



# Jean Pierre Prudent

France, LEFOREST

## Pistes pour interpréter la musique de Jean Pierre Prudent

### A propos de l'artiste

Que dire de JPP : Il se définit avant tout comme un créateur. Faire de la musique c'est d'abord, pour lui, en inventer en travaillant autant sur partition qu'à partir de l'improvisation. Entre autres influences il cite Olivier Messiaen, Bach, Debussy, ou Franck Zappa, mais aussi le rock progressif, magma ou pink-floyd. Surtout, sa musique se veut multiforme et sans contrainte. On y trouve des accents de musique savante, de jazz moderne, de rock, ou d'atmosphères new-age aux connotations médiévales. L'orgue à tuyau y côtoie la guitare électrique, l'orchestre à corde le synthétiseur. Les morceaux baignent souvent dans une ambiance mystérieuse, résolument avant-gardiste, ou strictement classique, où l'oreille voyage sans cesse entre consonance et dissonance. Bref, l'invention a lieu hors de tout sens obligatoire pour produire une musique d'... (la suite en ligne)

**Sociétaire :** SACEM - Code IPI artiste : 00491 21 69 51

**Page artiste :** [https://www.free-scores.com/partitions\\_gratuites\\_jpp-osirys.htm](https://www.free-scores.com/partitions_gratuites_jpp-osirys.htm)

### A propos de la pièce



**Titre :** Pistes pour interpréter la musique de Jean Pierre Prudent

**Compositeur :** Prudent, Jean Pierre

**Arrangeur :** Prudent, Jean Pierre

**Droit d'auteur :** Copyright © Jean Pierre Prudent

**Editeur :** Prudent, Jean Pierre

**Style :** Methodes

**Commentaire :** Quelques pistes pour mieux comprendre mes compositions et les interpréter.

### Jean Pierre Prudent sur [free-scores.com](https://www.free-scores.com)



Cette partition ne fait pas partie du domaine public. Merci de contacter l'artiste pour toute utilisation hors du cadre privé.



- écouter l'audio
- partager votre interprétation
- commenter la partition
- contacter l'artiste

# Notes sur mon écriture musicale

*Quelques pistes pour comprendre et interpréter ma musique*

*Jean Pierre Prudent*

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'J.P.P.' with a flourish underneath.



La musique se traduit par un ordre, une cohérence, établis entre des événements sonores. Tout comme la vie pourrait être vue sous la forme d'un cheminement issu d'interactions dans la matière s'établissant selon les lois de la nature et de l'interprétation qu'en fait la conscience, la musique peut être comprise, elle aussi, comme un chemin suivant une logique relationnelle que l'auditeur, réel ou supposé, pourra s'approprier.

Comme la matière dans l'univers, les choses sonores vont s'agencer selon des règles établies fixant un ordre entre les événements qui définira le temps. Mais tout comme dans la vie, les règles ne sont pas données ; tant le compositeur que l'auditeur peuvent choisir de les connaître ou non. La compréhension de la musique ou la perception d'une éventuelle beauté, comme la participation au monde, pourra se faire naturellement, empiriquement, sans nécessité absolue d'en percevoir la mathématique sous-jacente. Le chemin, la logique, le déterminisme structural d'une musique peuvent alors être produits de différentes façons.

Aussi, la musique peut-elle être définie comme une sculpture de l'espace-temps. Espace, car les éléments sonores y prennent place via la hauteur, l'intensité et le timbre, ces notions fussent-elles floues. Temps, car aucun élément sonore n'existe sans durée. Le sens ne s'établira que par l'agencement des éléments sonores entre eux au fil du temps. Se dessine alors un premier grand principe, qui sera défini plus loin : la structuration élémentaire. Schématiquement, la musique est vue comme juxtapositions et superpositions d'éléments sonores de différentes nature, une dynamique d'ensemble se créant au fil du temps. Ce mode de structuration, compte tenu de l'hétérogénéité des objets utilisés, peut parfois aboutir à des musiques injouables ou très inesthétiques. Il faut donc lui adjoindre deux autres grands principes permettant de pallier ces inconvénients, à savoir : la géométrie variable et l'improvisation structurée. La géométrie variable autorise la substitution d'instruments ou de timbres par d'autres considérés comme équivalents. De même l'improvisation structurée va respecter le cadre global de l'agencement des éléments sonores, mais en y apportant des couleurs nouvelles pouvant servir de liant à l'ensemble. Apparaîtront alors parmi les objets sonores employés des classes d'équivalence. Une note peut être remplacée si besoin par une note voisine, un timbre par un autre, un rythme par une succession de durées jugée comparable, etc. Il ne s'agit pas lors de l'interprétation de réinventer entièrement la partition, mais de s'autoriser toute adaptation jugée utile pour permettre un jeu fluide et expressif compte tenu des moyens dont on dispose.

L'une des possibilités pour composer consiste alors à déterminer des règles d'agencement du matériau sonore, à formaliser, à introduire de l'abstraction, à généraliser, à adopter une démarche quasi mathématique. Cela donne des morceaux où l'abstrait précède le concret. Cette façon de faire sous-tend une pratique que l'on peut qualifier d'académique et que l'on retrouvera dans les conservatoires où l'en enseigne en considérant une voie bien tracée et assise sur une tradition validée. L'harmonie, la consonance et les modes indiquent alors le cap.

Mais il ne faut pas oublier que des musiques empiriques ont précédé toute forme de mathématisation. La musique n'est pas les mathématiques. Pour qu'elle prenne vie et sens il faudra forcément la matérialiser, la concrétiser via les instruments et l'interprétation. Elle n'existe qu'à ce stade. La partition comme telle, sur le papier, n'est que la traduction symbolique de la logique à l'origine de l'œuvre. Ce n'est pas la musique, ce n'est que son image, sa formule, tout comme la photo d'une personne n'est pas cette personne vivante avec tout ce qu'elle peut apporter et toutes les interactions qu'elle provoquera.

Donc il est possible de sauter l'étape de structuration initiale pour passer directement au concret par empirisme. L'oreille est d'abord culturelle. Comme l'indique François COTINAUD dans un article intitulé « pour une pédagogie de l'imagination », certains sons ont acquis de l'oreille un droit associatif reconnu. Mais celle-ci peut reconnaître un nombre d'associations illimité pour peu

qu'elles aient fait état de leur existence via l'accoutumance. Tout devient alors possible et le compositeur (interprète) peut user de règles empiriques dont il pourra avoir une connaissance totale, partielle ou même nulle. Il s'agit dans ce cas d'un "code" personnel et unique dont même le premier utilisateur n'a pas forcément toutes les clés. On en revient alors à l'essence des choses et l'on traduit un chemin de vie. On ne dessine pas une carte à l'échelle ; on marche d'emblée au fil de la nature. Quel que soit le résultat, il pourra s'imposer culturellement avec le temps ou par la simple volonté de partage dans l'instant présent.

La consonance, même si elle repose bien sur une assise physique et physiologique, reste alors essentiellement une habitude esthétique. Dans le même article, François COTINAUD parle également d'une fugue de Bach truffée de mauvais dièses et bémols. Elle sonne faux aux premières écoutes, puis à force de répétitions révèle des couleurs inattendues et agréables. En fait avec les dièses et bémols on a faussé les hauteurs relatives, mais on a conservé la structure de la fugue. Les interactions entre les différentes composantes (entre autres les notes) ont été préservées via l'architecture du contrepoint, des stettes, du rythme, etc. Ces interactions fondamentales restent en dépit des dissonances et sont toujours bien perceptibles, révélant alors d'autres "couleurs" toujours en cohérence. Ce que l'on perçoit avant l'harmonie et la consonance c'est une organisation ; des interactions entre différents objets suivant une logique perceptible d'où émerge un sens. À ce titre le rythme est l'une des interactions les plus faciles à identifier.

La musique devient alors un langage sans code commun nécessairement connu de tous les interlocuteurs. On peut chercher à le découvrir, mais ce n'est en rien indispensable pour se comprendre. On peut communiquer l'indicible dans l'instant, faire se croiser des chemins de vie.

C'est pourquoi, de ce point de vue, la chanson (pas l'usage de la voix comme instrument) appauvrit la musique. Le texte signifiant va figer, unifier, la pensée là où sans lui l'ouverture était infinie. L'analogie peut être faite avec la réduction du paquet d'onde en physique quantique. Sans mécanisme de mesure la particule se comporte comme une onde et peut être potentiellement présente à plusieurs endroits. Le texte s'apparente alors à l'instrument de mesure. Il interagit avec ce qu'il observe et tout devient univoque. La particule est en un point unique. La musique prend un sens précis.

Il en va un peu de même avec les musiques figuratives. Les tournures attendues devant évoquer telle chose ou susciter tel climat vont agir, dans une mesure moindre, comme les mots en venant fermer des possibles.

Pour en venir à ma pratique, je compose presque exclusivement sur la base d'improvisations où l'empirisme l'emporte largement sur une règle préétablie. Je n'y connais pas les tonalités ni les modes, il peut y avoir des rythmes réguliers ou pas, les contrepoints résultent librement de la superposition d'éventuelles mélodies, une harmonie s'apparente à tout ensemble de notes simultanées. Parfois je dis que je joue n'importe quelles notes mais pas n'importe comment, simplement parce que je longe un chemin tracé dans le monde que je suis. Je vois très bien intérieurement ce que je dois faire, ensuite instinctivement les doigts se placent où il faut. Ce qui compte est alors seulement la logique qui guide l'ordonnancement des sons, la voie géométriquement tracée.

Dans mes œuvres écrites, je ne m'arrête cependant pas là et j'apporte après coup une structuration au matériau d'origine improvisé en venant y puiser des éléments qui seront juxtaposés et/ou superposés (en étant si besoin, à ce stade, légèrement transformés). D'où les notions d'improvisation structurée et d'organisation élémentaire. Cette organisation élémentaire vient poser des interactions cohérentes entre les différents objets sonores. Mais les improvisations peuvent aussi rester en l'état, sauvages en apparence.

De même quand je joue mes partitions, je ne leur suis pas fidèle. Je m'en sers comme d'un fil conducteur à partir duquel je peux improviser à nouveau. La partition me rappelle où aller, mais pour y arriver je ne suis pas obligé d'emprunter le même chemin que la première fois. Rien n'oblige donc toujours à noter la musique sur des portées avec chaque note précisément fixée. Tout schéma permettant de désigner les objets utilisés et la façon dont ils s'agencent peut convenir, à condition de présenter une légende pour l'exploiter. Les choses n'ont pas à être précises puisqu'on peut imaginer des classes d'équivalence pour les objets prenant part à la structure. Par exemple, plutôt que d'écrire précisément le LA sur le second interligne en clé de sol, je peux tracer une zone dans toute la partie inférieure de la portée pour désigner l'ensemble de hauteurs pouvant faire l'affaire. Compte tenu des interactions, on considère que toutes les notes dans cette zone sont équivalentes. Une mélodie n'est alors pas forcément une suite bien déterminée de notes, mais un tracé relatif de hauteurs. Il en va de même pour les autres paramètres sonores.

Finalement, je ne suis peut-être pas musicien au sens habituel du terme. Je réinvente juste l'univers en plaçant les sons d'une façon qui me fait sens.

Même si je le fais par nécessité lorsqu'il s'agit de cadrer mon propos, je ne veux donc pas théoriser la musique, l'analyser ou la produire selon des règles établies depuis la physique, les mathématiques ou la physiologie. Tous ces aspects découlent d'une réalité extérieure et commune qui n'a pas de sens. Ma conscience, "Moi", mon expérience unique donne une signification à un univers sinon vide. Et c'est là que prend place la musique que j'entends. Je me contente alors de jouer ou d'écrire ce que je ressens avec toutes les éventuelles faiblesses structurelles dans la composition ou une possible fragilité de l'interprétation. Je ne structure ensuite que selon ce qui me semble nécessaire pour faire beau à moi.

Composer logiquement et en respectant les "bonnes" gammes et harmonies, ou jouer avec tous les doigts bien et rapidement placés, même en y mettant une âme, nos machines le feront bientôt mieux que nous. Les maths sont à tout le monde, mes notes ne doivent être qu'à moi, et tant pis si elles ne sont pas comprises ou qu'elles n'entrent pas bien dans les cases (ni celles rigoureuses des pratiques enseignées au conservatoire, pas davantage celles du blues ou du rock). Ma règle première est de faire ce qui me vient en l'état. La réflexion technique et analytique ne fera que suivre, uniquement pour ce qui semble indispensable à la solidité du discours, et sans que cette structuration ne soit jamais une fin en soi ou qu'elle ne découle inéluctablement de quelques préceptes imposés dits bons à produire une musique digne d'intérêt, encore moins qu'elle ne soit une sorte de mode d'emploi. Surtout je veux voir les choses simplement, hors de tout discours savant. Ne pas créer de la musique comme un adulte cultivé, fort de toutes ses études sur le monde et la musicologie, ou de son entraînement quotidien à faire bouger ses doigts avec rigueur et précision. Je veux inventer comme un enfant qui s'émerveille en découvrant quelque chose qu'il trouve beau. Il faut juste s'amuser, jouer à faire ce que moi entend musique, construire un ailleurs. Ce n'est pas facile quand on a quand même un peu grandi ; c'est un vrai travail.

Au fondement de ma création il y a donc l'improvisation, libre ou guidée, qui reste ma principale source d'inspiration. La structuration ne vient que plus tard. J'accumule ainsi du matériau improvisé, mais provenant aussi de quelques autres sources (électro-acoustique, écriture à la table, algorithmes). Je laisse décanter ces idées et je les reprends ensuite pour les assembler en les retravaillant si besoin. D'où ce que j'appelle la structuration élémentaire puisque je juxtapose et/ou superpose différents éléments que je puise dans ma bibliothèque de fragments préparés.

Je ne mets pas en avant la musique acousmatique sur la base de sons naturels n'étant pas produits par des instruments (même si je m'en sers tout de même parfois) car elle n'est pas simple à mettre en œuvre et qu'elle débouche facilement sur la performance ou le happening. Le matériau de base est difficile à enregistrer dans de bonnes conditions (si l'on ne veut pas se contenter des banques de

sons préenregistrés disponibles) et il est compliqué d'anticiper l'apport des systèmes de transformation à lui appliquer. Enfin, le résultat sonore peut être abrupt, rebuter un public lambda et présenter un visuel scénique peu intéressant. D'où la tendance à habiller cette musique avec la vidéo, le happening, la danse ou tout autre technique permettant d'élargir l'expérience. Le résultat est intéressant, et j'ai vu d'excellents spectacles de cette nature, mais ce n'est pas ce que j'ai envie de faire (ou peu).

Tout en l'utilisant, je ne mets pas non plus l'électronique au premier plan. La raison n'est pas ici artistique ou esthétique, mais plutôt idéologique. Pour produire les appareils électroniques en masse et à un prix abordable il faut une économie mondialisée dévorante de toutes les ressources planétaires. Je préférerais à cela un monde plus sobre où donc l'usage de tels outils serait limité, comme d'ailleurs le gaspillage débordant d'électricité juste pour mettre de la lumière et du son plein les yeux et les oreilles du public massé dans des stades géants. Voilà pourquoi je privilégie l'acoustique et que je prévois une telle alternative même s'il y a de l'électronique dans une composition. Potentiellement au moins, la musique doit pouvoir exister sans électricité.

Néanmoins, je considère qu'il est plus simple et plus puissant d'utiliser les synthétiseurs et autres outils électronique, quand on les connaît, plutôt que de torturer des instruments acoustiques pour en tirer un objet sonore brut. Sur ce point c'est davantage une évolution de la lutherie qu'il faudrait envisager.

Comme déjà évoqué, la musique parle bien mieux sans les mots. Elle permet d'aller au-delà de ce qu'autorise le langage. Les paroles ferment le champ des possibles là où la musique invite à d'autres univers. Cette remarque est vraie quant au sens et à ce que l'auditeur pourra "voir" au travers du morceau, mais également quant à la forme puisque bien souvent les phrases imposeront une structure rythmique ou mélodique. Il faut bien que ça colle avec les pieds, les vers et la rime. Sans les paroles l'inventivité musicale peut exploser davantage. Je n'écris donc pas de chansons, bien que des textes puissent parfois accompagner ma musique. Ils restent alors facultatifs et un récitant peut éventuellement les faire entendre.

Mon modèle est un peu celui des œuvres de la période baroque ou de la musique de chambre, ainsi que de la façon de faire du jazz. Elle est acoustique et peu être simplement jouée. Il ne faut pas forcément un grand nombre d'exécutants pour l'interpréter et l'on peut presque la faire entendre en tout lieu. Il n'y a pas obligatoirement besoin d'artifices spectaculaires pour la mettre en scène. L'orchestration peut être adaptée si besoin en fonction des instrumentistes dont on dispose, d'où une certaine forme de souplesse, même si le timbre y perd parfois un peu. Via la basse continue, les cadences ou les grilles d'accords, par exemple, on peut y trouver une part d'improvisation, potentiellement limitée et cadrée, mais néanmoins présente.

De là découle l'orchestration à géométrie variable que j'emploie souvent. Je sais par expérience qu'il est parfois difficile en dehors du milieu professionnel de trouver tel ou tel instrumentiste en particulier. Avoir une partition qui autorise plusieurs instruments possibles pour une même partie est alors un avantage certain. De fait, le travail sur le timbre lui-même est peu présent (hors électronique ou électro-acoustique). C'est un choix. La sonorité est souvent plus conventionnelle, mais la musique n'en est que plus souple et surtout plus simple à mettre en œuvre. Elle est alors plus accessible à l'interprétation.

Enfin, je vois la musique avant de l'entendre. Ainsi les tonalités ne sont pas, pour moi, naturelles, car elles ne correspondent pas aux paysages formes couleurs que je visualise. J'ai du mal à jouer juste à l'oreille commune. D'où l'emploi que je fais d'une gamme dodécaphonique (non sérielle) qui me permet de mieux transcrire ma perception. Pour élargir ma palette j'utilise de plus des glissandos et j'emploie la molette du synthétiseur, je peux accorder en quart de ton, je juxtapose ou

superpose des instruments aux tempéraments différents, je travaille parfois directement sur les fréquences (uniquement dans un contexte électronique)...

Tout cela produit une musique simple, où l'électronique reste facultative, une alternative acoustique étant toujours proposée, l'orchestration est souvent flexible avec une géométrie variable, l'improvisation structurée est fréquente, un dodécaphonisme (non sériel) parfois modal domine, des éléments (fragments souvent improvisés) sont agencés par structuration élémentaire qui s'applique donc a posteriori à une création spontanée.

#### A l'origine de cette pratique :

Créer de la musique a quasiment toujours résulté chez moi d'une démarche empirique ; c'est pourquoi mon parcours fait de moi un très mauvais musicien.

Je pourrais me référer à Seymour Papert (*mathématicien, informaticien et éducateur. Il est l'un des pionniers de l'intelligence artificielle, ainsi que l'un des créateurs du langage de programmation Logo.*) qui dit : "C'est en créant qu'on apprend". C'est ainsi que j'ai toujours procédé. Ce mécanisme peut fonctionner dans le domaine artistique ainsi que dans toute spécialité portée sur une pratique. (*on peut très bien apprendre un métier sur le tas...*)

En musique il n'est donc pas indispensable de partir de règles existantes, à connaître au préalable, permettant de construire des morceaux répondant aux critères de telle ou telle esthétique. On peut créer librement et à force de pratique retrouver des formules préexistantes (*qui pourront être adaptées, suite parfois à une mauvaise assimilation de leur contenu, dans ce cas l'erreur initiale finit pas être féconde*) et en inventer de nouvelles.

D'où l'importance de cette autre phrase de Papert : "Pour apprendre quoi que ce soit, commencer par y trouver un sens."

Toutefois, en procédant de la sorte le résultat ne sera pas toujours conventionnel...

Apprendre et appliquer des règles en vue de créer n'est d'ailleurs plus aujourd'hui une garantie assurant une composition originale. En effet, toute la mathématique présente dans la musique peut être mise en œuvre par des machines. Avec l'intelligence artificielle celles-ci seront vite plus habiles que nous à l'exercice de la composition. L'application de règles ou de techniques ne sera alors plus un critère pertinent pour fonder un art digne d'intérêt. Il en sera peut-être de même de l'interprétation. Là encore la recherche de perfection ne suffira pas. Seule l'imprécision (*dans les limites de l'acceptable*) viendra caractériser l'humain.

Pour illustrer ce propos je citerai le travail de Athanasius Kircher (1602 – 1680), inventeur d'un système permettant de générer automatiquement de la musique en contrepoint simple ou fleuri, qui en fait un des précurseurs de la musique algorithmique.

Ce système ne nécessite aucune connaissance ni compréhension des mécanismes du contrepoint. Il suffit d'appliquer un processus simple (*qu'une machine peut s'approprier très facilement*) pour obtenir une musique correcte. Bien entendu, le résultat est loin d'être génial, mais reste acceptable et sans erreurs eu égard à ce que doit être un contrepoint bien écrit...

Dans ce cas il s'agit d'un simple algorithme qui produit une musique qui n'est que correcte. Mais si l'on considère les apports de l'intelligence artificielle il est possible alors d'aller bien au-delà et, cette fois, d'envisager la production d'œuvres non seulement valides sur un plan technique, mais également aussi intéressantes ou émouvantes à l'écoute que de pures créations humaines.

Finalement, ma façon de faire de la musique peut se résumer ainsi : **N'importe quoi, mais pas n'importe comment**. Cette idée se retrouve dans la structuration élémentaire. Tout objet sonore (*mélodie, rythme, harmonie, musique complètement développée, bruitages, sons divers etc.*) forme un n'importe quoi, joué ou produit avec ou sans règles. Celui-ci prendra son sens des interactions qu'il aura avec les objets voisins dans le cadre d'une macro-structure. C'est le contexte qui donne le sens. Le n'importe quoi n'est donc pas organisé n'importe comment.



Je peux jouer librement, sans suivre aucune règle, si je le souhaite, à condition de le faire dans un cadre, une structure, un contexte, une organisation qui donnera du sens à chaque note ou chaque son.

Les objets musicaux se regroupent alors en classes d'équivalence et dans une structure on peut substituer un membre de la classe à un autre. D'où l'improvisation structurée et l'organisation élémentaire. La partition est alors un guide, elle n'a pas forcément à être précise note à note et peut laisser libre cours à l'interprétation. Elle ne contient que la logique nécessaire à définir les interactions entre les différents éléments-objets et à donner un sens à l'ensemble.

## **Ma vision de l'Art.**

L'art : c'est moi durant ce que je me serai fait de cette vie, de ce que j'aurai construit de cet univers. C'est une démarche personnelle, individuelle, unique. C'est un cheminement quasi mystique. C'est l'exploration et la matérialisation d'une réalité différente. Sous un autre angle, la reconstruction de l'inéluctable quotidien, de la nature, du temps et de l'indifférence du cosmos envers toute humanité. C'est réaliser que je crée le monde. Une autre perception de la matière. SEUL.

Parmi, et avec, les autres, mais pas POUR eux. Dans cette mystique, il n'y a que l'artiste lui-même qui puisse être juge de sa création au regard de son cheminement intérieur.

La sublimation du réel objectif vient de l'acte créatif lui-même. C'est cet acte qui conduit à autre chose, ailleurs, autrement. L'œuvre est une fin en soi. Sa publication n'est en rien obligatoire, ce n'est qu'un avantage possible. Celui-ci ne justifiant en rien la démarche, mais devenant le don à autrui, le partage. J'indique le chemin vers les mondes que je découvre à tous ceux qui voudraient m'y rejoindre. Ce n'est alors ni le succès, ni l'insuccès qui valide ou invalide une œuvre, mais seulement le regard que son créateur en a. Seul l'art magique et brut est sincère.

Aucun homme ne vient du néant. Chaque artiste baignera forcément dans une culture induisant des formes qu'il poursuivra et/ou détruira. (Ré)Inventer – parfois différemment. L'autre peut donc toujours être source d'influence ou d'inspiration, mais jamais juge, encore moins objectif poursuivi. L'art brut ne se cache pas. Le créateur n'y entreprend pas de démarches promotionnelles ou commerciales, mais il laisse ouverte la porte sur son œuvre. C'est laisser libre celui qui pourra recevoir, accepter, rejeter ou refuser. Mais cet acte, gratuit par nature, est rendu de plus en plus difficile par le système industriel, commercial, publicitaire et professionnel d'aujourd'hui. Ce dernier impose au travers de la surabondance, du culte voué au paraître et des modes éphémères un accès hasardeux et difficile aux œuvres (*je n'emploie volontairement pas ici le mot de produits*) dont l'objectif est simplement l'émerveillement et non le profit. L'artiste reste un homme ordinaire et n'a pas à devenir commerçant pour se vendre. Il n'y a rien à dire ou à démontrer autour d'un art sincère, aucun numéro à jouer, rien à monnayer, nul boniment nécessaire, pas de look ou de langage de circonstance à adopter. L'œuvre parle d'elle-même, le public y entrera ou pas, c'est tout.

Il est vrai que ce discours ne tient que si l'on ne cherche pas forcément à vivre de son art, mais seulement à le pratiquer et à l'éprouver, étant entendu que la démarche décrite ici s'applique essentiellement à la création et non à l'art vivant. Je dois (*en réaction à l'Art Business*) pouvoir être et me dire artiste, créateur, même si c'est un autre métier qui m'alimente. Les taureaux de Lascaux n'étaient pas comestibles, et les imagineurs sorciers qui les ont enfantés ne se faisaient sans doute pas admirer pour leur professionnalisme ou leur célébrité.

L'art c'est poursuivre ma quête. C'est humaniser l'univers. Bien au-delà d'un chimérique souhait d'éternité ou de reconnaissance, c'est donner corps à l'ailleurs, à l'autre chose et à l'autrement durant ce que je me serai fait de cette vie.

Ainsi, l'art brut ne vise aucun rôle social, il est juste là pour donner du sens à l'instant présent, adoucir le monde. C'est donc bien moi durant ce que je me serai fait de cette vie, de ce que j'aurai construit de cet univers.

**JPP**

*Jean-Pierre Prudent*

*Voie Lactée, Système Solaire, Terre, France, après midi, temps nuageux et venteux,  
automne.*

## Méthode de composition

### I) Idée générale, plan concepteur

- x deux principes : « Je vois la musique avant de l'entendre » Musique = géométrie
- x (Frank Zappa) Composer c'est organiser (*n'importe quel matériau*)... Objectif : savoir ce qu'il y aura à dire avant de commencer à écrire.

#### Poser le paysage : Comment je "vois" la musique

C'est un voyage dans le temps. Une œuvre en 4 dimensions. Une sculpture qui se transforme et évolue au fur et à mesure que je la regarde. Une sculpture sonore comprise dans l'espace. On en perçoit la couleur (*sonorité, timbre, orchestration*), la taille (*volume, amplitude, nuances*), la position, la forme (*rythmes, mélodies, harmonies...*). Cette image instantanée est en perpétuelle évolution d'un instant T à T+N. Toute musique ne prend son sens qu'avec le temps. Un phénomène sonore de durée nulle n'existe pas.

Un morceau est, pour moi, un paysage dans ses trois dimensions d'espace que je visite et que je vois se dérouler dans la quatrième dimension du temps. En ce sens, lorsque j'imagine une musique je ne l'entends pas, mais je la vois. La musique est un voyage dans le temps.

### II) constitution des objets

#### ● Origine : improvisation structurée

Improvisations structurées enregistrées puis retravaillées à la table. Elles sont pensées dès le début pour l'instrumentarium choisi et suivant **l'idée générale et le plan concepteur**. La méthode (*qui est celle que j'emploie presque toujours*) consiste à définir une ambiance, des thèmes, des harmonies, des rythmes, une instrumentation ainsi que d'autres éléments brefs (*non développés*) et des plans conceptuels à partir desquels j'improvise. Cette improvisation est enregistrée (*il y a parfois plusieurs prises, et la meilleure est conservée*). La partition est notée d'abord de façon "brute" à partir de cet enregistrement. Elle est ensuite reprise à la table (*souvent après un délai de "décantation"*) où elle est retravaillée de manière à y apporter davantage de structure, de mathématique. À ce stade il ne s'agit donc plus d'une simple transcription neutre, mais d'une pièce arrangée. L'interprétation finale ne se voudra pas figée par rapport à l'écrit. On pourra à nouveau improviser, transformer, choisir. La boucle est alors bouclée. Improvisation à la source, structuration de la partition, interprétation "libre" permettant à nouveau l'improvisation.

#### ● Origine : écriture à la table :

1. Chercher les mélodies [en valeurs égales], ou reprise d'un thème existant (Moyen Âge.)  
Si reprise je peux appliquer des Transformations
2. Placer des rythmes sur les mélodies (*Ces 2 étapes peuvent être inversées*)
3. harmoniser sur tout ou partie
4. éventuellement je construis dès le départ une mélodie "frustré" qui ne sert qu'à générer une suite harmonique qui pourra être employée en tant que telle
5. travailler ensuite ce matériau mélodique, rythmique et harmonique avec toutes les formes de l'imitation ainsi que les autres méthodes de développement et/ou de transformation.
6. « **Dessiner** » des formes mélodiques ou des schémas rythmiques et les réaliser ensuite sur la partition.

- Origine : programme de composition automatique (MAO – algorithme)  
Utilisation de plusieurs langages de programmation permettant de construire des applications capables de générer des musiques suivant des algorithmes qui reproduisent les caractéristiques de mon style d'écriture. C'est un peu comme si j'avais deux têtes. Je donne la description (*règles*) de ce que je souhaite obtenir et l'ordinateur invente des propositions correspondantes. Quelqu'un d'autre écrit à ma demande. Cette démarche permet, tout en suivant un objectif déterminé (*plan concepteur*), d'obtenir dans une composition des éléments auxquels je n'aurai jamais pensé, et que je n'aurai jamais improvisés non plus...
- Dans une même composition ces différentes origines sont employées conjointement.

À ce stade je possède un objectif global structurant et des éléments musicaux disparates.

### III) La finition

- Formation des briques élémentaires
  - x À l'intérieur du / avec le matériau de base je repère et je forme les éléments (au-delà *des lignes initiales*) mélodiques, rythmiques, harmoniques.
  - x Chaque élément déterminé à ce stade pourra à nouveau être transformé lors de l'assemblage final. Un même élément d'origine pouvant recevoir différents "habillages".
- Le plan
  - x Je vais alors finaliser le plan (*depuis l'objectif initial : macro-structure*), qui sera celui du morceau, par juxtaposition et/ou superposition des éléments disponibles (*les transformations étant toujours possibles*).
  - x À l'écriture effective, les éléments sont adaptés au contexte. On peut ajouter des objets nouveaux (*ponts.*), à l'inverse je n'utiliserai pas obligatoirement tous les éléments.

#### La démarche peut être conduite dans les 2 sens !!!

- A) → B) → C) : Je pars des éléments avec lesquels j'élabore une macrostructure.
- C) → A) → B) : Je construis d'abord un plan (*objectif défini*) pour le morceau et je recherche ensuite des éléments ayant les caractéristiques définies dans ce cadre.

- Orchestration, couleurs, nuances, etc. éventuellement : Ajouts de bruitages, Improvisation structurée et toujours selon l'idée d'origine.

### IV) La "décantation"

- x Après écriture, toujours « laisser décanter ». Ne jamais publier dans la précipitation et reprendre systématiquement chaque travail « à froid ». Après un moment je réétudie l'ensemble avec du recul en apportant si nécessaire des adaptations

# L'improvisation Structurée

## Caractères généraux :

**Structuration élémentaire :** Principe de la mosaïque, assemblage cohérent de miniatures, concision. La musique est comprise, selon des plans originaux, comme une suite de juxtapositions et superpositions d'éléments divers. Ces éléments peuvent prendre différentes formes :

- un simple note auquel cas la structuration s'appliquera à la phrase
- une mélodie entière, une suite harmonique, un rythme
- une musique entière complètement développée
- un objet utilisant l'échelle des fréquences, hors des gammes traditionnelles, une musique infra-tonale, le glissando, etc.
- des bruitages naturels ou électroniques
- Les éléments s'articulent dans une grille temporelle (axe des x) sur laquelle ils se juxtaposent et/ou se superposent (axe des y) la vitesse de défilement du temps pouvant varier (tempo) et des nuances venant indiquer la dynamique.
- L'ensemble peut fonctionner selon un principe de classes d'équivalence. Ainsi une note peut avoir une hauteur relative, par exemple, une mélodie peut se voir déformée (variée), un rythme peut se voir substituer une formule voisine, etc. La cohérence ne s'obtient pas note par note, mais élément par élément.
- L'orchestration peut être adaptée, les instruments peuvent recevoir des substitutions.

**Improvisation structurée :** Une pièce peut comprendre une part variable d'improvisation guidée. Tous les éléments de rythme, de mélodie, de contrepoint, d'harmonie et d'orchestration jugés utiles à la solidité structurelle sont notés, le reste est librement improvisé.

**Géométrie variable :** L'orchestration est indicative et peut varier de manière que la musique puisse être jouée par des formations instrumentales différentes sans perdre de son sens.

## Méthode :

- **Conception d'un plan**
- Détermination des du/des élément(s) de base : rythme, mélodie, harmonie, TIMBRE. Le timbre doit être préparé si on utilise un/des instrument(s) produisant des sonorités différentes : Exemple à l'orgue il convient de prévoir la registration.
- Choix des développements à apporter à ce matériau de base.  
Durant le jeu : concentration, concision, précision.
- Se constituer une réserve d'éléments de liaison (*traits de virtuosité...*) automatiques (*où les doigts jouent seuls*) pour combler d'éventuels temps de latence durant lesquels on peut réfléchir à la suite à donner au développement en cours

## Principaux éléments de style retenus pour l'improvisation structurée

### 1. Mélodie :

- Modes/tons "classiques"
- Gamme acoustique (facile d'usage)

- Modes du plain chant
  - Chromatisme non sériel
2. **Systèmes de transformation mélodiques :**
- Petites altérations Majeur  $\leftrightarrow$  Mineur
  - Altérations plus importantes  $\rightarrow$  chromatisme
  - Changement des intervalles en conservant la “forme” de la mélodie : son dessin. [*Je vois la musique avant de l’entendre*]
  - Augmentations / Diminutions pouvant être irrégulières et/ou partielles
  - Groupes de passage – fragmentation d’une mélodie (*à partir de plusieurs éléments sources*)
  - usage des différentes formes de l’imitation
3. **Contrepoint :** Seules importent les lignes mélodiques. C’est leur superposition seule qui va créer des rencontres harmoniques non contrôlées et toutes acceptées.
4. **Harmonie :**
- Accords « traditionnels » (*majeurs, mineurs, 5tes altérées, 7èmes, ...*)
  - Accord polymodal (*tierce majeure + tierce mineure*)
  - Accords simples en quarts ou en quintes
  - Accord de résonance avec usage préférentiel des degrés les plus proches. Ex sur une fondamentale de do on obtient : sol mi sib ré fa# sol# Si Ré# (Mib) Fa Sol# (Lab) La. Les degrés les plus proches sont la quinte et la tierce ainsi que la 7<sup>e</sup> la 9<sup>e</sup> et la quarte augmentée. Dans l’accord employé figure au moins l’un de ces degrés (*parmi les possibles*). Tout autre accord est superposable à cet accord de résonance. Effets de couleur / lumière [*Je vois la musique avant de l’entendre*].
  - Accords aléatoires de type cluster ou résultant d’un contrepoint libre.
  - Toutes les positions et renversements sont employés, et les formes alternent.
5. **Opposition rythme – non rythme :** Construction, par exemple, de litanies harmoniques en valeurs égales.

Enfin, l’improvisation peut être figée ou libre. Je l’emploie, comme je l’ai déjà indiqué, en la prenant pour origine – source d’une pièce qui sera retravaillée à la table, ou je la fais intervenir au final dans le morceau écrit lors de son interprétation.

## Une remarque générale valable pour l'ensemble de mes créations

Toutes les musiques que j'écris n'ont pas forcément à être jouées fidèlement à la partition. Je conçois la composition dans un esprit beaucoup plus proche du jazz ou du rock que d'une manière apparentée à une écriture "savante". À côté de Bach ou Messiaen, certains de mes maîtres à penser sont des musiciens qui n'ont jamais fréquenté les conservatoires ni posé la moindre note sur une feuille de papier. À côté des symphonies pour orchestre, des fugues pour orgue ou des études pour piano, des groupes de rock dont la musique aux règles simples se transmet à l'oreille et se conçoit empiriquement par la pratique instrumentale sont aussi mes modèles. Cette façon de faire, où tout caractère savant est absent, a pourtant produit quelques chefs d'œuvres. Les démarches sont différentes et il n'est donc pas question d'un intérêt plus ou moins grand dans une pratique ou dans l'autre. La musique n'est pas une compétition. Si je prends en exemple 'Smoke on the water' de Deep Purple, on pourrait n'y voir que quelques accords simples, une mélodie élémentaire sur un rythme binaire et répétitif ; et pourtant ça le fait... Ce morceau dégage, de mon point de vue, autant de génie et d'audace que toute autre musique qui serait dite "grande" parce qu'elle s'adresse à l'orchestre, que tout y est gravé sur le papier ou qu'il faut être virtuose pour la jouer. Ici on a simplement une pensée ouverte, réduite à l'essentiel et pouvant recevoir une infinité d'habillages par la suite.

Il n'y a aucun lien direct de cause à effet entre la complexité / simplicité d'une musique (*qu'on parle de l'écriture ou du niveau d'interprétation nécessaire pour la jouer*) et l'émotion qu'elle peut susciter. Le but n'est ni de faire des mathématiques sonores ni un numéro de cirque où l'on se montre le plus rapide à son instrument, mais bien de donner à ressentir, de recréer l'univers et la vie par le son, via une sculpture de l'espace-temps.

C'est pas parce que c'est compliqué que c'est forcément mieux !!

Je pense donc qu'il faut avant tout rester simple, **n'écrire que ce qui est indispensable** à la solidité du discours d'une manière facilement lisible (*l'objectif est seulement de noter la musique, pas de faire un joli dessin à exposer*) et de **laisser le reste aux interprètes**. Il est, pour moi, inutile sur une partition de vouloir tout mathématiser : jusqu'à chaque souffle d'air, chaque clignement d'œil des musiciens et leur position dans l'espace en trois dimensions au micron près.

### A titre d'exemple :

Sur scène j'utilise depuis le matériau écrit les principes de la géométrie variable, de la structuration élémentaire et de l'improvisation structurée.

- 1) Je puise dans une ou plusieurs partitions des fragments qui m'intéressent et je les réagence dans le cadre d'un nouveau plan (*juxtaposition et/ou superposition*) par structuration élémentaire. Au passage je repense souvent l'orchestration (*la couleur*) par géométrie variable.
- 2) Le "liant" de l'ensemble est obtenu par improvisation qui est alors structurée car en relation avec le plan conçu à l'étape 1).

En tout état de cause, ma musique peut s'interpréter très librement. L'esprit de l'improvisation structurée doit être présent. Il ne faut pas hésiter à faire vivre les pièces autant que faire se peut sans en détruire le sens et l'équilibre, sans les réinventer totalement. Le point sur lequel il est le plus facile de jouer est presque toujours l'orchestration. Même en restant fidèle à l'écrit, mes musiques peuvent être colorées à souhait sur le plan instrumental quitte à transposer parfois et à adapter certaines harmonies ou contrepoints.

Une caractéristique de style résultant des remarques précédentes : la mélodie simple...  
'ça doit pouvoir parfois se chanter'

**Structuration élémentaire :** Principe de la mosaïque, assemblage cohérent de miniatures, concision. La musique est comprise, selon des plans originaux, comme une suite de juxtapositions et superpositions d'éléments divers.

**Improvisation structurée :** Une pièce peut comprendre une part variable d'improvisation guidée. Tous les éléments de rythme, de mélodie, de contrepoint et d'harmonie et d'orchestration jugés utiles à la solidité structurelle sont notés, le reste est librement improvisé.

**Géométrie variable :** L'orchestration est indicative et peut varier de manière que la musique puisse être jouée par des formations instrumentales différentes sans perdre de son sens.

Dans ce cadre j'utilise un orchestre divisé en 5 trames. La formation est soit acoustique, soit électrique, soit mixte, et pour chaque instrument on peut employer indifféremment la variante souhaitée. Par exemple, des cordes peuvent être jouées par le quatuor (violon, alto, violoncelle, contrebasse) comportant de 1 à N représentant-s de chaque ligne, ou par une nappe de synthétiseur ou un orgue. La basse électrique peut se substituer à la contrebasse et/ou au violoncelle et/ou au basson, etc. Toutes les parties sont écrites de façon à permettre au mieux ces substitutions.

Les trames sont les suivantes :

- **Fonds / nappes :** cordes, bois, cuivres, chœur, nappes de synthétiseur, orgue... -> *Dominante harmonique*
- **Percussions / bruitages :** percussions, bruits, électronique... -> *Dominante rythme*  
*Les bruitages peuvent être naturels (produits ou enregistrés) ou électroniques. On peut leur substituer des percussions. Ils ne servent pas principalement au rythme, mais à compléter la trame sonore d'ensemble. En ce sens ils restent facultatifs.*
- **Basses :** basses diverses -> *Assise rythmique et harmonique, mélodie*
- **Chant solo / mélodie :** chant, tout instrument mélodique acoustique ou électronique -> *Dominante mélodique*
- **Claviers :** piano, clavecin, orgue, piano électrique, vibraphone, harmonium, etc. -> *Polyvalents...*
- **Texte \*\* 6e groupe facultatif \*\*** Parlé, psalmodié, chanté.

En matière d'orchestration je fais également en sorte que ma musique puisse toujours être jouée sans électricité ; c'est-à-dire que je prévois systématiquement une alternative acoustique à chaque instrument dans le cadre de la géométrie variable.

**Les nuances** (ainsi que les indications éventuelles de phrasé) sont fournies à titre indicatif. Elles n'ont donc pas forcément à être exécutées à la lettre, mais peuvent varier en fonction des choix d'interprétation. Le texte (*souvent présent*) donne les indications de caractère. Ici, comme pour le tempo, les indications à l'italienne conviennent assez bien. En effet, elles donnent clairement une indication de ce vers quoi il faut tendre mais dans un cadre suffisamment libre pour permettre le jeu des classes d'équivalences de la structuration élémentaire.

**l'écriture est enharmonique**, visant à simplifier la lecture. EX mi b ou Si b préférés à La# ou Ré#, Do# préféré à Ré b, etc. La note écrite est toujours la note à obtenir (pas d'instruments transpositeurs). Les altérations ne se répercutent PAS d'une octave à l'autre.

Pour toutes les parties (*suivant l'instrument choisi*) on peut si nécessaire transposer à l'octave.

Les harmonies proposées peuvent parfois être adaptées si nécessaire. (*doublures de notes, suppression d'autres, mais plutôt éviter les réécritures*)



- **Opposition rythme – non rythme** développements rythmiques, polyrythmie.
- **Ajout de textes** (*mise en scène*) Le texte permet de “dire”, de donner un sens à la musique qui la ramènera à la réalité, mais celle-ci n’en a en aucun cas besoin pour être. Le monde auquel elle donne accès n’est pas celui du discours...

La musique n’a pas vocation à véhiculer un message. La parole ne lui est pas nécessaire. C’est un univers sonore où le voyage est possible. Communication d’espace – temps et de pensée. Sentiment et vécu, sans le recours au verbe. Un autre langage. Les mots sont inadaptés pour décrire la perception musicale, il n’y a jamais rien d’intéressant à en dire. Comprendre une musique c’est apprendre à la lire, la ressentir c’est accepter de la vivre. Face à une œuvre musicale “vraie”, on ressent d’abord quel que soit le lieu et le temps. Comprendre peut ensuite apporter, si on le souhaite, un éclairage plus fin et satisfaisant mieux les attentes d’une société où le chiffre est roi. Ceci est d’autant plus facile que le morceau contient une dose suffisante de mathématiques universelles. Mais avant tout : c’est moi, ça ne sert à rien, c’est gratuit : juste un autre monde. De la vie avec un passé et des choix futurs...

Voilà pourquoi, même si j’écris des textes, je me dis compositeur-auteur et non l’inverse.

- **Musiques simples** (*le rock, le Moyen Âge...*)
- **Quelques résultantes harmoniques :**
  - Accords simples en quartes ou en quintes
  - Accords « traditionnels » (majeurs, mineurs, 5tes altérées, 7èmes, 9èmes...)
  - Accord de résonance avec usage préférentiel des degrés les plus proches. Ex sur une fondamentale de do on obtient : sol mi sib ré fa# sol# Si Ré# (Mib) Fa Sol# (Lab) La. Les degrés les plus proches sont la quinte et la tierce ainsi que la 7<sup>e</sup> la 9<sup>e</sup> et la quarte augmentée. Dans l’accord employé figure au moins l’un de ces degrés (parmi les possibles). Tout autre accord est superposable à cet accord de résonance.
  - Accords aléatoires de type cluster ou résultant d’un contrepoint libre.
  - Toutes les positions et renversements sont employés, et les formes alternent.
  - Sur-harmonie → à un accord consonant ajouter sixte puis quarte augmentée. EX do sol mi la ou do fa# mi sol...
  - poly-modalité

Ces harmonies résultent a posteriori des improvisations et sont donc rarement pensées systématiquement avant le premier jet.

### **Ajout de bruitages**

À chaque moment d’une pièce (*librement déterminé*), on peut ajouter des bruitages ou ambiances sonores (à partir de sons naturels transformés ou non, et de synthétiseurs). La seule contrainte est alors de ne pas ajouter de nouvelles mélodies, de contrepoints ou d’harmonies. Les éléments introduits doivent plutôt rester des plans sonores venant compléter par endroits la musique.

(voir « *Écriture et musique assistée par ordinateur* »)

## Écriture et Musique Assistée par Ordinateur

La partition répond à plusieurs usages. Le premier est l'archivage, la conservation, le rôle de mémoire. Le second est de devenir un vecteur entre le compositeur et l'interprète. Grâce à l'écrit, l'instrumentiste ou le chef d'orchestre donne vie à ce qui n'était jusque-là qu'une pensée abstraite. Ils viennent prolonger le travail de l'auteur. Enfin, le fait même d'écrire, de noter, vient structurer la musique en autorisant une réflexion plus fine liée au temps, à la représentation graphique, aux règles. Un phénomène comparable existe dans le langage parlé où un discours improvisé est rarement équivalent (*tout au moins sur le plan de la forme*) à un texte préparé par écrit.

La musique électronique induit en matière de composition une démarche qui va davantage du concret vers l'abstrait. (*et encore, les machines actuelles permettent d'obtenir un résultat tout à fait acceptable à partir d'une structuration quasi nulle. Le travail est alors exclusivement placé dans le domaine des manipulations concrètes.*). Le compositeur devient l'utilisateur plus ou moins heureux et doué de la technologie. Celle-ci reste indispensable pour exécuter une œuvre au même titre qu'un instrument conventionnel, mais surtout devient strictement nécessaire à l'acte créatif lui-même. Sans ses appareils un auteur de musique électronique n'a plus rien à inventer, sa main lui est coupée, il ne peut plus "écrire". L'instrument, dans ce cas, n'est plus seulement l'outil final permettant le passage de l'abstrait de la partition vers le concret du monde sonore, mais devient le prolongement obligé du cerveau humain.

En vertu de cela il est, à mon sens, inutile d'écrire une musique électronique. Il n'y a souvent pas d'interprète humain à qui la partition pourrait être destinée. Le stockage de l'information est réalisé sur les machines au format qui leur est propre (*les ordinateurs savent parfaitement enregistrer le son et le conserver, les logiciels ou appareils possèdent tous une fonctionnalité assurant la sauvegarde de tous les paramètres nécessaires à la production / reproduction de la musique*). Enfin, la méthode de travail consiste à manipuler directement le matériau sonore, à l'agencer, rendant tout système de notation plutôt descriptif (*informatif*) que concepteur. L'écrit, ne permettant en rien de "voir" le résultat, devient superflu pour structurer la pensée. (*à qui le graphique d'un spectre sonore évoque-t-il immédiatement un objet particulier à l'oreille ?, de même noter une série de réglages propres à certains appareils en vue de reproduire une musique n'aide en rien à comprendre celle-ci à partir de l'écrit*).

Ce qui peut rendre une musique libre du temps et de l'espace c'est, entre autres, la mathématique qu'elle contient en elle, indépendamment des instruments qui lui donneront vie. De ce point de vue une partition est comparable à une formule qui décrit de la façon la plus abstraite et universelle possible une pensée structurée, un raisonnement sonore. Cet écrit devant rester lisible, compréhensible, sans l'aide d'appareillages spécifiques.

Les instruments actuels sont merveilleux, et un compositeur digne de ce nom serait stupide de ne pas les employer, je le fais d'ailleurs assez abondamment. Toutefois, l'ordinateur en musique permet beaucoup, mais peut aussi finir par tuer l'imagination. La liberté du compositeur qui ne travaille que par assemblage de fragments via la MAO ou des capteurs gestuels a pour limite les fonctionnalités de ses appareils.

C'est pourquoi je préfère à l'électronique pure une musique mixte où cohabitent instruments traditionnels et objets sonores informatisés ou purement électroniques. Ajouter l'humain (**l'interprète**) à la rigueur des ordinateurs. Une composante du travail est écrite à l'attention des musiciens, une autre est simplement décrite si nécessaire, stockée directement sur les machines ou totalement improvisée. L'improvisation (*éventuellement structurée*) s'accorde très bien, pour moi, avec les instruments électroniques.

Il faut ensuite, toujours de mon point de vue, se poser cette question : **que reste-t-il quand on coupe l'électricité ?**. S'il y a toujours de quoi s'émerveiller (*une partition de Bach... ?*) c'est probablement bien. Mais il faut veiller à ce que loin des lignes à haute tension il ne subsiste que le B A B A d'une musique totalement inintéressante.

Donc premier point pour moi : il n'est pas utile de noter une musique électronique, il faut l'improviser, le cas échéant à partir d'une structuration préalable.

### **La musique "mathématique" ou générée par ordinateur :**

L'intérêt d'une musique provient, c'est vrai, en partie de sa structure (*mathématisation*). Cette structure peut donc être liée aux mathématiques (*même quand il s'agit d'une musique ordinaire qui n'a rien de stochastique dans sa conception*) puisqu'elle est descriptible sous forme de règles algorithmiques. Des logiciels savent aujourd'hui de mieux en mieux inventer des pièces à partir de ces règles, et/ou en faisant appel à l'aléatoire, aux équations fractales, etc. Dans le cas de musiques d'avant-garde conçues dès le départ autour des mathématiques l'auditeur aura à "décoder" la construction en temps réel. Si l'ensemble est trop complexe ou si les schémas se développent sur des périodes trop longues, l'oreille ne parviendra pas à saisir la "mécanique" du morceau et le traduira comme s'il était le résultat d'un aléatoire pur. La mathématique trop présente à la conception du morceau disparaît à son audition. Quant à une musique "conventionnelle" engendrée par un ordinateur, il est vrai qu'il est de plus en plus difficile d'en faire la différence avec le travail d'un compositeur de chair et d'os. Le résultat peut être joli, ça sonne juste, c'est rythmé, bien harmonisé et tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Si ce n'est que, pour moi, le rôle d'un compositeur est loin de ne se limiter qu'à l'application de règles prédéfinies avec un peu de hasard, de chance et d'erreur pour venir en casser la monotonie et caractériser le génie...

La mathématique seule (*relayée ou non par l'informatique*) peut avoir pour résultat une musique sympathique, audible et d'un certain point de vue acceptable (*je dirais même plutôt "correcte" pour signifier qu'il n'y a pas de fautes techniques ou de goût*) mais qui reste à mon sens immensément vide et inutile. Vide et inutile parce que sans âme, sans homme. L'âme c'est tout ce qu'il y a d'unique en l'être humain, c'est ce que l'interprète sait retrouver dans la partition, c'est la vie qui naît au bout des doigts du pianiste. C'est bien au-delà d'une structure que l'on peut décrire par des équations dire l'expérience de tout un cheminement vécu par un compositeur de chair et de sang. Écrire une musique par le biais des mathématiques, même une machine peut le faire. Il faut un homme pour inventer une musique avec une âme (*et tant pis pour les perfides calculateurs qui prétendent que nul n'a jamais vu ou touché cette âme*), et il n'y a pas forcément besoin de logiciel pour cela. L'ordinateur peut devenir un outil passionnant à condition qu'il contribue à inventer du neuf, certainement pas s'il ne fait que reproduire automatiquement ce qui existe déjà.

Donc second point : ne pas laisser la machine inventer seule mais l'utiliser comme un outil au service de la créativité du compositeur.

En écrivant je voudrais ne respecter qu'une seule consigne :

Faire vivre le monde de moi, être ma règle, pas d'autres, pas de moyenne, pas de structuration obligée. Ressentir et faire ressentir. La construction c'est les mathématiques : c'est univoque. Quelqu'un d'autre ou une machine peut le faire. **Je veux créer de l'instantané à partir de la continuité temporelle de ma vie. D'où l'importance de l'improvisation dans les pièces.** De la même façon qu'une belle femme n'est pas pour moi qu'un ensemble d'organes qui bouge, je veux qu'on puisse voir dans la musique autre chose, ailleurs, autrement.

## Quelques pistes pour mieux comprendre mes compositions.

Voici, grossièrement, ma façon de composer.

Même si j'ai appris les bases de la musique et du piano avec ma mère à la méthode "classique", je suis avant tout un autodidacte. Par ailleurs, ma pratique musicale a été très largement influencée par le Rock et le Free-jazz. L'écrit n'est donc pour moi qu'un moyen de fixer les choses en les structurant au passage. Il permet d'apporter par la réflexion la dose de mathématique qui rendra l'idée brute peut-être plus noble et à coup sûr mieux perceptible. Mais la musique doit rester vivante, libre et avec une part d'improvisation toujours possible. Finalement, la partition n'est qu'une indication de ce vers quoi il faut tendre.

Donc composer c'est d'abord pour moi improviser. J'ai alors deux techniques possibles.

→ Soit j'enregistre une improvisation que je note ensuite en la mettant en forme (dans ce cas tout a été joué au départ, mais de manière "voisine" et non identique à ce qui est écrit finalement). Les « 26 invocations à la foi » ainsi que les « improvisations structurées » sont réalisées selon cette méthode.

→ Soit j'utilise un programme de composition que j'ai réalisé et qui génère différents type d'éléments (mélodie, harmonies ou rythmes) selon des règles que je lui fournis. Dans ce cas le programme invente une ligne sur laquelle je vais à nouveau improviser. Par exemple, sur une mélodie générée que je suppose jouée à la main droite j'ajoute une main gauche et une pédale. Sur des harmonies générées j'ajoute une mélodie, etc. Dans ce cas la musique est donc « à moitié » jouée (mais je fais en sorte qu'il n'y ait jamais besoin de 3 mains ou 3 pieds pour l'interpréter...). Je suis alors parfaitement conscient que certains passages deviennent difficiles dès que l'ordinateur ne joue plus sa propre partie. Les « 9 technologies innovantes » et les « images paroles » sont écrites ainsi.

→ Enfin, je n'écris que rarement à la table ex nihilo.

Presque toutes les partitions ont donc été au départ totalement ou partiellement jouées (improvisées) avant écriture. J'ai ensuite interprété quelques-unes d'entre elles sur scène, mais alors je ré-improvise sur l'idée notée et je ne suis donc pas fidèle à ce qui est écrit.

Et toute l'idée est là. La partition cristallise en quelque sorte une pensée qui se veut mouvante et surtout multiforme.

Pour aller bien au-delà de la musique, je pense qu'il n'y a pas un seul monde commun à tous, mais un univers par personne ! À chaque musicien alors sa vision des choses...

**D'où mon besoin d'un interprète qui donnera vie à ma musique comme je ne pourrai jamais le faire moi-même...**

## 2 remarques sur la musique

- Face au show business et au commerce, l'authenticité dans la création ne peut, à mon sens, émerger que l'art brut. Un interprète doit, pour conserver un niveau de pratique suffisant, travailler beaucoup et régulièrement. Principe difficilement compatible avec une autre activité professionnelle. Ce n'est pas le cas pour la composition. Seul l'auteur qui ne vit pas de son art est libre aujourd'hui, pouvant rester l'unique juge de son esthétique. Cette liberté risque seulement de se payer par une grande difficulté à se faire entendre...



### *Méthode de création de "nappes" acousmatiques.*

- A) Production en "Live" ou enregistrement d'une improvisation reproduite ensuite à l'état fixé (WAV).
  - Utilisation en base de fond d'un time stretching extrême ou de drones
  - Ajout de synthèse granulaire
  - usage de synthétiseurs "exotiques" (Théremin, etc.)
  - application d'effets temps réel à l'ensemble
- B) Usage de sons naturellement enregistrés avec ou sans effets
- C) Emploi de synthétiseurs d'ambiance électronique (MOOG, ABAKOS, etc.)
- D) → Mixage de l'ensemble en temps réel ou différé (*version cristallisée WAV*) avec structuration élémentaire (juxtapositions / superpositions)

À toutes les étapes il est indispensable de bien choisir le matériel de base. Tous les enregistrements initiaux qui vont être repris tels-quels ou altérés dans la composition d'ensemble doivent être cohérents avec le projet. → Importance des sons de base (*contenu ET qualité sonore*).

Soit je travaille dans le cadre d'une pièce dont le plan est pensé par avance et les WAV de base seront recherchés dans ce sens, soit tout est fait en "Live". Alors je veille à ne pas utiliser un matériau qui viendra "casser" la cohésion d'ensemble.

Sur des "nappes" ainsi construites on peut improviser librement avec tout instrument-s.

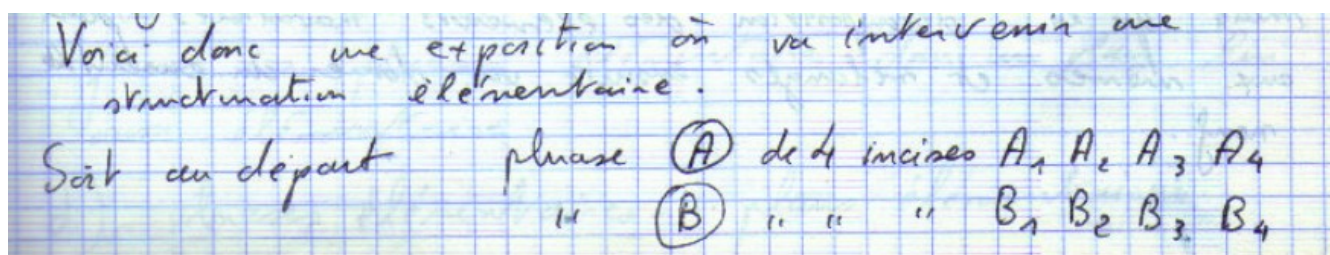
## Compléments

Les imprécisions résiduelles dans le jeu (interprétation)

Quelques imprécisions sont, sinon cultivées, tout au moins conservées dans mon jeu. La rigueur et la précision deviennent aujourd'hui le propre des machines. Je garde donc volontairement ce qui peut apparaître comme des fragilités passagères. Le but est de laisser s'exprimer une part d'imprévu difficilement modélisable par opposition au règne du chiffre et à l'efficacité de la fourmilière. Sont finalement créées, à dose homéopathique et de façon imprévisible, des aspérités qui viennent humaniser le discours et tordre la règle. Notre monde est trop bien huilé, il faut y jeter des grains de sable.

Quelques formes :

Formes de la structuration élémentaire :



Voici donc une exposition où va intervenir une  
structuration élémentaire.

Soit au départ phrase (A) de 4 incises  $A_1 A_2 A_3 A_4$   
" (B) " " "  $B_1 B_2 B_3 B_4$

deux fragments mélodiques courts a a' } sans rapport entre  
 " " " " b b' } eux, sans  
 deux mélodies sans cadence c c' } rapport avec (A)  
 " " " " d d' } et (B)

Tout cela va former le matériel élémentaire ;  
 chacun de ces petits fragments est considéré comme élément  
 sur lequel on va travailler.

On obtient: (on appellera GP les groupes passage divers)

$A_1$  GP  $A_2$  GP  $A_3$  GP  $A_4$  GP  
 = Thème  
 (la phrase (A) est déformée)

a . c . a c a c  
 retrouvé retrouvé retrouvé retrouvé

$A_1$   $A_2$   $A_3$   $A_4$   
 + système de transformation  
 = Thème (2<sup>nd</sup> version)

b d b d b d  
 retrouvé retrouvé retrouvé retrouvé  
 2<sup>nd</sup> commentaire

$B_1$  GP  $B_2$  GP  $B_3$  GP  $B_4$  GP  
 2<sup>nd</sup> thème

a' c' a' c' a' c'  
 retrouvé retrouvé retrouvé retrouvé  
 1<sup>er</sup> commentaire

$B_1$   $B_2$   $B_3$   $B_4$   
 + système de transformation  
 Thème.

b' d' b' d' b' d'  
 retrouvé retrouvé retrouvé retrouvé  
 2<sup>nd</sup> commentaire

$A_1$   $B_1$   $A_2$   $B_2$   $A_3$   $B_3$   $A_4$   $B_4$   
 (A) et (B) mélangés.

On voit donc que dans ce cas on conserve un plan conventionnel  
 mais que la décomposition des éléments travaillés pour  
 eux mêmes et mélangés ensuite va donner un ensemble  
 neuf.

Musiques parallèles :

2<sup>ème</sup> cas : il y a juxtaposition et superposition .  
Soi on procède comme tout à l'heure mais on a par exemple :

elt I  
(A+B+C)

elt II

elt III

elt IV

etc....

Soi la même démarche que tout à l'heure intervient au le plan vertical, cette fois.

2<sup>ème</sup> cas : il y a juxtaposition et superposition .  
Soi on procède comme tout à l'heure mais on a par exemple :

elt I  
(A+B+C)

elt II

elt III

elt IV

etc....

Soi la même démarche que tout à l'heure intervient au le plan vertical, cette fois.





***Osirys : D'abord une musique, parfois des textes, des images, hors des sentiers battus, pour l'amour de l'art.***

Osirys n'est pas vraiment un groupe et c'est par ce biais que je vais vivre mes créations. Il s'agit d'un collectif multiforme tournant autour de deux artistes œuvrant dans des domaines rendus complémentaires : la musique et le graphisme. « L'imaginateur » Bernard Szukala expose ses toiles numériques et Jean-pierre Prudent (JPP), le compositeur-auteur, fait entendre ses notes et ses mots. Autour des deux larrons, et selon les besoins, des musiciens, des acteurs, ou un metteur en scène participent à la production des concerts-spectacles-expositions.

Que dire de JPP : Il se définit avant tout comme un créateur. Faire de la musique c'est d'abord, pour lui, en inventer en travaillant autant sur partition qu'à partir de l'improvisation. Entre autres influences il cite Olivier Messian, Bach, Debussy, Satie ou Franck Zappa, mais aussi le rock progressif, magma, le free-jazz ou pink-floyd. Surtout, sa musique se veut multiforme et sans contrainte. On y trouve des accents de musique savante, de jazz moderne, de rock, ou d'atmosphères new-age aux connotations médiévales. L'orgue à tuyau y côtoie la guitare électrique, l'orchestre à corde le synthétiseur. Les morceaux baignent souvent dans une ambiance mystérieuse, résolument avant-gardiste, ou strictement classique, où l'oreille voyage sans cesse entre consonance et dissonance. Bref, l'invention a lieu hors de tout sens obligatoire pour produire une musique d'aujourd'hui sans compromis.

- x Musique indépendante des mots. Pas de paroles, les sons disent tout. Pas de porte-parole, la musique se définit d'elle-même.
- x Indépendante des technologies. Même s'il y a de l'électronique, les morceaux peuvent être conçus et joués sans électricité.
- x Indépendante des styles. Multiforme, on y côtoie l'orgue à tuyaux, l'ordinateur, les ballades au piano, les cordes, l'orchestre, le rock progressif, la dissonance, les synthétiseurs, l'acousmatique, la mélodie qui se chante naturellement, l'atonal. Le goût des ruptures et le choix de ne rejeter à priori aucune forme d'écriture.
- x Structurée par l'écrit, mais toujours vivante par l'improvisation.
- x Simple, mais sans compromission vers la mode, sincère et réfléchie, avec tout de même assez de mathématiques à l'intérieur (*On ne doit pas être obligatoirement virtuose pour la jouer, ni musicologue pour la comprendre, ce n'est ni un concours de vélocité instrumentale ni une équation complexe*).
- x Inventée hors de tout sens obligatoire.
- x S'apparente aux musiques nouvelles, Une sorte de classique d'aujourd'hui, mais composé dans l'esprit du rock et du jazz.

Sur les morceaux : pas de parole, les compositions doivent se suffire à elles-mêmes. Mais JPP est aussi un peu auteur et ses textes ponctuent parfois les concerts d'Osirys. Pour en présenter l'esprit le mieux est sans doute d'en citer quelques extraits de nous sommes sulfureux :

*Mais je voudrais voir un loup dans la forêt  
près de la rivière quand il y a du vent !  
Endors-toi, tout va bien,  
Tu verras cela dans tes livres maintenant.  
Rassure-toi, papa travaille, et a de l'argent,  
on peut tout acheter maintenant.*

*Je veux tellement ne pas être raisonnable  
Je veux nonchalamment vivre improductif qui achète peu  
Je veux absolument ne pas regarder la télé, ni téléphoner portable  
Je veux victorieusement arriver dernier sans être éliminé*

*Refais le monde, refais la vie,  
rien n'est écrit et entre tes mains repose l'infini.  
L'univers entier n'attend que ton regard pour être ce que  
tu le fais.*

*Apprenons aux enfants  
à vaincre sans aimer se battre,  
à vivre sans argent,  
et à cracher au visage des marchands.*

A partir de poèmes, d'essais, ou de scénettes théâtrales se développe toute une philosophie. Il n'y a pas destin et nous sommes à la fois libres de donner un sens à notre vie et responsables du monde que nous créons. En corollaire à cette idée se développent alors des thèses altermondialistes, prônant la simplicité volontaire de la décroissance, l'humanisme et, surtout, mettant en avant la nécessité de préserver notre environnement. Et au-delà de tout cela une question : que sommes-nous, que voulons-nous être ?

Dernière remarque, et non des moindres, les deux leaders du collectif Osirys se réclament avant tout de l'art brut, seule pratique permettant, selon eux, aujourd'hui de donner jour à des œuvres libres et sincères dont la marchandisation n'est en rien l'objectif.

**Pour en savoir plus, écouter, voir, lire : [www.osirys-jpp.fr](http://www.osirys-jpp.fr)  
contact : [JP@osirys-jpp.fr](mailto:JP@osirys-jpp.fr)**



## Osirys dans ma vie

La musique n'est pas mon métier. J'ai donc un emploi alimentaire qui me fait vivre.

**Mon objectif est de faire vivre ma musique, pas obligatoirement que je vive d'elle.** Je pense sincèrement que le fait d'être professionnel n'aurait pas changé une note à ce que j'ai pu écrire. Pour quelqu'un qui se veut avant tout compositeur ou créateur, être professionnel ou pas est sans importance. L'art, parce que c'est un peu

de cela dont je parle, ne se pratique que dans le cadre d'un cheminement individuel où le statut social et le métier n'interviennent pas.

**d'où, pour moi, l'importance de remettre la musique, et elle seule, au centre du système.**

Alors oui, on peut me dire "AMATEUR". Et ce terme évoque vite l'artiste du dimanche bon pour la fête des écoles. Mais c'est aussi une très grande force, car l'œuvre est alors libre de toute contrainte. Je peux y faire ce que je veux, quand je veux, comme je veux, si je veux. Donc pas de pression, une liberté totale des choix artistiques. L'avenir doit être à l'art brut, pas au business. Le Résultat peut alors présenter des aspérités, il ne sort d'aucun moule aseptisé et normé.

*(et la création hors de cette liberté c'est de l'ameublement, juste un joli décor. Quand on y réfléchit bien : artiste/créateur ne devrait jamais être pensé comme un métier. Pour moi, les peintres de Lascaux ne peignaient pas par professionnalisme, parce que c'était leur métier, mais plutôt parce qu'ils avaient le sentiment de participer intimement à la magie du monde au travers des transes chamaniques. Il y a de très bons artisans qui peuvent même être de meilleurs techniciens que certains artistes. Mais voici un exemple qui marque bien la frontière entre les deux. Sur une chaise fabriquée par un artisan, qui pourra du reste être très belle, il faudra finalement pouvoir s'asseoir. Sur la chaise de l'artiste qu'on puisse s'asseoir ou pas : on s'en fout. Les taureaux de Lascaux n'étaient pas comestibles...).*

Pourquoi je parle ainsi pour caractériser ma musique ou mes textes ?

Sans aucune prétention, et surtout sans que je pense finalement être « au-dessus de la mêlée ». Je ne me prends pas pour un génie hors du monde, loin de là...

Mon travail n'est que le résultat d'un cheminement individuel, et rien d'autre.

Je vois mes créations uniquement pour elles-mêmes, jamais comme un produit.

En fait : créer c'est ma transe chamanique à moi.

Et de tous ses "principes" je ne suis absolument pas un ayatollah. Ces idées sont simplement la traduction d'une approche personnelle. Il y a de multiples façons de créer des œuvres qui n'auront rien de commun avec Osirys, et c'est tant mieux ! Mais Osirys, c'est comme ça que ça marche.

