

MONTAGE

Le montage est l'essence même de l'écriture sur support (sons fixés), qui permet les possibilités musicales offertes par l'acte, très déterminé, de couper, coller, interrompre, insérer, changer de plan (au sens cinématographique), faire apparaître ou disparaître un événement sans avertissement (et comme par enchantement, celui de nos grand'mères devant les films de Méliès), créer des êtres sonores chimériques. Il s'agit donc, depuis que la musique électroacoustique existe grâce à la bande, de « couper » résolument un déroulement temporel.

Introduction d'un principe de montage dans une séquence

- substitution d'attaque : remplacer une attaque par une autre (objet composite de deux éléments)
- delta composé par resserrement d'un même objet (le son est coupé en son milieu)
- delta pur : attaque douce, masse, résonance

ex : **Parmegiani**, *De Natura Sonorum*, *Incidences résonances*
opposition monde concret et monde électronique
naturel et artificiel
par ex : 3 attaques + résonance de verre au synthétiseur
mélange par fondu-enchaîné
travail au potentiomètre : faux delta

ex : **Parmegiani**, *De Natura Sonorum*, *Accidents harmoniques*
sons lisses, peu d'attaques, avec résonance
attaques plus sèches qui viennent s'incruster dans les tenues
d'abord une seule fréquence tenue (entretien continu), puis octave
inférieure, supérieure
épaississement

Mode de travail :

Par essais et erreurs : techniques prédisposant à la découverte de quelque chose : la démarche concrète de Pierre Schæffer. Ce n'est pas un travail d'organisation, de choix, mais il s'agit d'être le plus original possible dans la spécificité ; tout ce qui résulte de l'observation de la chose : rien n'est prévisible.

Dans la séquence d'origine, éviter le jeu instrumental au profit de quelque chose qui justifie l'existence du haut-parleur.

La séquence se doit donc d'être plus intentionnelle, plus forte musicalement. Il vaut mieux travailler sur des sons individuels, personnels, mythologiquement différents (en cela les sons électroacoustiques se distinguent des sons instrumentaux, tous du même calibre),

La composition n'est plus une combinatoire de signes, arbitraire et spéculative.
« Il faut revenir à la leçon de choses que sont les sons » (P.Schæffer)

La morphologie

Écriture où la perception porte sur la masse et la forme dans le temps (enveloppe dynamique) : *Forme/Matière*¹

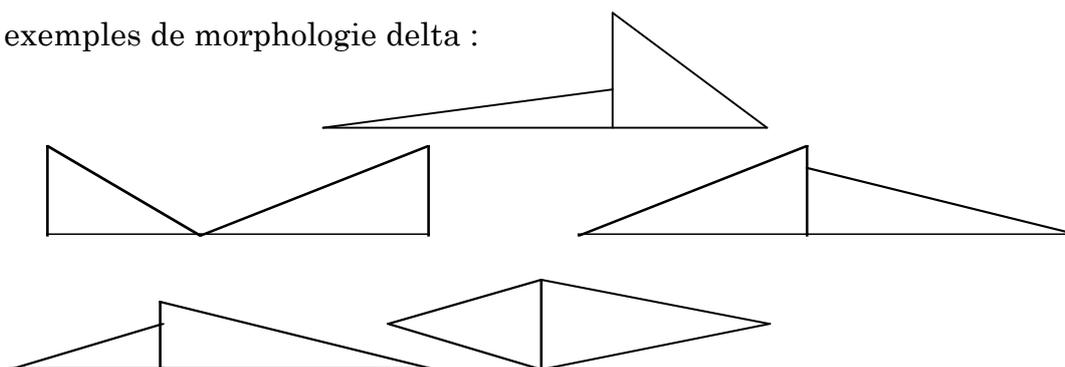
L'écriture et la perception morphologiques sont sans doute une des révolutions musicales du XX^{ème} siècle. Le fait d'écrire directement sur support, de pouvoir réécouter à satiété (le <rimage> de François Bayle) des sons très courts comme des séquences entières, fait prendre conscience qu'un son ne s'entend pas seulement comme fréquence, durée, spectre harmonique, mais aussi comme déroulement temporel d'une enveloppe d'amplitude : attaque, entretien, chute (*forme*), avec sa vie interne et ses caractères de *grains* (*matière*).

A. SONS DELTA

Depuis Shæffer, on sait l'importance de la forme de l'attaque et de sa masse sur la perception de la durée et de la matière de la résonance (l'effet de rémanence de l'attaque sur la résonance). Le delta, morphologie typique de l'écriture sur support (grâce au « son à l'envers »), permet d'en jouer toutes les variations et d'en expérimenter les richesses perceptives et surprenantes.

Reconstruire un phrasé mot à mot en utilisant la notion d'attaque/ Créer un *objet composite*² en redonnant une morphologie par montage

Quelques exemples de morphologie delta :



L'attaque est justifiée par ce qui précède

jouer sur les morphologies, sur les matières, sur les masses (poids), profils de masse : surprises, contrastes, symétrie

- différences de temporalité : lente approche et chute rapide par exemple.
- endroit, envers
- parfois laisser les attaques
- parfois les retirer (sons à l'envers)
- parfois enlever une partie au milieu de la résonance et retourner le son (son à l'envers)
- peuvent être faits avec des matériaux différents

1 ou 2 ex. à réaliser et à introduire dans une séquence percussion/résonance

- voir l'application musicale et non une recherche de musée, une énumération

Un son delta par substitution d'attaque est possible si l'attaque est assez longue.

Pour conserver une certaine unité, éviter le « bazar » sonore, je conseille de se servir des matériologies de la séquence d'origine.

¹ Schæffer, Pierre. Traité des Objets Musicaux. Paris: Le Seuil, 1966. pg

² voir plus loin

ce n'est pas un travail d'organisation, de choix mais essayer d'être le plus original possible dans la spécificité, tout ce qui résulte de l'observation de la chose, qui fait que rien n'est prévisible. Dans la séquence d'origine, éviter le jeu instrumental au profit de quelque chose qui justifie l'existence du HP
La séquence devient plus intentionnelle, plus forte musicalement

mode de travail :

essais: technique prédisposant à la découverte de quelque chose

commentaires :

inversion attaque-résonance : attaque=endroit, résonance=envers

écriture de rapport de masse

éviter les stéréotypes

la séquence d'origine doit être musicale car sinon, entre les interventions de montage, il n'y a qu'un niveau zéro

ou, autre système, la séquence entièrement pensée, montée (//programmation sur ordinateur en temps différé)

rencontre heureuse entre sons vivants, ce que les sons veulent et ce que nous décidons

l'arbitraire absolu est impensable surtout dans de courtes séquences

on n'écoute, on ne sent que ce que l'on vit avec le corps

retour à un certain primitivisme universel

tout vient de ce que l'on apprend la composition par une combinatoire des signes, qui est devenue arbitraire et spéculative

"il faut revenir à la leçon de choses que sont les sons " (P.Schaeffer)

Le son à l'envers

Cette opération, retourner une bande et la lire de la fin au début, est une des plus anciennes (±1951, avec les lecteurs-enregistreurs sur bandes magnétiques dans les studios de radio et de recherche), et sans doute celle qui est l'image de marque même de la composition grâce au support. Parce qu'il est « contre nature », ce son engendre une langue inconnue et reconnaissable, comme ces mots qui, lus à l'envers deviennent une langue étrange. Il a été depuis lors repris par l'écriture instrumentale contemporaine.

L'opération "son à l'envers" est disproportionnée, elle écrase les événements de la séquence

Toute action d'inverser est si forte qu'elle paraît la plus arbitraire

Ex : **Schaeffer-Henry**, *Orphée 51, le voile d'Orphée* : chœur à 7'06

Ex : **Bertrand Dubedout**, *Aux Lampions*, 2^{ème} mouvement : *cocher*

Fonction musicale

• Le delta sert souvent de déclenchement d'événement, de phrase ou de séquence

Ex : **Annette Vande Gorne**, *Le Gingko* (début)

. • Le son à l'envers, par sa progression en crescendo crée un climat dramatique : quelque chose va arriver ;

Ex : **Gilles Gobeil**, *Point de passage*

Nous sommes heureux de...

Nuit Cendre

Traces

• Le delta peut faire l'objet d'une écriture soliste, abstraite par un jeu morphologique avec une même matière, ou non

Ex : **Annette Vande Gorne**, *TAO, 4^{ème} élément : Métal* (2^{ème} partie)

Ex : **Bernard Parmégiani**, *Violostrie* (début)

Ex : **Guy Reibel**, *Variations en étoile*, 2^{ème} variation

Ex : **Pierre Schaeffer**, *étude aux allures* (fin)

Ex : **Ake Parmerud**, *les objets obscurs*, part I début

• Le delta est tellement remarquable qu'il peut, par sa seule présence, relancer l'écoute et l'intérêt de l'auditeur

Ex ; **François Bayle**, *Vibrations composées*, rosace 5

B. SUBSTITUTION D'ATTAQUE

Remplacer une attaque par une autre

les sons gardent leur profil de masse

rapport de matière : la matière prime

la surprise de la substitution d'attaque est un élément décisif

Une multiplication d'attaques est possible

- Pas d'autre chose, pas de son à l'envers (attaque progressive+ chute = delta)

- Trouver des rapports entre attaque et sa nouvelle résonance

rapports énergétiques, timbres etc...

- Attaques brèves préférables

Seuil de perception : 1/20 seconde (= 1,5 cm de bande à 38cm/s)

Plusieurs micro-attaques successives créent une sorte de "panique de l'oreille"

1. exemples seuls

2. dans une séquence percussion-résonance

choisir d'autres attaques

trouver une logique de la substitution, pas n'importe quoi

problème de relations entre attaques et résonance, sensible :

1. à la réussite globale

2. logique d'un jeu réussi = idée musicale

3. au niveau du détail

Mode d'emploi :

copie du son d'origine à plusieurs niveaux différents et essayer l'attaque sur ces différents poids

->la séquence s'anime de points plus ou moins accentués en relation avec la séquence moyenne

1. souvent conserver les attaques originales comme timbre

2. les couper complètement et les remplacer par d'autres

Le parti de prendre des bouts courts donne l'impression de sons successifs mais attention aux intensités, dans les passages courts, il faut être 10 dB plus haut sinon cela donne un creux : doser les niveaux réciproques

Commentaires :

évidence de rapport entre les masses, les matières

pas de nouvelles attaques trop fortes

tenir compte de la logique au point de vue durée ou la détruire complètement, mais cela doit dégager une nouvelle évidence,

imaginer le même geste d'attaque sur des matières différentes

remplacer les attaques

il vaut mieux travailler sur des sons individuels, personnels, mythologiquement différents (différence entre sons EA et sons instrumentaux tous de même calibre)

Fonctions musicales :

1. Ces substitutions d'attaque, par leur caractère non naturel, surprenant, relancent l'écoute (parfois à l'insu de l'auditeur, lorsqu'elles sont subliminales) et peuvent donner une autre direction à l'œuvre, à l'organisation de l'œuvre. Donc, fonction de perturbation (de l'écoute comme du discours musical)

Ex : **Bernard Parmégiani**, *Incidences/résonances*

2. ces substitutions d'attaques peuvent aussi donner une autre direction à l'œuvre, à l'organisation de l'œuvre : fonction de dérivation

3. L'association superposée de plusieurs attaques recréent un nouveau timbre global avec la résonance

Ex : **Philippe Mion**, *Confidence*

C. MICRO-MONTAGE

Travail sur la matière : reconstitution d'un nouveau timbre à partir de la juxtaposition de très courts moments de sons différents³

Deux étapes :

1. construire une cellule, 2. la diversifier et l'éclater

1. Cellule de micro-montage ($\pm 15''$ à $20''$)

kaléidoscope : sons courts (qui les uns par rapport aux autres n'ont pas de sens) qui reforment une unité (par la perception) de manière aléatoire ou volontaire (ajout de silences, gestion mathématique des durées des sons)

Fabriquer une cellule de micro-montage proposant un certain dessin

Matériau : de préférence des attaques (rebond, voix...)

2. Réorganiser cette cellule (+ incrustations audibles) par répétitions et interpolations de moments plus longs de la cellule pour lui donner un sens musical et une durée de séquence complète (± 2 minutes)

Travail d'organisation de la séquence à partir de nombreuses copies de différents extraits plus longs de la cellule mère, avec amplitudes éventuellement différentes pour lui donner du relief

(unité : matière-incrustation-hauteur-longueur des extraits-amplitude)

méthode de travail

seul le travail de la cellule est hasardeux

la séquence est intentionnelle

2. Cellule

Studio analogique

bobine sonore mère (si le niveau est trop faible, on recopie avec un nouveau niveau sonore) : copier les éléments dont on va prélever les extraits

longueur bande minimum : 1 cm, 1,5 cm en 38cm/sec = 26ms-40ms, seuil de perception

grossir les sons graves (spectre pauvre) à partir de la "banque de sons"

travail propre, à la réglette

contrôle des motifs, des répétitions

marquer l'origine de chaque bout, les disposer sur une table,

magnéto 1 = séquence mère

magnéto 2 = recopier au fur et à mesure les sons

magnéto 3 = fabrication de la cellule en laissant faire le hasard, ou au

contraire, en contrôlant les successions sonores et/ou les durées, lesquelles peuvent répondre aussi à une progression calculée.

Studio numérique direct to disc

Faire une séquence mère (15 '' à 20'') par collage de courts extraits de fichiers variés (20ms à 1''), lesquels sont choisis et assemblés au hasard (bien que le contrôle de l'œil élimine de facto une grande part de hasard). Sauver la cellule sous forme de nouveau fichier son.

Studio MIDI

³ La synthèse granulaire (Barry Truax sur DP 1000, différents logiciels dans l'environnement MAX-msp, Hans Tutshku en Super Collider...) est donc une application automatisée du principe de micro-montage.

Mettre en forme des échantillons, choisis en divers fichiers son.

Placer les échantillons au hasard ou de façon organisée selon le type de son ou leur durée sur un clavier, un échantillon par note, sans transposition. Certains échantillonneurs (comme le S1000-S3000 Akai) permettent la superposition de plusieurs échantillons sur une même note, , joués selon la vélocité, ce qui en augmente le choix aléatoire.

Jouer plusieurs improvisations, courtes, limitées à celle de durée moyenne d'une cellule de micro-montage de $\pm 15''$, enregistrées dans un séquenceur à partir duquel on développera une séquence.

3. Séquence

Développement de la cellule (germe)

recopier la même cellule à différents niveaux d'amplitude, de transposition (pitch shift), de vitesse de lecture (clavier MIDI, magnéto, ctrl+clavier numérique en ProTools).

redécouper la cellule et ses copies variées en régions plus longues que les échantillons.

créer le rythme à partir d'une suite d'attaques

reconstituer une séquence plus longue avec répétitions, silences, structuration du phrasé.

Commentaires

À propos de la cellule

situation imprévisible d'où surprises

éviter un trop grand nombre de sons car le télescopage produit un effet caricatural

cellules pas trop longues ni trop d'éléments

arriver à des situations différentes

les hauteurs (fréquences) jouent un grand rôle (aigu-grave), car elles sont immédiatement perçues, avec précision, en raison de l'acculturation de l'oreille occidentale à ce paramètre.

Les sons toniques génèrent une parodie mélodique non maîtrisée (effet « Donald Duke »)

Les sons complexes sont plus intéressants, l'idéal étant un équilibre entre ces deux catégories, dans lequel les sons toniques joueront, pour la perception, le rôle de signal pour la mémoire, rappel, déclenchement etc.

Sans être trop formée, la cellule doit être porteuse de possibilités

À propos de la séquence développée

aider l'oreille à franchir sa résistance au microscopique (car elle globalise)

explorer la cellule. changer les positions pour faire apparaître les relations terme à terme

elle doit être bien analysée et on ressent une même atmosphère dans la séquence

pour cela, donner au microscopique une raison musicale, une justification par un repos, un glissé,

un continu différent discontinu, une transformation rythmique par la durée donnant un sens musical

Fonction musicale

1. Le micro-montage porte l'attention auditive vers une échelle microscopique de l'organisation du sonore, on a donc un effet de « zoom en avant », de pénétration tant de la matière que de son organisation . Ecoute du détail, de la relation terme à terme.

Ex : **Bernard Parmegiani**, *Ponomatopée*

Ex : **Federico Schumacher**, *Whisssh... !*

2. Reconstituer un geste instrumental qui dépasse la virtuosité humaine

Ex : **Bertrand Dubedout**, *Aux lampions*, 3^{ème} mouvement.

3. Etablir un phrasé par insertion de moments courts en micro-montage qui servent de déclenchement, conclusion, accélération d'un flux, agitation.

Ex : **François Bayle**, *L'expérience Acoustique : La preuve par le sens, intervalles bleus*. Index 6-8 du CD2

4. Renforcer un sens sémantique (brisure, pessimisme, fragmentation, lambeau)

Ex : **Annette Vande Gorne**, *Exil, chant II* : 1^{er} et 3^{ème} mouvement

Ex : **Luciano Berio**, *Omaggio à Joyce*

Ex : **Bernard Parmégiani**, *Des mots et des sons*

D. INTERPOLATION

À partir des mêmes éléments, étant entendu que ces éléments sont suffisamment différenciés pour être considérés comme l'équivalent de "phrases musicales", tout en formant un tout, sur l'ensemble de la séquence, changer l'ordre des évènements.

Même matière, changement de structure

jeux avec la mémoire de l'auditeur

variation de durée, récurrence, montage raccourcis de séquences plus longues.

Réorganisation temporelle

par exemple : **P.Henry** écrit la *10^e symphonie* à partir des 9 symphonies de Beethoven

Mode de travail

A partir d'une séquence/jeu de prise de son ou de synthèse, ou encore d'une œuvre musicale coupée en plusieurs parties. Ces parties sont remises en ordre différent

Elles peuvent être utilisées à l'envers.

présenter l'original et la séquence

éviter trop de répétitions, par soucis de rigueur sinon on entre dans un autre principe de composition (élongation temporelle et variations)

les interpolations peuvent être fines, courtes

la séquence trouve une logique différente

équilibrer les interventions par rapport à un jeu

redistribuer certains rapports

éliminer, respecter la nature du phénomène original

Commentaires

interpolation longue ou courte

couper la séquence enregistrée recopiée

ne plus toucher aux prises de son qui servent de pièce originale

l'unité est donnée par le thème de la séquence originale

on coupe

on refait le rythme

équilibrer les interventions des coups de ciseaux

placer les éléments de caractéristique différente

recomposer avec une idée musicale plus intéressante que la séquence de base, mais celle-ci doit

être nette, concise dans ses intentions

interpolation = interpénétration des fragments interpolés dégageant une évidence

Fonction musicale

Ce mode d'écriture porte l'attention de l'auditeur sur l'ensemble d'une séquence, sur le phrasé global. Technique à vrai dire très classique de variation structurelle.

Ex : **Pierre Henry**, *La dixième symphonie*.

Ex : **Luc Ferrari**, *Strathoven* (1985, 3'20)

Ex : **John Oswald**, *Power* (1995, 3 :30), *7th* (1988, 5 :28), *Urge/manifold* (1992, 4 :02), *More from the case of Death, by Agatha Smith* (1991, 4 :01)

Ex : **Bernard Parmegiani**, *Du pop à l'âne*

E. INCRUSTATION

inclure un événement ou corps étranger dans un déroulement donné

Différents types d'incrustations

1. incrustation contraste :

1.incruster dans un continuum (long) un incident (court) (rôle d'éveil, d'évolution), identification de l'auditeur à l'insert : correspond à l'insert au cinéma (gros plan qui casse le déroulement d'une séquence filmée dans un autre plan)

Ex : **François Bayle**, *l'Expérience Acoustique : L'aventure du Cri, Match Nul*

Ex : **Claude Debussy**, *dialogue du vent et de la mer* (NB in ex conférence senghor)

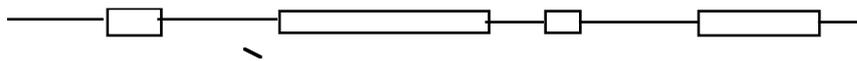
2 .Deux chaînes de caractères tout à fait différents, jeu de ponctuation, de la durée : balisage temporel. On porte la perception sur le temps.



Ex ; **Daniel Teruggi**, *instant d'hiver 3* (début)

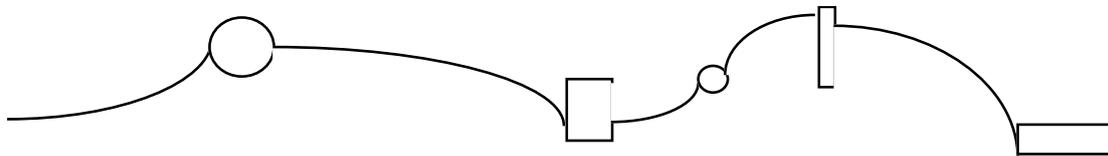
Ex : **Francis Dhomont**, *Sous le regard d'un soleil noir : le moi divisé*

Un même insert avec des durées différentes porte également la perception sur le temps et sur l'incrusion elle-même qui devient l'objet principal



Ex : **Bernard Parmegiani**, *Litaniques*

3.Mise en évidence du phrasé de la séquence d'origine par des ponctuations en



inserts

4.Contraste d'espaces



un même son placé dans un espace (acoustique ou artificiel) différent, ou des sons différents ayant un espace différent. On porte la perception sur l'illusion d'espace

Ex ; **Bertrand Dubedout**, *Aux lampions 1^{er} mouvement : bal convexe* (vers 2'30)

Ex : **François Bayle**, *Tremblement de terre très doux : Transit*

5.Contraste d'intensités

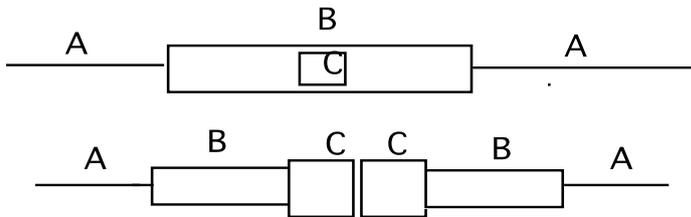
Ex : **Robert Normandeau**, *Eclats de voix : Colère.*

6.Contraste de mouvements



mobile-immobile, avec un même son ralenti ou étiré (gel, freezing), comme le brusque ralenti d'image du coureur franchissant un obstacle. A l'inverse, dans un flux relativement immobile, insérer des sons de caractère agité, des trajets rapides

Ex : **F Bayle**, *grande polyphonie : au jardin* (avec également contraste de site)



7. Palindrome : insert dans l'insert

Ex : **Francis Dhomont**, *Espace Escape*, à 5'57 (sous-index 8-9)

Ex : **François Bayle**, *Tremblement de terre très doux : Transit I*

2. incrustation minimaliste :

celle qu'on entend à peine

une chose qui est peu perceptible, quasi subliminale mais dont la répétition finit par attirer l'attention

peut se faire par fondu-enchaîné

accident-incident (cf TOM, schaeffer)

on ne cherche pas à faire entendre l'incrustation comme telle mais comme un accident

l'incrustation doit avoir

1. un critère commun par rapport à la chaîne incrustée (matière et comportement)

2. elle est courte (voir publicité visuelle)

3. pas de registre de hauteur (masse) trop contrastée

4. même amplitude

Ex : **F Bayle**, *grande polyphonie : au jardin*

3. Fondu-enchaîné

par imbrication de 2 chaînes en incrustation : jeu sur la durée des deux chaînes

conserver la logique d'origine de chacune des deux chaînes

ex : **Parmegiani**, *De Natura Sonorum 2, Accidents harmonique*

fonction musicale : transition

4. Mixage de deux timbres

intégration de la perception auditive : l'oreille globalise et crée un nouveau

timbre : conserver la morphologie originelle pour donner la sensation d'un

mélange, comme deux percussions-résonances conservées dans leur morphologie

naturelle, ou l'une étant mise à l'envers, ou encore deux morphologies



différentes.

ex : montage d'une percussion -résonance découpée en incrustation dans un

continuum: **Parmegiani**, *De Natura Sonorum 2, Accidents harmonique*

Mode de travail

Petits éléments de matières différentes dans une chaîne

Rapports de matière, de durée

Mise en évidence d'une chaîne par l'autre

La séquence doit être bien enregistrée

En studio analogique

Envoyer les événements à incruster préparés sur une machine vers une autre prête à faire de la surimpression sur la séquence. Pour ce faire, mettre la sécurité d'enregistrement (studer A80) et appuyer la bande contre la tête d'enregistrement lorsque, de manière sentie et improvisée, on ressent le moment d'incruster dans la séquence d'origine. En multipiste analogique, employer la technique du « punch in –out » chaque fois que se ressent le moment d'une incrustation.

Ex : **Annette Vande Gorne**, *Architecture Nuit : Feu*

En studio numérique

Soit travail méticuleux et « calibré » par la pose d'inserts superposés sur la même piste que la séquence, ou sur une piste différente avec jeux d'amplitude en fade in/out.

Soit préparer le logiciel de montage-mixage en punch in-out et enregistrer les incrustations, lues à partir d'autres pistes et envoyées en enregistrement par le bus interne, ou à partir d'un lecteur externe, sur les mêmes pistes que la séquence, ou sur une piste différente avec jeux d'amplitude en fade in/out.

En studio MIDI

La séquence d'origine est lue sur les pistes d'un séquenceur, pendant un jeu improvisé sur clavier (avec ou sans variation de vitesse) d'inserts préparés à partir de l'échantillonneur sur les différentes zones ou touches.

Commentaires

- incrustation industrielle. = insert cinéma
- plan large, gros plan inséré
- incrustation de différentes matières
- 1. mettre en évidence la chaîne d'origine
 - construire la séquence
- 2. mettre l'insert en évidence
 - par ex les niveaux de l'insert sont plus élevés
- 3. fondu enchaîné par montage
 - 2 chaînes d'origine différentes et contrastées
- trouver un principe musical général
 - ex/ accélération/décélération
 - organique/aléatoire
- justification soit au niveau forme, dynamique, dramatisation amenant l'incrustation ou niveau abstrait

Fonctions musicales

1. l'incrustation a sa valeur propre, différenciée
 1. Ses apparitions répétées rythment et construisent le déroulement temporel d'un flux immobile.
 2. Son apparition reste basée sur la construction de la chaîne incrustée dont elle balise les temps forts (tensions), les débuts de phrases (déclenchements) ou fins de phrases (conclusions)
 3. Son apparition comme objet immobile dans un contexte dynamique et agité lui donne une fonction de temps gelé
 4. son apparition permet ensuite de dériver vers un autre élément très différent : dérivation ou passage

2. l'incrustation se fond dans la chaîne principale
c'est un "accident de parcours" : renouvellement de l'écoute d'un flux.

Ex :François Bayle, *Grande Polyphonie*, 4ème section, 3ème section « au jardin »
Tremblement de terre très doux, Transit 1
L'Expérience Acoustique, Langage des fleurs : Journal
L'Expérience Acoustique, l'Aventure du Cri : Solitioude
L'Expérience Acoustique, philosophie du non : énergie libre,
énergie liée

F. OBJET COMPOSITE

Chimères sonores qui se composent d'éléments de nature différente mais formant un tout

Ici aussi, comme dans l'écriture du Delta ou de la substitution d'attaque, le travail perceptif porte sur la morphologie, sur l'enveloppe dynamique, -mais l'objet sonore est plus complexe- et non sur la gestion du temps.

Mode de travail

objet court

Modèle général : attaque, chute de l'attaque (facultative), corps du son (qui peut lui-même se composer de plusieurs éléments), chute finale

par exemple :

percussion très aiguë

suivie d'un choc mat

et dont la résonance serait un frottement

l'écoute et le travail se portent sur l'enveloppe dynamique

le silence peut, bien placé, faire partie de l'objet composite

constitution d'un objet par la gestion de la morphologie

forme morphologique variée :

son avec allure ou non

lisse ou non

itérative ou non

fluide ou en mouvement

Deux méthodes : soit on imagine d'avance la globalité morphologique de l'objet sonore dont on trouvera ensuite la matériologie dans ses différentes banques de sons, (par exemple une attaque en rotation accélérée, un court silence, un corps en frottement avec quelques craquements –sensation de rétention d'énergie-, une chute en rebonds décélérés), soit on construit l'objet terme à terme, en portant son attention, et celle de l'auditeur, sur les relais d'énergie, les passages réussis et surprenant d'un élément sonore à l'autre, en laissant à l'intuition le choix des matériologies. L'objet, sa forme et ses matières, se découvre peu à peu, jusqu'à sa forme définitive ressentie comme accomplie dans le temps, tout comme celle d'un d'un vase peu à peu élaborée sur le tour du potier.

En studio analogique

Copier les sons à partir de bandes- réservoirs (banques de sons), les essayer par placement successif sur deux machines, entre amorces, les coller ensemble une fois fait le choix définitif.

En studio numérique

A partir du premier son choisi, « coller » (avec fonction shuffle) le suivant, écouter, enlever, recommencer, affiner le montage... Si on veut intégrer du silence, préférer le silence-studio (enregistré) au vide du silence numérique.

Commentaire

Choix : Kaléidoscope de matières

Modèle naturel énergétique, physique

mouvement trajet, suite logique
repère sur une expérience corporelle
ou créer des objets qui ne correspondent pas à notre perception naturelle
pour trouver les trajets, il faut un lien énergétique entre les sons
l'objet composite n'est pas naturel
la dynamique plus forte d'un son peut diminuer la dynamique du suivant
(psychoacoustique)
Le déroulement énergétique prime sur les matières, contrairement au
micro-montage

Fonction musicale

Objet remarquable, il signale, déclenche, conclut, dévie

Ex : **Stéphan Dunkelman**, *Rituellipse*

Ex : **Gilles Gobeil**, *Nuit Cendre*

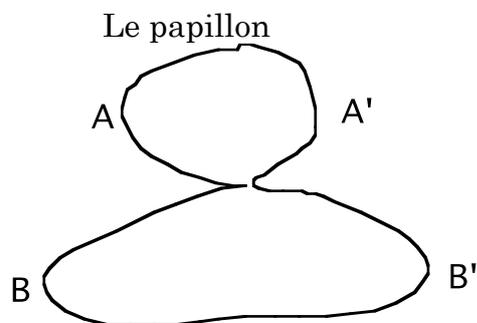
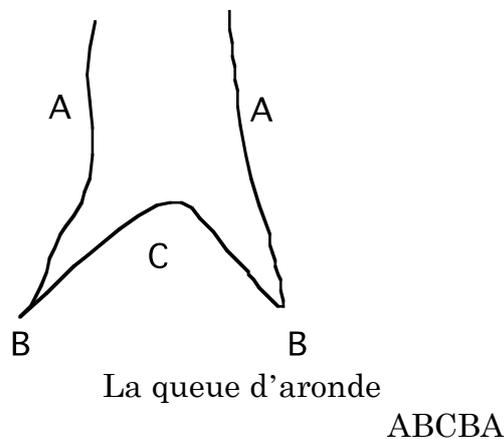
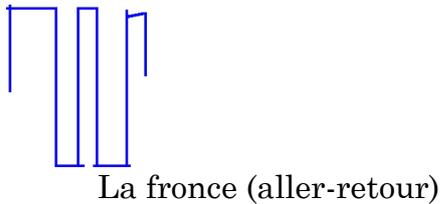
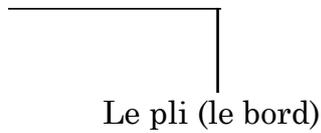
Ex : **Alain Savouret**, *Sonate baroque :la dictée*

G. Variations par montage catastrophe

Catastrophe : discontinuité phénoménologique⁴

Tout ce qui relève de la notion de bords, de coupure, de changement brusque d'état dynamique, selon divers modes d'organisation de ces discontinuités.

7 modes de changement : Exemples



Symétrie : $ABB'A'$ ou $ABA'B'$ ou $AA'BB'$

Papillon : état intermédiaire entre deux mondes. (exemple de la poche)

Le monde, et celui des sons, se conçoit avec des saillances (discontinuité, limite, arête), et des prégnances (continuité, propagation)

Mode de travail

Garder les mêmes sources sonores, changer leur état.

Changement d'espace (profondeur de champ), de mouvement (mobile-immobile), de vitesse, de densité, de site, de zone spectrale (couleur), de temporalité.

Les différents modes servent à organiser ces changements d'état dans le temps.

⁴ Thom, René. Prédire n'est pas expliquer. Paris, hachette ,

R. Thom La morphogénèse. théorie mathématique (topologie) née dans les années 70

Ex : **François Bayle**, *Motion Émotion* : la flûte à 10' changement de vitesse (ralenti) et de profondeur de champ (loin), liés.

Ex : **François Bayle**, *Onoma ; balançoire* (index 7 du CD) : changement de vitesse et répétition. *Rebond* (index 8 du CD), transposition