connaître l'argument, ou pas ?

M. BESNAIOU :

La musique se perçoit dans des hauteurs et dans des rythmes. Mais certains rythmes sont plus porteurs d'émotion. Dans Harawaf d'Olivier Messiaen, incontestablement à l'écoute de certains rythmes - en tant que signaux physiques - on ne peut pas rester sans émotion. C'est une chose distincte du contenu lyrique que l'auteur a plaqué dessus. C'est donc vrai qu'il y a une information strictement temporelle dans les rythmes, dans les hauteurs, disjointe de l'information " sémantique " qui, elle, interdit de couper l'oeuvre en morceaux analysés linéairement ou ponctuellement. C'est l'extrême difficulté de perception d'une telle oeuvre. Ce qui me gêne le plus, c'est le rythme - beaucoup de rythmes sont trop lents pour moi. C'est que physiologiquement; certains tempi, certains rythmes sont plus agréables que d'autres. La musique jusqu'à maintenant tenait souvent compte de cette donnée fondamentale. Peut-être y a-t-il une autre manière d'y répondre qui est à trouver, peut-être faut-il envisager un nouveau conditionnement.

Dr CLAVIE :

Parlons encore de Messiaen, si vous voulez bien, et reprenons la question de l'argument. L'argument que l'on ajoute à une musique n'en est pas forcément une explication. Pour la période romantique, soit. A l'heure actuelle, beaucoup moins. Prenez la Turangalila-Symphonie : c'est tout au moins en grande partie une ode à l'amour physique et à la sensualité, en considération de certaines oeuvres hindoues que vous connaissez. Ecoutez l'oeuvre : dans son ensemble vous ressentez peu, avec votre sensibilité d'auditeur accoutumé à la musique contemporaine, de sensualité, mais beaucoup plus une recherche très intéressante et intellectuelle. Mais prenez les Petites liturgies, qui sont purement et simplement religieuses : si vous ne trouvez pas qu'elles débordent de sensualité

P. SCIORTINO :

Excusez-moi, mais cette discrimination entre la sensualité et l'intellect est absolument arbitraire et analytique. Rien dans la réalité ne nous permet de la faire.

Dr CLAVIE :

Nous sommes bien d'accord. Et l'exemple est intentionnellement énorme.

G. GEAY :

Je fais un retour en arrière. Depuis le début de ce GAM nous ne parlons que de phénomènes ponctuels : sons nouveaux ou perçus nouveaux, psychologie... Je voudrais, comme Mlle BOUCRIN que l'on parle de musique comme d'une combinatoire, avec un contexte. Le son utilisé dans une musique ne m'intéresse pas en tant que son, mais par rapport aux autres sons, par le rôle qu'il joue dans la musique. C'est la structure de l'oeuvre qui m'intéresse, avant son contenu socio-culturel.

Mlle ... :

Pourquoi rationaliser quelque chose qui n'est pas rationnel ?

E. LEIPP :

La musique est d'abord un "super-signe" physique, et en tant que tel indiscutable. Ce que l'on pense de ce super signe, la signification qu'on peut lui donner, qu'on lui donne, est arbitraire et laissée à chacun. Si tel ou tel est convaincu de détenir la seule vérité, je suis, moi, convaincu du contraire. L'important est qu'il y ait une structure perçue.

G. GEAY :

Qu'est-ce qui conditionne la nouveauté en musique : la structure sonore, ou la combinatoire ?

E. LEIPP :

Nécessairement les deux; on ne peut pas les dissocier.

Mme BOREL-MAISONNY :

Chaque fois qu'on fait un effort d'analyse, on déforme. Chaque personne a donné une toute petite partie de ce qu'elle pensait et sentait. Il n'y a aucune contradiction entre votre manière de sentir, et la mienne : la contradiction n'est qu'apparente, car chacun n'a dit qu'un tout petit fragment de ce qu'il a éprouvé à un certain moment. Ce sont des aperçus, des éclairs jetés sur quelque chose, qui forcément ne se raccordent pas. La musique reste entière, et c'est en tant que son et que structure sonore, etc...

E. LEIPP :

Que nous soyons encore là, ayant oublié l'heure, montre en tout cas que les problèmes soulevés par l'oeuvre musicale sont complexes et je remercie vivement ABBOTT d'avoir accepté de nous présenter son oeuvre et d'avoir répondu à nos questions satisfaisant ainsi notre curiosité relative à la naissance d'une oeuvre contemporaine.