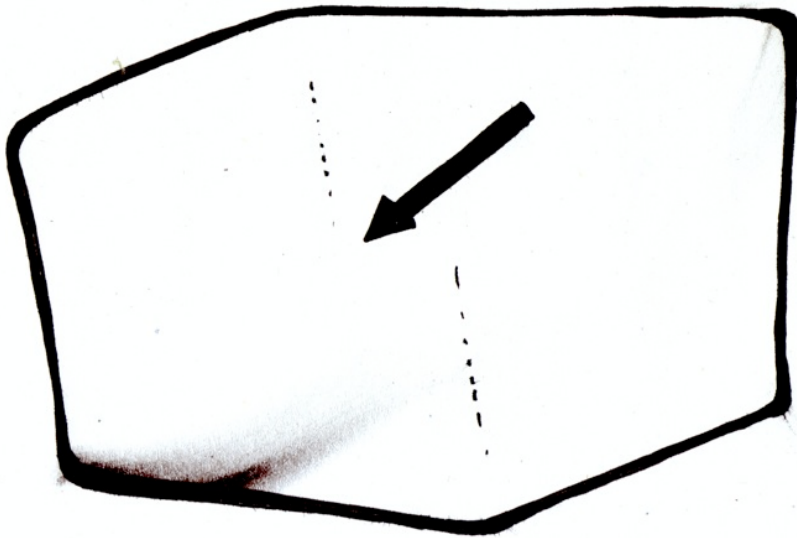


DISTANCES OUIËS-DITES

LAMBDA SIMILITUDE #2



Rien n'est drôle, rien n'est ludique, rien n'est triste dans cette composition ; elle a à voir avec une informatique intérieure, une informatique de soi-même. Si l'interprétation peut prendre parfois la forme d'un test, c'est que cette forme est la forme de la musique elle-même : les erreurs, dans le cadre du test, ne le sont plus dans celui de la musique comme résultat sonore du processus — il n'y aura pas eu d'erreur sur le plan de la musique. Les auditeurs sont à l'écoute de subjectivités au travail. Exactement : ils sont à l'écoute de la signature sonore d'une confrontation à elles-même de ces subjectivités, au travers de nombres, d'espace, de temps, de secrets, de problèmes instrumentaux et d'une honnêteté (pragmatique) de soi à soi à définir.

Sur la série LAMBDA SIMILITUDE

Qui dit similitude dit règles, si peu formulées soient-elles, permettant de relier le connu au re-connu, relations généralement supposées indépendantes de leur termes premiers : à un terme premier *lambda* on fait correspondre un autre terme suivant les règles. Etc.

Avec la série de composition musicale *LAMBDA SIMILITUDE*, j'aimerais questionner non plus le terme *lambda* mais la relation *lambda*, voire une *reconnaissance* elle-même *lambda*. Que les sons instrumentaux ancrent la musique dans une qualité sans calcul et que cette qualité rende possible une débauche de systèmes ... et de calculs ! Que le starting block de la musique ne soit plus dans les relations entre des sons individués mais dans la qualité même du son et qu'il permette, paradoxalement, une superposition inhabituelle de logiques différentes. Combiner, par exemple, et superposer, la construction précise de sons *d'orchestre* avec des plages de *recherche en direct*, alors se joue ce que le *live* du concert doit faire advenir : une circulation d'informations, une propagation des nouvelles (bonnes ou mauvaises), une recherche à découvert de solutions, c'est-à-dire une heuristique dans la musique et par la musique ... pour une *déconcertation du jugement* ?

Le concert est alors autre chose qu'une *réalisation*, autre chose que l'exécution du possible plus ou moins univoque que la partition chiffre. Et ce, tout en évitant, 1) et l'ouverture de l'interprétation sur un système de choix ou de menu, 2) le recours au "hasard" (ou assimilé), 3) et la partition graphique, trois non-solutions quant à la reconsidération cherchée des rôles du compositeur et de l'interprète, ainsi que de leur hiérarchie.

Subjectivement, pour l'interprète, cette heuristique-en-musique (comme on dit qu'une porte est en bois) est prise dans une opposition triangulaire entre la computation (la composition comme algorithme musicale), la décision préméditée (solutions trouvées une fois pour toute par l'instrumentiste), et l'arbitraire (quand plus rien ne fait pencher la balance de quelque côté que ce soit). Ce qui suppose à la fois un grand investissement personnel de la part de l'interprète et un détachement du compositeur vis-à-vis du résultat effectif de la composition en question (par exemple les trois mélodies dans *distances ouïes-dites*).

Pour que cette heuristique-en-musique ait lieu, il s'agit d'injecter une dose d'"honnêteté de principe" (une idée bien particulière de l'honnêteté !) : la composition pose des problèmes musicaux, et instrumentaux, à résoudre pendant la musique, sur le vif. La recherche, le tâtonnement, la difficulté, l'erreur surtout, ne doivent pas être cachées, ni encore moins musicalisées ou surjouées. Il s'agit d'assumer le son produit comme la signature d'une forme en train de se faire, autrement dit — nous parlons de son — d'une forme tout court ... toujours en train donc.

Nb. *Lambda similitude #1* est aussi une pièce pour orchestre : *Apprendre une chose*

DISTANCES OUIËS-DITES

Jean Luc Guionnet – 2013 – pour Dedalus

U n e o r c h e s t r a t i o n d e l ' e s p a c e p o u r u n e p r o c e s s i o n d e s i d é e s ...

Avec *Distances ouiës-dites*, la musique prend directement l'espace à partie : l'architecture, le lieu, l'acoustique... Avec deux directions principales et parfois contradictoires : d'une part ce que l'on pourrait appeler le mixage d'espaces, (ou mixage par l'espace), où les qualités acoustiques et les distances sont prises comme points de départ, et d'autre part l'espace en tant que milieu de propagation réel des idées musicales — espace de transmission. Autrement dit, une tension entre, d'une part ce que l'on pourrait appeler *le portrait sonore d'un espace*, sa signature, et d'autre part *l'espace comme moyen*.

Distances ouiës-dites a la forme répétée d'une procession des idées au travers de l'espace de l'architecture, parcours à chaque lieu renouvelé, musique à chaque version à réinventée et à impliquée du lieu selon un processus qui n'est autre que la composition elle-même.

Musicalement, les outils sont : le mode propre et les ondes stationnaires de chaque espace (objectif & subjectif), l'imitation, l'apprentissage en direct, la distance entre les instruments, la distance entre les auditeurs et chaque instrument, le jeu de toutes ces distances entre elles, la qualité acoustique de chaque espace et ce qu'à distance, il reste de cette qualité, le jeu de toutes les réverbérations réelles, l'extrême proximité, les lointains... mais aussi la simple propagation du son dans l'espace, d'un instrument à l'autre, d'une salle à l'autre, etc.

Faire que la musique dépende de l'agencement de l'espace et de la distribution de l'orchestre dans cet agencement.

1 – Disposer les instrumentistes dans un lieu fait de plusieurs espaces différents : plusieurs salles, couloirs, réserves, étages, etc. Avec comme règle simple d'avoir un instrumentiste (ou un groupe) par espace, et de constituer une chaîne de l'un à l'autre, d'espace en espace.

2 – Placer les auditeurs en un point fixe, le plus près possible les uns des autres, en fonction de la jauge (autrement dit pas de déambulation) et ainsi, pouvoir penser la musique en terme de focale dirigée sur un point d'écoute. Le travail des instrumentistes est alors concentré sur la précision de l'*adresse* dans l'espace et dans le temps.

Note sur l'*adresse* :

Pour l'instrumentiste, il y a la clarté de l'adresse à l'auditeur, sa justesse en fonction de la distance, mais il y a aussi celle du message envoyé à l'autre musicien, une mélodie à apprendre, une forme à imiter, un son à reproduire tel qu'il l'entend, lui, depuis son espace, et non *moi* depuis le mien. Il y a donc en jeu, dans la musique, la projection mentale de ce que mon son devient une fois à x mètres de là, dans un autre espace que le mien, etc. pour une autre écoute, une autre subjectivité, un autre corps, lui aussi en action.