



HAL
open science

Se séparer pour découvrir un imaginaire L'expérience d'une écriture musicale Stéphane de Gérando

Stéphane de Gérando

► **To cite this version:**

Stéphane de Gérando. Se séparer pour découvrir un imaginaire L'expérience d'une écriture musicale
Stéphane de Gérando. Imaginaire & Inconscient, 2002. hal-02934969

HAL Id: hal-02934969

<https://hal.science/hal-02934969>

Submitted on 9 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Se séparer pour découvrir un imaginaire

L'expérience d'une écriture musicale

Stéphane de Gérando

Résumé :

L'auteur expose une réflexion concernant ses orientations de recherche en écriture musicale, recherche liée à la volonté de se séparer de l'expression de ses émotions premières et d'un carcan culturel - historique, esthétique et technique - général. Il souhaite favoriser l'émergence de brèches émotionnelles inenvisageables et imprévisibles et se surprendre ailleurs en lui-même par sa création. Cet article retrace une étape de son cheminement et ses interrogations¹.

Mots-clefs :

Se séparer - carcan émotionnel et culturel – combinatoire – outil technique numérique – hasard – émergence de brèches émotionnelles imprévisibles – espace originel, imaginaire.

Virtualité et conscience du vide, trio à cordes écrit en 1993²

Présentation du projet

A partir d'une série de sept chiffres (3 1 5 7 2 6 4), j'ordonne l'ensemble du trio, grâce à des procédés de permutation, de transformation linéaire ou non, de superposition, d'imbrication. Ces chiffres définissent notamment une segmentation du temps et de la forme associée à sept atmosphères sonores différenciées; pour le violon, la première partie devient dense, rapide et lointaine, la seconde silencieuse, la troisième partie rapide et proche. Il s'instaure à ce stade de l'écriture une dialectique entre la combinatoire (aspect logique et calculatoire de l'écriture) et l'intuition, la combinatoire propose et je dispose à travers des choix. D'une élaboration synchronique (hors temps) du matériau, j'évolue vers un aspect diachronique (prise en compte de la durée) de l'invention. A l'écoute d'un embryon sonore, la mutation vers l'œuvre se réalise dans un équilibre fragile, puis « *La conscience du vide* » s'exprime dans un parcours en boucle, comme si j'avais vers un présent, le temps futur étant anéanti dans une forme de retour sur soi.

Prémices de la séparation

Cette oeuvre marque une transition dans mon écriture. Le développement d'une combinatoire systématique est une façon d'envisager la séparation. Un processus d'écriture fondé sur le nombre plus que sur le son lui-même me permet semble-t-il d'entretenir une distance entre l'imaginaire et l'invention de l'œuvre. Mais à cette époque, la séparation n'est pas consciemment ressentie comme une finalité. Ma réflexion porte aussi sur une critique des combinaisons exploitées. Je pense que des techniques musicales de type déterministe (relationnel) des époques les plus anciennes jusqu'à nos jours induisent, à un certain niveau d'analyse, un imaginaire stéréotypé. Dans une recherche pour une thèse de doctorat datant de

¹ Les références bibliographiques sont principalement empruntées à ma thèse de doctorat, *Contingence et déterminisme procédural appliqués à la synthèse sonore informatique et l'écriture musicale*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

² Enregistrement du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 1993.

1993, j'explique de quelle manière j'accorde une large part au hasard dans l'écriture pour tenter de quitter définitivement la relation à mon imaginaire premier, mes conditionnements de toutes natures. Il s'agit d'être surpris par ma propre invention, de favoriser l'émergence de brèches émotionnelles indéfinissables et donc par nature inenvisageable et imprévisible. Dans cette perspective, l'utilisation du hasard semble idéale. Par définition opposé aux relations de cause à effet, il doit anéantir les traces d'un finalisme esthétique. Soucieux de me démarquer d'un contexte historique, je cherche à développer une problématique musicale différente des utilisations du hasard en musique, de la Chine ancienne à des exploitations plus récentes avec Cage (1950) ou Xenakis (1957).

Du sens au sens ; œuvre stochastique algorithmique³ pour flûte traversière (1994)⁴

Naissance de l'œuvre

Du sens au sens, pièce pour flûte écrite en 1994 et créée par P. Y. Artaud au festival de musique contemporaine de Darmstadt est ma première œuvre illustrant cette orientation. Appliquer des modèles mathématiques préexistants qui évoquent des bruits ou le chaos ne m'intéresse pas. Le point de départ est l'utilisation radicale du hasard par le biais de l'informatique. A partir d'un programme, le but est notamment de tester ce hasard et éventuellement de le contraindre à développer une variation sonore sur une durée d'une quinzaine de minutes, sans autre principe d'ordre technique ou esthétique. Les premières applications de cet aléa montrent la difficulté de faire correspondre la logique avec la perception ou l'émotion. Une forte entropie (mesure du désordre) doit renforcer l'idée de surprise. Pourtant, le premier résultat sonore m'est familier et comporte pour le moins des formes de prévisibilité, de banalité. La mélodie choisie au hasard peut comporter un intérêt sur le moment mais il est peu durable, l'audition étant vite saturée par un manque de variation. L'étape suivante a pour objectif de rendre le programme plus directement exploitable musicalement. Des choix se révèlent dans la façon d'aborder et de résoudre les questions soulevées : l'œuvre étant dédiée à P. Y. Artaud, j'imagine une sorte de bloc sonore mégalithique offert à la virtuosité et à la puissance de l'interprète, une pièce confrontée au temps et à la signification. Après quelques nouvelles étapes liées à une complexification du programme, je me sens proche de la réalisation du projet, constatant, d'après des tests répétés, que la matière sonore contient une forme d'autonomie expressive. La future partition n'a plus besoin d'être « habillée » : toutes les tentatives d'association de nuances ou de modes de jeux systématisés apparaissent comme des parasites. Cette constatation me rassure, soulignant l'évolution d'un potentiel vivant à écouter et à respecter. L'œuvre et plus encore l'écriture de la partition finale devient le produit d'un algorithme (programme), la partition étant réalisée sans l'avoir entendue. Sa première et dernière lecture entraîne quelques modifications de forme, de hauteurs et de dynamiques, sans transformer la cohérence de l'œuvre.

A sa création par P. Y. Artaud, *Du sens au sens* a obtenu le Prix International du Festival de Musique Contemporaine de Darmstadt. Malgré un accueil favorable du milieu musical professionnel et mis à part la satisfaction de constater que l'œuvre existe, je m'interroge sur ce qu'elle peut exprimer. A l'image du trio, mes choix affectif et émotionnel premiers sont encore trop présents; je souhaite toujours davantage être surpris ailleurs en moi-même par la création.

³ Œuvre générée automatiquement (algorithme) par un hasard contraint par des règles (stochastique).

⁴ Enregistrement Darmstadt 1994.

Perspectives

Ma recherche est pourtant attirée par l'ambiguïté du rapport entre logique, perception et l'existence de l'œuvre dégageant ses propres contraintes que j'aimerais comprendre. Plus encore, avec l'expérience de deux nouvelles œuvres écrites en 1994 et 1996 *Ce que tout cadavre devrait savoir*⁵ et *Intumescence*⁶, j'apprends à densifier davantage le processus d'écriture en contraignant l'aléatoire par des procédés déterministes plus complexes. Aidé par une lecture de l'histoire des sciences, je constate que l'outil « formel » ne crée pas le sens, et qu'il semble difficile de vouloir opposer à notre époque déterminisme ou hasard, le hasard pouvant créer des déterminismes de tous ordres et inversement. Par ailleurs, les nouveaux outils techniques numériques appliqués à la création et apparus depuis 1957 proposent de nouvelles problématiques comme la création synthétique du son et son contrôle. Dans ce contexte, le hasard n'est pas efficace pour inventer de nouvelles œuvres.

A ce stade de la réflexion, l'idée d'un processus créatif autonome et récursif (« en boucle ») peut devenir la solution; en quelque sorte, mon imaginaire contenu dans un imaginaire en devenir, une technique de composition capable d'engendrer sa propre création. L'écriture n'est plus seulement là pour produire du signe ou du son mais aussi pour penser ou imaginer. C'est dans cette direction que je travaille aujourd'hui.

Imaginaire de la séparation face à l'expérience collective

Pourquoi, depuis notamment le milieu du XX^e siècle, parle-t-on de musiques sérielle (utilisation de la série), aléatoire (hasard), stochastique (hasard contrôlé), informatique ou algorithmique (automatique), spectrale (fondée sur le timbre)...? Alors que des compositeurs se sont positionnés parfois de manière radicale, développant des prises de positions techniquement et esthétiquement souvent opposées, nous avons aujourd'hui suffisamment de recul pour évoquer la réalité musicale et collective de ce passé proche. Si la génération des compositeurs à partir des années 1950 cherche à développer des modèles d'écriture singuliers, c'est probablement pour mieux échapper à un imaginaire musical collectif tout en ayant le moyen d'expliquer et de justifier une démarche. Un double enjeu quelque peu ambigu naît : le devoir d'exister dans un contexte donné et la volonté de s'en séparer. Sans nier toute la richesse créatrice de cette époque, il devient aujourd'hui nécessaire de sortir des discours stéréotypés liant la forme et le fond, la technique et l'œuvre dans une relation à une vérité, celle de chaque compositeur appartenant à des courants de pensée. Le décalage entre les théories qui se veulent par exemple scientifiques ou plus généralement rigoureuses et la réalité musicale de leurs utilisations montre très souvent l'incohérence de la pensée des compositeurs⁷. Plus la conscience s'éveille vers de nouveaux territoires conceptuels, plus l'œuvre paraît fondamentalement ou théoriquement imparfaite. Dans ce contexte, pourquoi continuer à toujours vouloir écrire la séparation? Est-ce la recherche d'une seconde naissance ou au contraire le désir de retrouver un espace originel, forme de « Big-Crunch⁸ » identitaire? Il ne me convient pas d'y répondre mais ces aspirations ont bien des parfums d'utopie.

⁵ Enregistrement 2^E2M, lors de la création au Centre Pompidou à Paris en 1994.

⁶ Enregistrement Radio-France /France-Musique, création par l'orchestre philharmonique de Radio-France – collaboration I.N.A. /G.R.M. en 1996.

⁷ Laurent Fichet, *Les théories scientifiques de la musique (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Vrin, 1995

⁸ Mouvement en rétraction, terme emprunté à l'astrophysique concernant une des théories de l'évolution de l'univers.

Stéphane de Gérando, compositeur, chercheur et enseignant - Docteur en musicologie, Premier Prix et Troisième Cycle de Composition du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Prix International du Festival de Musique Contemporaine de Darmstadt, Prix de l'Association des Anciens Elèves et Elèves des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique et d'Art Dramatique de Paris, Lauréat de la Fondation Sasakawa, Prix Académique de la S.A.C.E.M. – actuellement responsable du Département Musique du C.E.F.E.D.E.M. Aquitaine (Centre de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique), membre du L.A.P.R.I.L. (Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire Appliquées à la Littérature), chargé de cours à l'université de Bordeaux II (e-mail : stephane.degerando@free.fr).

ŒUVRES MUSICALES

***Intumescence**, pour 15 instrumentistes, bande numérique deux pistes et électronique (1997), commande de Radio-France, coproduction INA-GRM , création et enregistrement au "Festival Présence 97" par l'Ensemble de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France.*

***Pièce pour cordes**, commande de l'Orchestre Philharmonique de Montpellier (1995) (env. 15 minutes), création et enregistrement par l'Orchestre Philharmonique de Montpellier au Corum à Montpellier en 1996.*

***En toi, avec lui et en lui** pour 52 solistes et auditoire de chambre (quatre groupes orchestraux répartis autour du public) (1991) (env. 10 minutes), créée au Festival "Présence 1992" au Grand Auditorium de Radio-France (janvier 1992), enregistrements Radio-France et enregistrement quadriphonique CNSMP.*

***Puisqu'il en est ainsi** pour orchestre symphonique et bande magnétique huit pistes (1989) (env. 30 minutes), au Grand Auditorium de la Maison de la Radio, le 8 mars 1990, à Paris, enregistrement Radio-France.*

***Ce que tout cadavre devrait savoir**, septuor avec soprano et récitant, commande de l'Ensemble 2E2M, (1995) (env. 13 minutes), création et enregistrement par l'Ensemble 2E2M au Centre Pompidou, le 29 mai 1996.*

***Virtualité et conscience du vide**, trio à cordes (1993) (env. 15 minutes) création et enregistrement aux "Journées de la Musique Contemporaine du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris", enregistrement studio en avril 1994.*

***Musique pour église, pécheur d'amour, le Christ et moi**, sextuor (1990) (env.11 minutes), créé au studio 106 de Radio-France à Paris en 1991, enregistrement studio en mars 1991.*

***Du sens au sens** pour flûte en ut (1994) (env. 13 minutes), dédiée à Pierre-Yves Artaud, création au Festival de Musique Contemporaine de Darmstadt par Pierre-Yves Artaud (enregistrement du concert par le festival).*

***Hommage à Bach** pour Clarinette sib (1991) (env. 59 secondes), enregistrement studio CNSMP novembre 1991.*

***Metathesis** pour Piano (1988) (env.12 minutes), création au Festival International de Piano de Saint-Jean-de-Luz (1989) enregistrement studio CNSMP en mars 1990.*

***Intumescence** version3, pour bande et sons synthétisés ou transformés par ordinateur, (contrôle algorithmique de l'écriture, création à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris en 1996.*

***Binaurale** pour bande numérique et sons synthétisés par ordinateur (1999), création à Muret en 1999.*