

## Sud de Jean-Claude Risset : introduction à la représentation

Pierre Couprie

► **To cite this version:**

Pierre Couprie. Sud de Jean-Claude Risset : introduction à la représentation. Portraits Polychromes, INA-GRM, 2001. <hal-01261197>

**HAL Id: hal-01261197**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01261197>**

Submitted on 30 Jan 2016

**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.

## ***Sud* de Jean-Claude Risset : introduction à la représentation**

**Pierre Couprie**

pierre.couprie@paris-sorbonne.fr

Longtemps l'analyse de la musique électroacoustique a souffert de l'absence de présentation appropriée. Le support multimédia, qu'il soit réalisé pour l'Internet ou le CD-ROM, est venu corriger la donne. En alliant les éléments analytiques (textes, graphiques, tableaux, etc.) au son, le chercheur peut désormais présenter un véritable outil pédagogique. Pédagogique, car c'est le premier rôle de l'analyse : donner à l'auditeur, qu'il soit mélomane, amateur ou professionnel, suffisamment de clés pour remarquer les relations entre les éléments ou tout simplement percevoir ce qui semble cacher à la première écoute.

Les techniques de composition de la musique électroacoustique n'ont guère à voir avec celles qui sont employées dans la musique instrumentale. C'est un bon point pour les non-musiciens ne possédant pas la théorie classique et cherchant à comprendre, c'est aussi souvent la raison pour laquelle les musiciens se détournent d'une musique pour laquelle ils n'ont que peu de repères. Deux éléments peuvent aider les uns à aller plus loin et réconcilier les autres avec cet art : l'analyse et la représentation graphique. Bien souvent ils sont associés et se complètent au milieu d'un texte plus littéraire que technique. Dans la représentation que j'ai réalisée sur *Sud* de Jean-Claude Risset, j'ai essayé de faire passer entièrement mon analyse dans le graphisme.

### **1. Perception, analyse et représentation**

Comment réalise-t-on la représentation d'une œuvre électroacoustique ? La question peut paraître saugrenue, voire inutile, et pourtant... le rapport entre un son et une forme graphique n'est pas si facilement compréhensible. Souvent même, le sentiment d'un lien entre les deux est là, mais la raison demeure vague. Nous ne sommes qu'au début d'une réflexion qui nous permettra peut-être, d'ici quelques années, de comprendre pourquoi certaines représentations peuvent se passer d'explications tandis que d'autres demeurent longtemps obscurs. J'essaie toujours de fonder mon travail sur des relations simples entre les caractéristiques du matériau sonore et les formes, couleurs, textures et places des graphiques.

Le travail sur une représentation commence par l'écoute, sans support graphique. L'objectif est de s'imprégner de l'œuvre pour comprendre les éléments sonores servants de balises, de fils conducteurs ; comprendre aussi le cheminement du compositeur à travers les multiples transformations du matériau. Ainsi lors de cette écoute se construit l'analyse ou plutôt, une analyse de l'œuvre. Car chaque analyse est unique, et ne fait qu'offrir à celui qui la lit ou la regarde un point de vue. Celui-ci peut amener l'auditeur à aller plus loin ou dans une autre direction que le chercheur en comprenant ou en sentant certaines relations. Dans ce cas, l'analyse a joué son rôle : donner un élan pour l'écoute de l'œuvre.

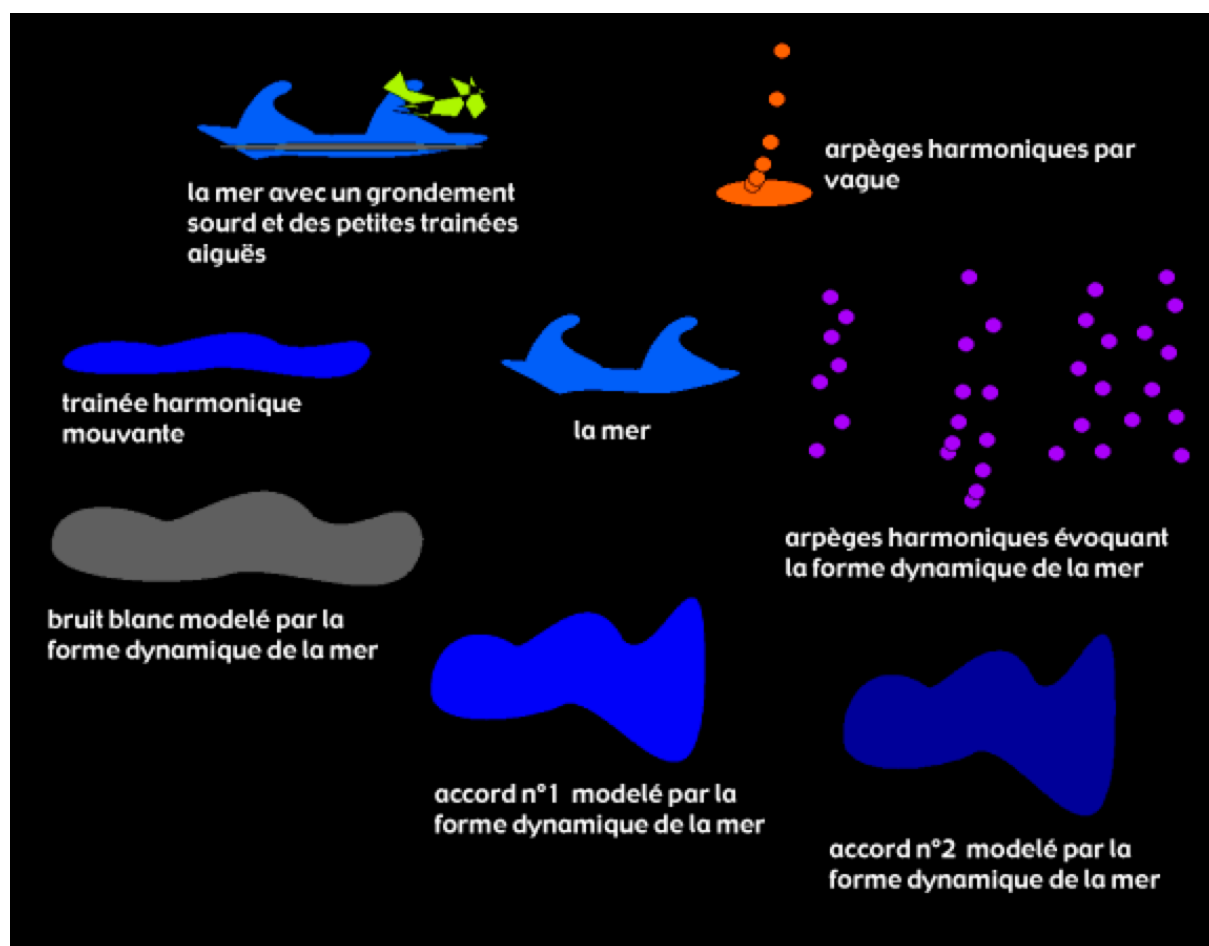
La représentation vient naturellement après cette analyse pour la traduire dans un langage compréhensible par tous. Les sons très proches vont avoir la même couleur ou des couleurs approchantes, voire la même forme. Ces couleurs et ces formes vont peut-être renseigner sur l'origine probable du son afin d'évaluer le cheminement du compositeur lors de son travail en studio. Enfin l'occupation verticale donnera des indices sur le spectre, la hauteur ou le déplacement du son de gauche à droite.

Il est possible de classer les représentations en deux types. La représentation peut être *concrète* s'il existe des rapports entre la forme et/ou la couleur du son et un critère sonore (intensité, les sons aigus en couleur claire et les sons graves en sombre par exemple) ou *abstraite* si la représentation se fonde sur des éléments moins simples à comprendre (relation entre la forme et les structures par exemple), moins immédiats.

## 2. Les éléments générateurs de l'œuvre

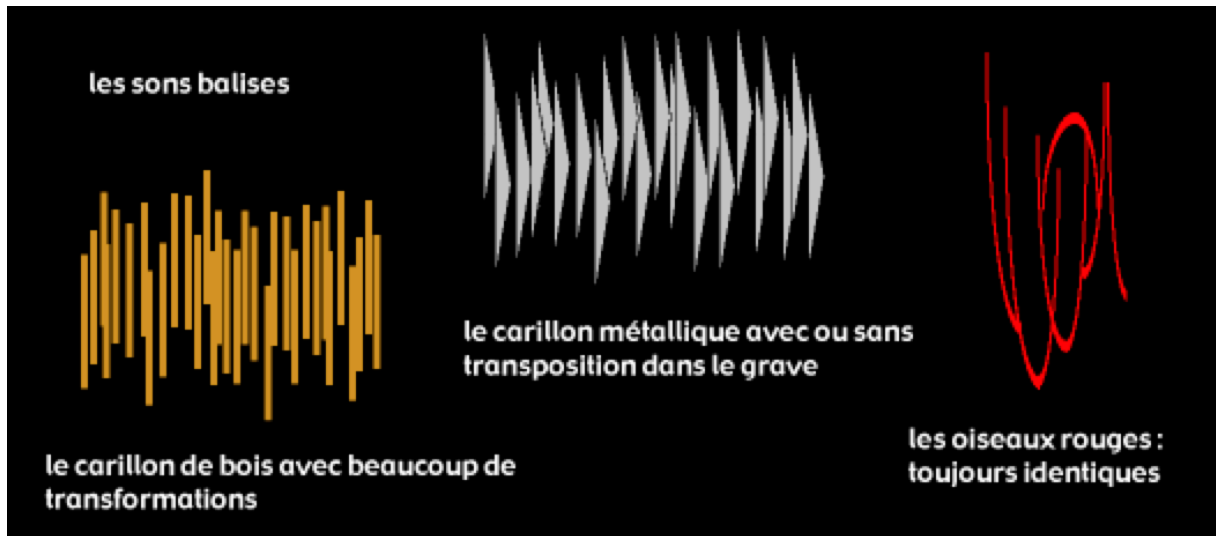
J'ai organisé la représentation autour de quatre groupes de sons : les sons de mer ou en relation avec celle-ci, les sons revenants à intervalles réguliers (des sortes de *phares* pour l'écoute), les paysages sonores et enfin les sons rares n'apparaissant qu'une ou deux fois.

Le rôle prépondérant de la mer m'a semblé évident lors de l'écoute et de l'analyse de *Sud*. En effet, les trois parties commencent par elle. Mais ce n'est pas tout : la forme dynamique qui est si caractéristique de ce mouvement aquatique devient souvent un moule dans lequel les autres sons se glissent. Ainsi, les carillons de bois, les accords, les arpèges ou le bruit blanc semblent sonner comme la mer. C'est pourquoi j'ai décidé de regrouper ceux qui prenaient constamment la forme de la mer dans une même catégorie (exemple 1).

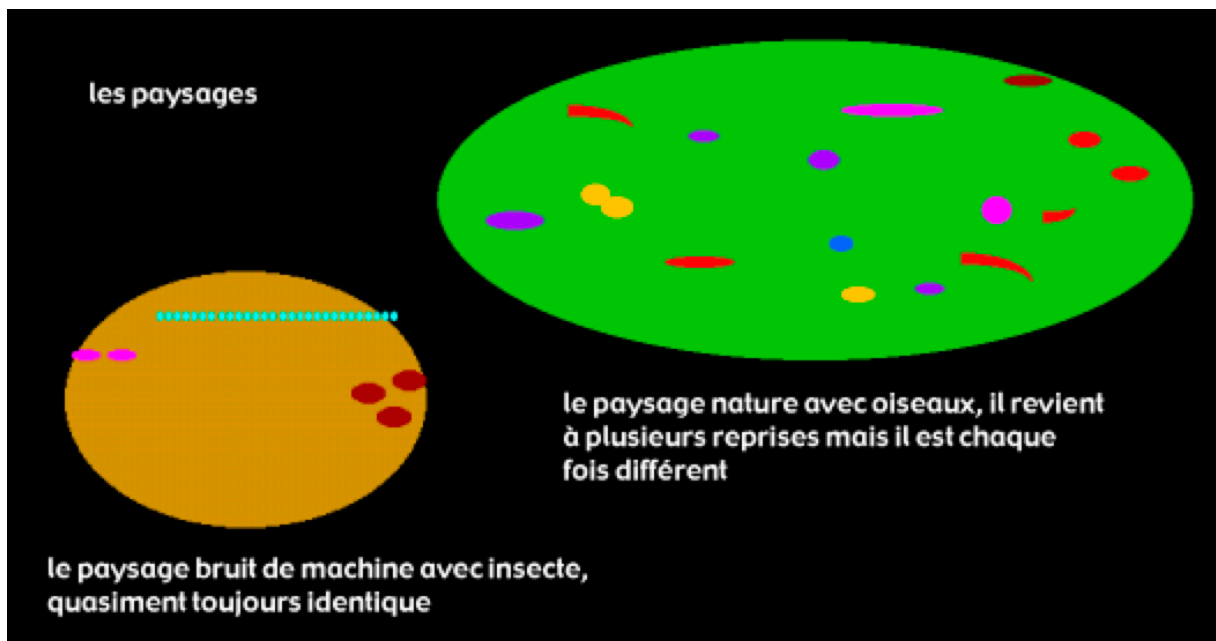


L'exemple 2 présente trois sons essentiels dans la perception de la structure de l'œuvre. Les deux carillons apparaissent tout au long de l'œuvre et subissent de nombreuses transformations. Les plus courantes sont : la transposition dans l'aigu ou le grave, la compression ou l'élongation temporelle et la transformation de l'enveloppe dynamique sur le

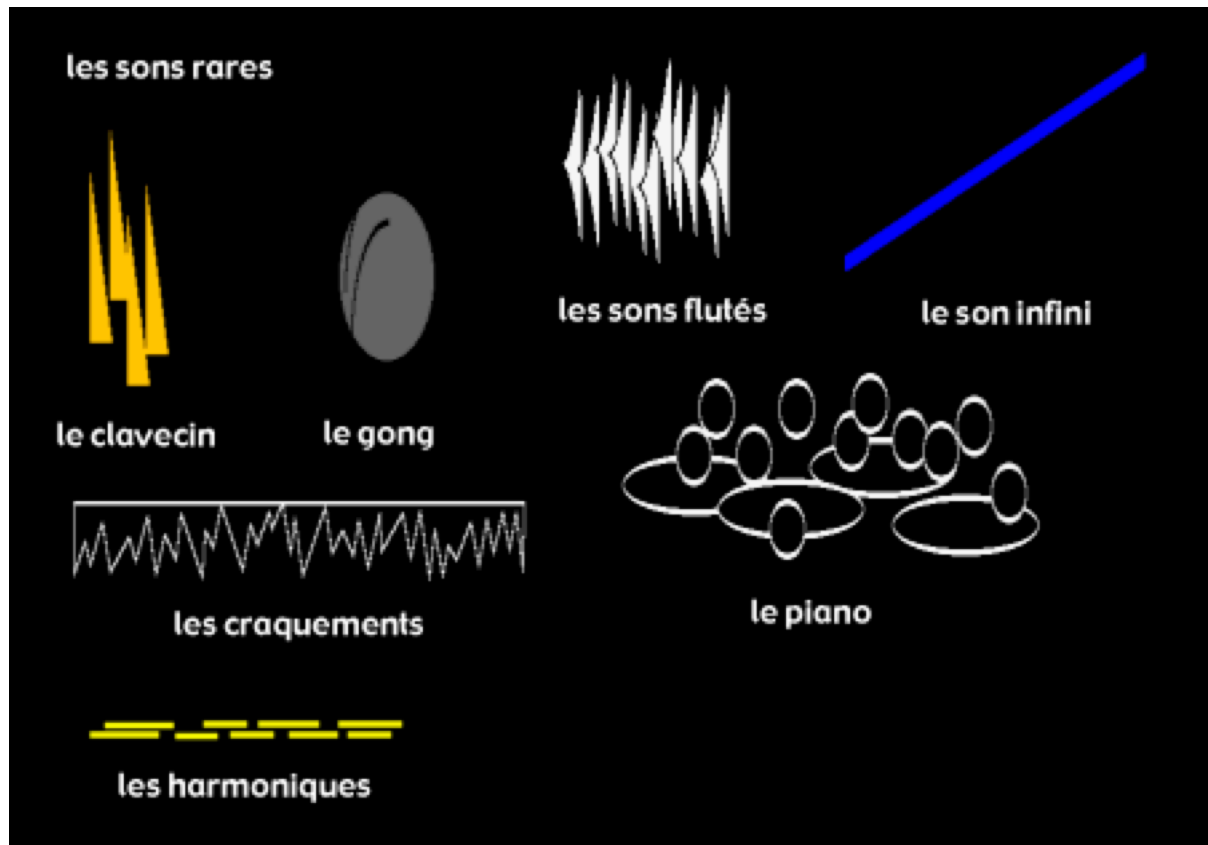
modèle de la mer. Les oiseaux rouges ne sont jamais transformés et n'apparaissent que dans les parties 1 et 3.



Il existe deux types de paysages sonores (exemple 3) : le paysage mécanisé avec des insectes et le paysage naturel avec des oiseaux. Le premier ne varie jamais, le second est toujours différent, mais ses différentes itérations sont facilement associées entre elles lors de l'écoute.



Enfin, l'exemple 4 présente les sons rares n'apparaissant qu'une fois pour la plupart. Ils permettent de lier les différentes parties entre elles ou enrichissent le matériau sonore.



### 3. Envoi

À travers ces quelques lignes et graphiques, je vous ai présenté la représentation analytique disponible sur l'Internet. Ces guides d'écoutes, le texte et la représentation, ne sont qu'un point de départ pour l'auditeur. C'est à lui, à vous, d'aller plus loin en vous laissant porter par la musique et les associations qu'elle crée en vous. Ce rôle pédagogique est essentiel à l'analyse, mais aussi à l'œuvre. Ce travail est en quelque sorte le témoignage d'une certaine écoute.

Pierre Couprie  
Compositeur, musicien et musicologue