

Pensée concrète, démarche abstraite **Concrete Thinking, Abstract Process**

Yves Daoust

Volume 11, Number 1, 2000

Analyses

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/004657ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/004657ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

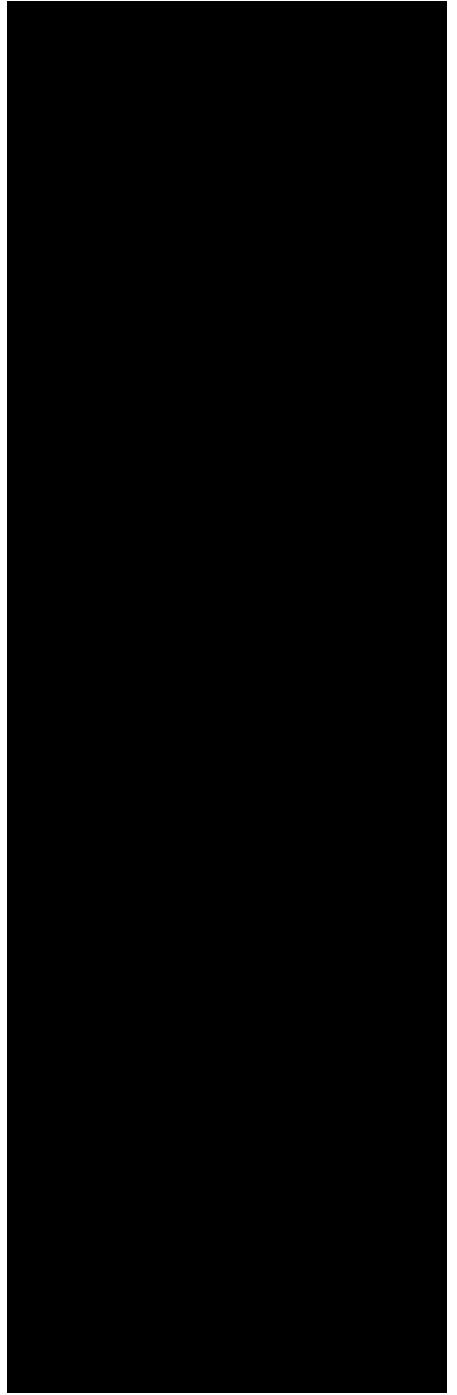
[Explore this journal](#)

Cite this article

Daoust, Y. (2000). Pensée concrète, démarche abstraite. *Circuit*, 11(1), 34–42.
<https://doi.org/10.7202/004657ar>

Article abstract

The author explains the direction he has taken over the last few years, derived from a concern for reconciling the experimental means used in concrete music and the formal abstraction that is associated with instrumental composition. He achieves this synthesis by operating a critical review of Pierre Schaeffer's typo-morphologie.



Pensée concrète, démarche abstraite

Yves Daoust

Il est curieux que la musique concrète soit née en même temps que se développait la pensée sérielle, qui conduira la musique instrumentale à des sommets probablement inégalés de complexité et d'abstraction. Les « bricolages » de Pierre Schaeffer (le mot est de Pierre Boulez) apparaissaient bien rudimentaires en regard des savantes spéculations des jeunes compositeurs structuralistes de l'époque. Dans ce contexte qui faisait plonger l'univers musical dans les profondeurs de l'abstraction, la musique expérimentale naissante incarnait un retour à la case départ, au plaisir de la découverte et de l'exploration ludique du son pour lui-même. Le son s'est retrouvé au cœur de l'action. Ainsi, je ne manipule pas des données abstraites mais de la matière bien vivante, qui se livre dans toute sa complexité, son déroulement temporel, son poids dramatique et bien souvent sa cause (sa charge narrative). Du matériau choisi découle la structure de l'œuvre.

Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de « musique concrète », j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance.

(Schaeffer, 1966, p. 23.)

La musique concrète a apporté un vent de fraîcheur dans le ciel un peu lourd de la musique contemporaine. Cependant, on lui a souvent reproché une certaine pauvreté formelle. Il est vrai que les compositeurs de musique concrète se sont investis davantage dans l'exploration de la matière que dans le renouvellement de la forme. Cela tient à la nature intrinsèque de cette musique, qui part du son plutôt que de structures abstraites élaborées à partir de systèmes hors temps, comme les échelles de hauteurs. Le matériau concret résiste, il impose son caractère au compositeur, à moins que celui-ci ne le « dompte » en le livrant à des transformations tellement radicales qu'il le dénature complètement. Mais quel intérêt si l'on perd la trace de son origine ? Le matériau devient abstrait, mais on ne le maîtrise pas davantage, compte tenu du haut pourcentage d'imprévisibilité des traitements

radicaux qu'on peut lui faire subir. Aussi bien alors réaliser de la musique de synthèse, ce qui offre l'avantage d'un contrôle absolu de tous les paramètres. L'intérêt du son concret réside précisément dans le fait qu'il vient avec son « histoire » : c'est un fragment de vie, déjà en soi un petit morceau de musique qu'on ne peut réduire à une unité abstraite, à une position théorique dans un système. Il nous indique les directions musicales à prendre. Mais le problème, au plan du discours, vient justement de l'extrême richesse et de la diversité de la matière sonore qui résiste à la catégorisation. Comment élaborer une approche abstraite à partir de matériaux bien réels et tellement complexes qu'il semble impossible de les contraindre à une quelconque échelle ?

Le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer rend compte d'une colossale tentative de classification des sons à partir de critères d'analyse fondés sur la perception. Les critères typo-morphologiques du *Traité* nous ont fourni des outils d'analyse et d'écoute beaucoup plus généraux que le solfège traditionnel. Mais le solfège généralisé auquel le *Traité* aboutit marque une tentative pour le moins paradoxale d'abstraction de la matière sonore, aseptisée, découpée en matériaux épurés et privés de leur signification, aux contours bien délimités et circonscrits par des critères typo-morphologiques contraignants et limitatifs. Solfège étrange, qui n'engendre pas un système (ce n'est d'ailleurs pas son but), mais qui permet l'élaboration d'une syntaxe assez limitée, fondée essentiellement sur le bon vieux principe d'association/opposition. Tentative quelque peu caricaturale d'amener dans le giron musical conventionnel les sons-bruits de l'univers extra-instrumental, sans pour autant fournir les outils nécessaires au développement de systèmes abstraits de composition. Le son ne se laisse pas réduire à quelques critères, aussi généraux soient-ils. Comment alors contourner la difficulté ? Est-il possible, voire souhaitable, d'inverser, au moins dans une première étape de la composition, le processus compositionnel de la musique concrète tout en travaillant avec des matériaux complexes, composites, et qu'on ne peut livrer à quelque combinatoire abstraite sans faire dans le pastiche instrumental ? Est-ce vouloir aller contre nature ?

Voilà le type de réflexions qui m'ont mené pendant plus d'un an à un silence presque total. D'une part, je ne me satisfaisais plus de l'approche intuitive inhérente à la démarche concrète, d'autre part, je ne voulais pas (ne pouvais pas) « tomber » pour autant dans la musique formelle. Il me fallait donc trouver une jonction dans ma façon de travailler entre l'approche abstraite et expérimentale. Il y avait, bien sûr, la « solution » Stockhausen. En effet, celui-ci a résolu le problème pour lui-même en privilégiant dans ses œuvres électroacoustiques les structures de hauteurs, ce dont témoignent des partitions très précises d'œuvres comme *Hymnen* ou *Oktophonie* (Stockhausen, 1968 ; *id.*, 1994). Cela contraignait à l'utilisation d'un matériau essentiellement constitué de valeurs toniques, permettant de « penser » la musique, de la structurer sur partition. Bien que j'accorde beaucoup d'importance aux hauteurs dans ma musique, l'élaboration de struc-

tures fondées essentiellement sur ce paramètre me semble impraticable, puisque je privilégie les sons d'origine naturelle ou culturelle. Les sons de l'environnement constituent les sources sonores les plus hétérogènes qui soient, ils résistent à toute tentative de « mise en cage » typologique, d'autant plus qu'ils recèlent leur propre signification. Ils sont chacun des petits fragments d'histoire qui résistent farouchement à l'abstraction.

Après une série d'œuvres mixtes à caractère théâtral¹, j'amorçais en 1992 un retour à une démarche plus formelle avec une œuvre intitulée *Résonances*. Tout en restant dans le filon « baroque » qui caractérisait mes œuvres précédentes (entre autres *Adagio*, *Suite baroque*, *L'Entrevue*), j'entreprenais avec celle-ci une réflexion en profondeur sur la problématique de la morphologie sonore. Mais c'est avec *Impromptu* (1994) que ma démarche s'est précisée.

1. Voir le disque *Anecdotes*, IMED 9106-CD.

Pour ces deux œuvres « études », je me suis limité à une source sonore unique : une cloche pour *Résonances* et le piano pour *Impromptu*. Matériau « simple », malgré la complexité des transformations qu'on peut lui faire subir, dont on peut cerner et cataloguer aisément les caractéristiques. Il s'agit dans les deux cas de *percussions-résonances*, constituées de deux phases que l'on peut isoler : d'une part, l'attaque (la verticalité, le point) et d'autre part, la résonance (le continuum, la ligne). Bien sûr, il s'agit ici du b.a.-ba de la musique concrète. Mais il est parfois essentiel de revenir aux notions les plus simples. Et après tout, la ligne et le point ne sont-ils pas le fondement même de la pensée de Xenakis ? Bien que cette limitation m'ait fait reporter la résolution du « vrai » problème — l'hétérogénéité de l'univers sonore — la composition de ces deux œuvres m'a ouvert des pistes de travail qui m'ont permis d'entrevoir le travail compositionnel de manière plus abstraite, tout en restant fidèle à l'essence de l'esprit concret.

***Impromptu* (1994-1995)**

J'ai réalisé cette pièce grâce à la complicité de Chopin, qui m'a prêté pour l'occasion sa *Fantaisie-Impromptu* en *do dièse mineur* pour piano (opus 66) dont j'ai tiré tous les matériaux.

Impromptu marque ma première tentative d'utilisation de techniques de fragmentation : au lieu d'utiliser des objets sonores tout constitués, qui imposent des directions de développement, et de les manipuler globalement par les techniques habituelles du studio (transpositions, filtrages divers, étirements par granulation, etc.), je génère des matériaux nouveaux à partir de la somme d'un grand nombre de fragments issus d'un seul objet ou d'objets différents. Un peu comme les morceaux épars d'un casse-tête, les fragments isolés d'un son constituent des

objets plus « neutres » que le tout et peuvent donc être soumis plus aisément à des processus abstraits. Dans le cas d'*Impromptu*, les notes individuelles ou de courts fragments de motifs issus de la partition de Chopin constituaient les « atomes », unités élémentaires à partir desquelles j'ai élaboré les macro-objets et les trajectoires, par l'utilisation de techniques MIDI² tout à fait rudimentaires mais bien efficaces.

Objets principaux, issus de la partition de Chopin :

- A : diverses cellules en oscillation, qui tournent autour de notes pivots ;
- B : section d'un arpège ascendant, seule envolée vers le haut et contrastant avec le reste par son caractère diatonique.
- C : grande descente chromatique, point culminant que j'ai traduit par une accumulation maximale d'informations conduisant presque au bruit blanc.

À partir de ces quelques matériaux de base, j'ai généré une série d'objets *Chopin*, qui correspondent aux trois directions des cellules extraites de la partition (oscillation / ligne ascendante morcelée / ligne descendante), en « figeant » le temps par la répétition des notes à des vitesses extrêmement élevées, allant jusqu'à la transformation des lignes mélodiques en blocs verticaux d'une grande densité. J'ai produit ainsi une série d'objets électroacoustiques très éloignés de la partition d'origine, quoiqu'ils conservent toujours, étonnamment, l'empreinte de Chopin.

L'intérêt du MIDI est de permettre la manipulation abstraite du matériau sonore. Je dispose d'une « partition », représentation visuelle et virtuelle de la musique, mais objet en soi, médium autonome sur lequel je peux travailler, comme une partition instrumentale. Une nuance importante s'impose cependant : alors que le symbole de notation représente une bonne part de la réalité musicale dans le cas d'une œuvre instrumentale, dont le discours est fondé essentiellement sur les variations de hauteurs, les instructions numériques de la partition MIDI (exprimées le plus souvent sous forme de symboles musicaux traditionnels) ne sont rien d'autre que l'indice d'un déclenchement d'information, quelle que soit celle-ci. La partition graphique rend compte non pas du phénomène sonore en soi mais de la densité d'informations. Elle permet malgré tout, dans certaines limites qu'il ne faut pas perdre de vue, une transposition dans l'abstrait des phénomènes sonores. Les données MIDI peuvent même devenir des objets structuraux autonomes qu'on peut travailler en soi, indépendamment de leur destination sonore. (Certains blocs de séquences, réalisés pour *Impromptu*, ont été réutilisés dans la composition de *Bruits* (1997) et appliqués dans ce nouveau contexte à des sources sonores hétérogènes et non instrumentales.)

Revenons à *Impromptu*. Une première phase de travail relativement abstrait, qui a consisté à élaborer des objets graphiques qui déterminaient des directions formelles, a été suivie par un retour aux méthodes plus conventionnelles de travail en studio : ces structures graphiques d'instructions MIDI, générées à l'origine à

2. *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI) est un code numérique permettant le lien et la communication entre les appareils numériques du studio : ordinateur, synthétiseurs, échantillonneurs, et autres.

partir de cellules issues de la partition de Chopin, ont été rappliquées à différentes variantes du son de piano original : attaques adoucies pour obtenir des trames lisses, ou au contraire résonances écourtées pour obtenir des sons très brillants et durs, son renversé, échelles microtonales, etc. Il y a donc eu va-et-vient constant entre le travail sur des structures abstraites et le retour sur le « terrain », où ces modèles furent appliqués aux matériaux concrets.

On aura peut-être du mal, à l'écoute d'*Impromptu*, à percevoir les procédés que je viens de décrire. Ceux-ci rendent compte du processus compositionnel, qui ne traduit pas nécessairement l'intention de l'œuvre. Il ne s'agit pas de musique formelle...

Bruits (1997)

Bruits marque une seconde étape importante dans l'évolution récente de mon écriture. C'est une œuvre en trois mouvements (deux sont maintenant composés), réalisée uniquement à partir des sons de l'environnement montréalais³.

Alors qu'une approche plus abstraite était aisément concevable dans le cas d'*Impromptu*, qui faisait appel à une source sonore unique et de surcroît instrumentale, l'utilisation de sources hétérogènes posait beaucoup plus de difficultés. La technique de fragmentation prend ici tout son sens : bien plus qu'une technique, elle devient un principe esthétique. Les prises de sons, effectuées pour la plupart durant l'été de 1997, ont été éclatées, déchiquetées, pour les rendre conformes à mon souvenir, à mon impression sonore de la Ville, écrasée par le bruit : bruit « lisse », rumeur constante et immuable, faite de la somme des machines humaines ; bruits d'éclats, fragments hétéroclites qui nous parviennent de tous côtés comme des pointes qui ressortent passagèrement puis se fondent de nouveau dans la masse sonore ambiante à laquelle ils contribuent ; bruits granulaires, parcelles infimes de sons qui ont perdu leur âme en perdant leur cause et que le vent balaie comme de la poussière ; bruits « empreintes », selon le terme de R. Murray Schafer⁴, comme le lent et triste *glissando* descendant des avions qui passent dans le ciel urbain à longueur de journée. Tout est « sali », déformé, un peu, si j'ose dire, à la manière des œuvres impressionnistes qui ne représentent pas les objets, mais la lumière qui se reflète sur ceux-ci.

J'ai procédé de la même manière que pour *Impromptu*, fragmentant les prises de sons en de menus objets qui constituent la matière première à partir de laquelle, toujours à l'aide des techniques MIDI, j'ai pu confectionner des agrégats sonores, macro-objets résultant de la fusion des différents éléments hétérogènes qui les composent. Je les nomme **objets-sculptures**. Ils peuvent être obtenus à partir de particules :

3. *Bruits* est une œuvre en trois mouvements autonomes. Le premier mouvement s'intitule « *Children's Corner* » ; le deuxième, « *Nuits* » ; et le troisième, « *Fête* ».

4. Empreinte sonore : « Le terme s'applique aux sons d'une communauté, uniques ou possédant des qualités qui les font reconnaître des membres de cette communauté, ou ont pour eux un écho particulier. » (Schafer, 1979, p. 374.)

- ayant une caractéristique typo-morphologique commune, par exemple des sons contenant tous une valeur tonique nettement identifiable, ou encore étant tous situés dans une même zone de tessiture (deuxième section du premier mouvement et second mouvement en entier) ;
- provenant d'un **monde** relativement homogène. Ce peut être des sons très différents les uns des autres, mais tous reliés par leur origine. Par exemple, les marchés publics (premier mouvement, deuxième section), les activités sportives (troisième section), les machines de construction et d'entretien (cinquième section), les jeux d'enfants dans les parcs et les ruelles (l'ensemble du premier mouvement). Critère « naturaliste » à partir duquel j'ai façonné des images sonores stylisées et vibrantes, très éloignées du style « carte postale » caractéristique des œuvres à tendance environnementale, grâce au pointillisme obtenu par des déclenchements MIDI très serrés et courts.

Au départ, il y a donc un critère unificateur permettant d'isoler un certain nombre de fragments sonores en fonction d'une origine causale, d'une caractéristique ou d'un comportement communs. La **trajectoire** est cependant créée à partir de la partition graphique MIDI dans laquelle je détermine les évolutions de densités, soit en variant la quantité d'informations commandées à la seconde, soit en agissant sur la durée de chaque fragment constituant l'objet global. Il y a, par exemple, un passage du premier mouvement dans lequel la durée de chacun des sons est graduellement diminuée : les sons perdent de plus en plus leur identité, leur référence anecdotique, pour ne plus être à la fin que grain, poussière sonore. J'ai appelé « trajectoire » ce type de geste qui entraîne dans une même direction un ensemble d'événements sonores pouvant être par ailleurs très hétérogènes. C'est un parcours temporel qui homogénéise un ensemble d'éléments disparates.

En plus des trajectoires de densités, les traitements — essentiellement les filtres et les variations continues de hauteurs (*glissandi*) — créent d'autres types d'évolutions horizontales. Je m'abstiens cependant d'effectuer des manipulations trop radicales qui éliminent la cause, l'origine « figurative ». Le traitement doit plutôt révéler une valeur musicale qui est déjà contenue dans le son. Appliqué à un ensemble d'objets-sculptures ou de mondes hétérogènes, il force la perception horizontale, « lisse » les éléments disparates et crée l'illusion d'un continuum. Par exemple, la seconde section du premier mouvement est constituée d'un seul monde sonore : les marchés publics. Ayant isolé deux sons qui contenaient chacun une valeur tonique clairement affirmée à intervalle de quinte l'un de l'autre, j'ai fait ressortir ces deux hauteurs de tous les autres sons, créant ainsi une mélodie d'intervalle qui domine toute la section. Ce procédé est également le principe structurel dominant du second mouvement.

Les techniques que j'ai développées depuis quelques années me fournissent une méthode permettant d'aborder la composition électroacoustique de manière plus instrumentale (abstraite) et la composition instrumentale de manière plus électroacoustique. J'utilise les mêmes procédés quand je compose pour les instru-

ments, mais dans un ordre inversé : réalisation dans une première étape d'objets sonores à partir des sources instrumentales, puis élaboration de la partition en transposant ces matériaux structuraux en valeurs symboliques, en les adaptant au langage instrumental.

Les outils numériques ont changé profondément la façon de travailler des compositeurs et comblent sans doute quelque peu le fossé entre les « instrumentaux » et les électroacousticiens. Mais la démarche du compositeur de studio, du moins de celui qui s'inscrit dans le sillon de la pensée concrète, demeure essentiellement empirique. Lors d'une conférence prononcée pendant le Festival International des Musiques et Créations Électroniques de Bourges, en 1992, le compositeur français Alain Savouret traçait un parallèle très intéressant entre les musiques traditionnelles populaires et la musique électroacoustique, inscrivant celle-ci dans la tradition orale. Il y a aussi beaucoup de points communs entre les improvisateurs de musique actuelle (eux aussi de tradition orale) et les compositeurs concrets. Malgré que l'ordinateur permette de pousser plus loin l'abstraction des processus compositionnels, le compositeur concret, en effet, doit tôt ou tard faire face à la matière bien réelle, qu'il devra explorer de manière « orale », tactile et ludique. Les techniques que je viens de décrire, bien qu'elles se rapprochent de la pensée écrite, ne remplacent pas ce nécessaire et incontournable contact expérimental avec la matière sonore. L'œuvre concrète ne peut se réaliser autrement que dans un constant aller-retour entre l'analyse et l'exploration du matériau, et dans le travail conceptuel.

SCHAEFFER, P. (1966). *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 672 p.

SCHAFER, R. M. (1979). *Le paysage sonore*, Paris, Lattès, 388 p.

STOCKHAUSEN, K. (1968). *Hymnen*, Millese-Partitur, Universal Ed. 15142.

STOCKHAUSEN, K. (1994). *Oktophonie*, 51555 Kürten, Stockhausen Verlag.

Liste sélective des œuvres

Quatuor, 1979 (18 :43). Électroacoustique de studio.

Valse, 1980 (17 :00). Ensemble instrumental et bande.

La Gamme, 1980 (18 :00). Électroacoustique de studio.

Carnaval, 1983-1984 (2h30). Spectacle multidisciplinaire conçu et réalisé en collaboration avec Mimes Omnibus.

Petite musique sentimentale, 1984 (10 :11). Piano et bande.

Adagio, 1985-1986 (14 :30). Mixte : flûte et bande.

Fantaisie, 1986 (15 :30). Création radiophonique.

Il était une fois, 1986-1987 (16 :15). Électroacoustique de studio.

Suite baroque, 1988 (19 :12). Œuvre électroacoustique conçue pour le spectacle *Ni terrible ni simple* de Catherine Perrin.

Ouverture, 1989 (16 :30). Électroacoustique à programme.

L'Entrevue, 1989-1990 (9 :11). Mixte : pour accordéon et bande.

Water Music, 1991 (13 :30). Électroacoustique de studio.

Résonances, 1992 (11 :00). Électroacoustique de studio.

Impromptu, 1994 (10 :27). Électroacoustique de studio.

Impromptu, 1995 (15 :00). Version mixte : piano, synthétiseur et bande.

Bruits, 1997-2000. Électroacoustique de studio.

Discographie

Quatuor, coll. « Cultures électroniques », vol. 1, Unesco/CIME, LDC 278 043.

Adagio, ACM 37 CD 1-4, Radio-Canada international.

Mi bémol, IMED- 9004-CD, 1990 ; *Absolut CD #1*, *Ear Magazine*.

Adagio, pour flûte et bande (1986), *L'Entrevue*, pour accordéon et bande (1991), *Petite musique sentimentale*, pour piano et bande (1984), *Quatuor* (1979), *Suite baroque* (1989). empreintes DIGITales, IMED-9106-CD, 1991, « Anecdotes ».

Maurice Blackburn, portrait d'un méconnu, Analekta AN 2 7005-6, 1996.

Fantaisie (1986), *Il était une fois* (1986), *Impromptu*, version pour bande seule (1994), *Mi bémol* (1990), *Résonances* (1992), *Water Music* (1991). empreintes DIGITales, IMED-9843-CD, 1998, « Musiques naïves ».