

Dissertation

Commenter le texte suivant.

Dans un article à paraître (JE sur Michael Lévinas en mars 2018), B. Merlier écrit :

Le geste instrumental induit une rupture du temps !

La matière sonore brute, issue de la nature ou de la machine, est très souvent un flux continu : vent, mer, usine, machine, télévision, ustensile électroménager, train, voiture... L'instrument de musique fige le timbre en un point unique sur l'échelle du temps, lui fait perdre sa temporalité. Il condense un phénomène sonore vivant en un point sur l'échelle du temps, rendant ainsi possible la discrétisation des autres paramètres du son. Cet artifice – ou ce sacrifice ? – a rendu possible le développement de l'ensemble de notre système musical occidental, fondé sur la discrétisation des paramètres du son et focalisé sur une écriture des hauteurs et des rythmes.

L'invention de l'enregistrement ébranle une première fois cet édifice de deux manières différentes : techniquement, en donnant à la musique l'aspect d'un flux continu matérialisé par un support et, perceptivement, en nous rappelant que tous les sons possèdent une histoire, c'est-à-dire un déroulement temporel intrinsèque. L'enregistrement fixe le timbre et sa morphologie, donc le timbre et sa temporalité.

À la continuité des phénomènes sonores réels s'ajoute désormais la continuité du support du son.

À la temporalité des phénomènes sonores réels s'ajoute aussi la temporalité du support du son.

Avec ses compositions de bruits, Pierre Schaeffer affirme et théorise la rupture : son concept d'objet sonore fait la part belle à l'énergie, à la morphologie des sons et au timbre qui possède désormais des critères (masse, timbre harmonique) et des temporalités microscopiques (grain, allure) ou macroscopiques (profils mélodiques ou de masse)*. Mais pour arriver à ses fins, il est contraint d'abandonner la causalité instrumentale, « temporellement » incompatible avec ses nouvelles théories. Au delà du conflit esthétique instrumental *versus* électroacoustique, se situe un conflit fondamental sous-jacent : entre discontinuité du monde instrumental et continuité du monde sonore réel.

En effet, un impact ponctuel sur un clavier de piano ou de synthétiseur ne peut pas être une causalité sérieuse pour engendrer une « histoire sonore », il faut un geste complexe se rapprochant de celui d'un chef d'orchestre.

Depuis les années 1970-80, depuis l'avènement de l'informatique, de nombreux chercheurs travaillent au développement d'interfaces homme/machine, avec pour objectif de rendre les machines plus performantes dans le domaine musical, ou même de donner aux machines (ou à l'ordinateur) un statut d'instrument de musique. Inventer de nouveaux dispositifs de capture gestuelle sophistiquée permettant de travailler le timbre est de nouveau un problème de continuité / discontinuité : le rêve de pouvoir ré-introduire une temporalité timbrale pilotée par un geste instrumental.

À propos de ces recherches sur les nouvelles interfaces, Gaël Tissot² écrit : « En plaçant la notion de geste au centre du questionnement, la problématique de la continuité / discontinuité est transposée à l'espace. ». C'est-à-dire : inventer de nouveaux gestes afin d'engendrer et de maîtriser la temporalité timbrale.

* Au milieu des années 1980, le compositeur anglais Denis Smalley enrichira même les théories de Schaeffer en développant le concept de spectromorphologie, en d'autres termes l'étude du timbre en fonction du temps.

² TISSOT (Gaël), « La notion de morphologie sonore et le développement des technologies en musiques électroacoustiques : deux éléments complémentaires d'une unique esthétique ? », acte des Journées d'Informatique Musicales 2010, Rennes JIM2010, pp. 197-203. En ligne : <http://jim10.afim-asso.org/actes/73tissot.pdf>.