

La contemporanéité en question(s)

Entretien avec Marco Momi

Marco Momi, vous avez recours dans *Unrisen* à des outils électroniques particuliers : les SmartInstruments, ou instruments augmentés. Que sont-ils et pourquoi être allé vers eux ?

Marco Momi : Ces instruments sont équipés de transducteurs (de petits haut-parleurs) : collés sur la caisse de l'instrument, à l'intérieur ou sur la table d'harmonie, ils permettent d'injecter un son électronique qui s'ajoute au son joué par l'instrumentiste et qui est donc diffusé et projeté de la même manière.

Ce choix participe d'une réflexion plus large qui a d'ailleurs déterminé les grandes lignes de ce concert : une réflexion sur le rapport de la création, et de la contemporanéité, au classicisme et à l'univers de la musique dite « classique » tel qu'il fonctionne aujourd'hui. C'est aussi la raison pour laquelle les interprètes de ce concert sont certes curieuses de création mais ne sont pas particulièrement spécialistes du répertoire contemporain, et pourquoi ma pièce côtoie Ravel (qui a lui-même à maintes reprises revisité et joué avec les formes dont il a hérité) et Sciarrino (qui fait subir le même sort à Ravel). Ne nous méprenons pas : mon intérêt pour le classique n'a rien à voir avec une posture réactionnaire, bien au contraire. Pour moi, l'opposition entre classique d'une part et contemporain de l'autre n'a pas lieu d'être. La contemporanéité est transversale à l'histoire de la musique.

Le choix des SmartInstruments vient ainsi d'une volonté de s'affranchir des lourdeurs des modes de production contemporain, qui empêchent trop souvent la diffusion des œuvres. Ici, le dispositif électronique est invisible, surtout s'agissant de musique électronique. Nous sommes aux antipodes d'un Stockhausen avec son quatuor d'hélicoptères : je recherche au contraire la plus grande simplicité possible. Idéalement, les interprètes pourront se passer d'ingénieur du son et de réalisateur en informatique musicale, faire eux-mêmes les branchements et se contenter d'un raccord avant concert pour s'assurer de l'équilibre sonore.

Je suis convaincu en ce sens que l'action sur les modes de production doit faire partie de la réflexion créatrice du compositeur, dès les prémices de l'œuvre, avec une grande lucidité. Le débat à ce sujet est trop souvent escamoté.

Cela change-t-il l'approche de l'écriture musicale ?

Je le pense. On observe aujourd'hui, sur toutes les scènes artistiques contemporaines, et pas seulement musicales, une tendance générale à une surexposition du médium, au détriment du discours. En musique, c'est l'objet producteur de son. Et j'ai le sentiment que la création pâtit de ses rapports en vase clos avec certains aspects de la contemporanéité. Plus je discute avec mes collègues et amis compositeurs, plus je remarque que notre vocabulaire commun devient

« archétypal ». Ce vocabulaire est certes très utile, et efficace pour explorer certains sujets ou concepts en profondeur — et je me suis moi-même beaucoup préoccupé de détails, ces dernières années — mais, lorsque je fréquente mes amis interprètes « classiques », j’observe une typologie de réaction totalement différente. Ils n’ont pas la même écoute, ne sont pas attentifs aux mêmes aspects du discours. Ils gardent vis-à-vis de lui une certaine distance, qui le remet en perspective. Et si nous arrivons souvent aux mêmes conclusions, je m’aperçois qu’un filtre voile mon jugement, qu’il vienne de ma proximité avec un collègue, d’une démarche qui me parle ou d’un concept qui m’intéresse. Ils sont plus sévères : ils me rappellent que l’œuvre doit dépasser le concept, que le concept ne garantit pas la qualité et qu’il n’est pas mauvais, parfois, de prendre ce certain recul, qu’ils ont, eux, car constamment plongés dans le grand répertoire.

Travailler avec des interprètes non spécialisés peut donc bouleverser le travail de composition ?

Oui ! Collaborer avec un musicien dont les préoccupations quotidiennes concernent, pour schématiser, le poids de l’archet dans tel accord de Beethoven représente un défi pour le compositeur que je suis, tout en posant clairement la question de la contemporanéité des œuvres du grand répertoire. Cela étant, je viens moi-même de ce monde de la musique « classique » : j’en écoute énormément et je suis curieux de la diversité des interprétations, sans laquelle, selon moi, le principe même d’interprétation perd de son intérêt. Et c’est une autre tendance que l’on observe dans le microcosme contemporain : combien de fois voit-on, en répétition, des compositeurs expliquer aux instrumentistes comment jouer leur musique ? La partition devient un manuel d’application, une notice de techniques, bouleversant le rapport de l’interprète à son métier même : ils deviennent des « concrétisateurs » du « concept ». Avec les SmartInstruments, on redonne un peu de cette liberté perdue à l’interprète.

Dans un contexte de musique électroacoustique, les SmartInstruments changent également le rapport de l’interprète à l’acoustique, pour revenir à quelque chose de plus proche du concert « classique », justement.

Tout à fait ! Les musiciens sont habitués à s’adapter à l’acoustique d’une salle, quelle que soit sa taille. Ils savent sur quels paramètres jouer (tempo, articulation, soutien du son) grâce à leur expérience accumulée. Dans une certaine limite, bien sûr : la fourchette est d’ailleurs plus restreinte qu’on ne croit. Mais, chaque fois qu’ils découvrent une nouvelle salle, ils doivent recréer un univers sonore indépendant de cette acoustique, établissant de fait un lien entre l’acoustique de la salle et le jeu instrumental. En totale opposition avec les installations électroniques habituelles, grâce auxquelles les ingénieurs du son « plaquent » une acoustique électronique maîtrisée imaginée par le compositeur sur celle de la salle, au prix de longues et séances de balance, les SmartInstruments renouent avec l’artisanat de l’interprète.

Unrisen représente ainsi comme une première tentative de résoudre et synthétiser tous ces questionnements et réflexions soulevés à la fois par ma pratique de compositeur contemporain et le regard qu'y portent amis musiciens « classiques ».

Il existe plusieurs « niveaux » dans l'augmentation des instruments : certains sont des instruments normaux simplement équipés de transducteurs, d'autres ont aussi des micros, d'autres encore embarquent de petits ordinateurs... au bout de la chaîne, on trouve des instruments conçus comme tels. Qu'avez-vous choisi ?

Dans un dessein de simplification de la logistique et de l'investissement technologique, j'ai fait le choix du système le plus simple possible : ce ne sont que des transducteurs que les musiciens peuvent ajouter eux-mêmes à leurs instruments, et retirer ensuite à l'issue du concert. Ils ne changeront donc pas d'instrument entre ma pièce et celles de Ravel.

Dans le même ordre d'idées, il n'y a aucun haut-parleur : tous les sons électroniques sont diffusés par les instruments. L'électronique est absolument invisible. D'expérience, je me suis aperçu que le haut-parleur est un instrument qui gomme toute fragilité sonore et nous préserve des effets de seuils. Lorsque j'entends un son diffusé par un haut-parleur, j'entends immédiatement la dynamique du possible : le son sort plein d'assurance. Avec les SmartInstruments, j'espère retrouver cette aura de fragilité qui est au cœur de mes recherches musicales.

On ne maîtrise pas le bois de l'instrument aussi bien que les haut-parleurs. Mais ces instruments augmentés n'ont-ils pas des limitations du point de vue de la diffusion ?

Bien sûr ! Et cette manière d'aborder l'électronique soulève des problématiques que l'on n'effleurait jamais auparavant, à des moments parfois inattendus de la production. Dès qu'il s'agit de coller les transducteurs, par exemple, se pose de nombreuses questions : combien ? où ? dans quel sens ? Chaque décision va modifier le rendu sonore — de longues recherches organologiques seraient nécessaires, contrairement aux haut-parleurs, dont les spécifications sont connues d'avance. D'autre part, non seulement le rendu sonore est moins assuré, mais tous les sons ne passent pas de la même manière. La caisse des instruments agit comme un filtre, de même que les fréquences effectivement jouées par l'instrumentiste. On a parfois des surprises : par exemple, un signal sinusoïdal injecté dans un violon sortira presque inchangé ! Et si un son de violon va pareillement très bien sonner dans un violon, j'ai fait le choix délibéré de ne pas limiter la nature des sons que j'utilise dans *Unrisen* : je veux faire profiter de la projection instrumentale à toute la palette des sons électroniques pour jouer autant sur la polyphonie des sources sonores que sur leur ambiguïté.

Les attaques posent également problème : la dynamique des transitoires est gommée et l'on doit pour compenser pousser le volume, au risque d'abimer les instruments... Même chose pour l'amplification, sur laquelle on ne peut pas agir avec la même liberté qu'avec un haut-parleur, pour

garantir un certain volume dans toute la salle de concert. C'est un aspect qu'on ne considère quasiment jamais au cours de l'écriture électronique et qu'il est ici indispensable d'étudier : la projection du son par l'instrument est difficilement formalisable et maîtrisable de manière efficace tant les paramètres en jeu sont nombreux.

Le recours au SmartInstruments implique donc de changer la manière d'écrire l'électronique.

J'ai d'abord essayé de me confronter à ces contraintes de manière frontale — en filtrant les fréquences, par exemple. Mais je me suis aperçu qu'il était en réalité plus simple de faire le chemin inverse : en approchant l'objectif sonore de manière plus ou moins empirique. J'ai donc fait mes expériences sur des instruments bon marché achetés exprès.

Cependant ce travail nouveau me plaît. Je fais de l'électronique, certes, mais je me retrouve dans le même temps à développer une réflexion qui relève davantage de la musique dite « classique » — une réflexion purement musicale, étrangère au quotidien du compositeur de l'Ircam. L'intuition, qui me vient de mon expérience en musique de chambre, s'avère indispensable.

J.S.