

Un exemple d'application de la systémique à la musique : L'OUSONMUPO (OUvroir du SONore et du MUSical POTentiels)

Comment la musique - en tant que système complexe - est-elle concernée par la systémique ?

On peut tout d'abord dresser une épistémologie des structures les plus utilisées par la création musicale.

Puis il sera ici question de l'expérience de *L'OUSONMUPO*, qui est à la musique ce que l'*OULIPO* (créé par l'écrivain Raymond Queneau et le chimiste et mathématicien François Le Lionnais) est à la littérature. Le regard *ousonmupien* exige de ne pas subir le poids des systèmes des musiques précédemment dites « complexes » utilisant le recours à une structure imposée (tonalité, dodécaphonisme puis sérialisme généralisé), car il faut créer pour chaque œuvre *sa contrainte choisie délibérément*, qui pourra être ensuite partagée. L'œuvre *ousonmupienne* est alors à la fois une création musicale et une expérience abstraite formalisée pour renouveler le territoire de l'invention et de la perception.

La constitution d'« *objets sonores* » - au sens phénoménologique -, de *modèles* (certains dotés d'une certaine universalité) et de *jeux*, permettent de se raccrocher au vivant, puisque les techniques électroacoustiques apportent des procédés pour son travail, son modelage sinon sa maîtrise. Mais *a contrario* pèse l'histoire des systèmes et conduites issus des créations des compositeurs antérieurs.

La création *ousonmupienne* possède deux piliers : *la Contrainte* et *la Potentialité*. Le premier semble brider ce qui est traditionnellement appelé « l'inspiration », mais « la contrainte » ne doit exister que si, en réalité, elle permet à l'œuvre de naître et de se développer par ce qui est potentiellement caché dans « la contrainte ». Le *degré* de la potentialité se révèle à partir de la capacité de la contrainte à générer une diversité de réalisations sonores et/ou musicales. Leurs attaches : le Sonore, dans sa conception la plus large, préalable à tout musical possible.

La communication cherchera à répondre aux questions suivantes : qu'est-ce que « la Contrainte *ousonmupienne* » ? Quelle est sa nature, son objet, sa mise en œuvre ? Simultanément, elle explicitera quelle est la différence entre les systèmes musicaux et la contrainte *ousonmupienne*.

Bien évidemment l'utilisation d'autres techniques d'expression (texte, image, etc.) et des moyens technologiques qui les véhiculent, amènent à s'interroger sur leurs associations dans l'inter et la transdisciplinarité autour de *L'OuSonMuPo*.

Des exemples sonores et musicaux ainsi que des extraits vidéos seront proposés à l'écoute.

L'OuSonMuPo
Mars 2011

A link between systemics and music : OUSONMUPO (A Workshop of Sound and Musical Potentials)

How is music, a complex system, concerned by Systemics ?

First of all, one can give an epistemological description of the main structures used for musical creativity.

Then, the Ousonmupo experience will be described and analysed, Ousonmupo being to music what Oulipo (created by the writer Raymond Queneau and the chemist and mathematician François Le Lionnais) is to literature. The "Ousonmupian" approach implies that one is not subject to the weight of historical so called complex, using rigid structures, musical systems : tonality, atonality, twelve tone, serialism, etc.

This musical approach determines a set of original forms/constraints shared by all its practitioners who will choose which one they want to analyse, test and use in their musical composition. A "Ousonmupian" piece thus becomes both a musical creation and an abstract and formal experience which renews the realm of invention and perception.

Setting up "Sound Objects" - in a phenomenological sense -, models (some of them quite universal), games, creates a link with living structures, since electroacoustic techniques bring forth processes, working, modeling if not mastering these living structures. But on the opposite, the history of systems and approaches of previous composers weighs on the creation of music.

The "Ousonmupian" process is based on the following two main concepts : **constraint** and **potentiality**. Constraint seems to limit what is traditionally called "inspiration", but the "ousonmupian" constraint has a meaning only if it allows the musical piece to exist and develop by what is potentially hidden in the constraint. Its potentiality can be measured by its capacity to generate various sound based and/or musical creations using the same constraint. These notions of constraint and potentiality are to be applied to the world of sound, in its widest sense, preliminary to any possible musical world.

Our presentation will try to answer the following questions : what is a "Ousonmupian" constraint ? What are its nature, its purpose, its realisation ?

It will also explicit the difference between musical systems and "ousonmupian" constraint.

Naturally, the use of other techniques of expression (text, image, etc.) and the corresponding technologies, will be discussed in the realm of inter and transdisciplinarity around Ousonmupo.

Musical examples and video excerpts will illustrate our talk.

OUSONMUPO
March 2011

Un exemple d'application de la systémique à la musique : *l'Ousonmupo* (OUvroir du SONore et du MUSical Potentiels)

ROBERT Martial, LENFANT Patrick, KARSKY Michel¹

Précautions d'usage

L'article ci-dessous n'a pas pour objet d'exposer les détails de l'histoire des systèmes d'écriture compositionnels mais d'amener le lecteur à situer et comprendre la démarche de *l'Ousonmupo*.

I. Les systèmes de composition

1.1. La constitution des échelles historiques : intervalles et gammes de la musique occidentale

Au stade initial : la musique se constitue de bruits. La volonté humaine progressivement ressent la nécessité de contrôler puis d'organiser les sons produits. Ce processus conduit à la constitution de systèmes d'échelles. La musique très tôt est concernée par la systémique. Les instruments utilisent les sons qu'ils produisent par leur façonnement empirique. Le chant n'emploie pas d'échelle fixée mais l'étendue est au départ restreinte et des glissements s'opèrent. Ce qui suit expose brièvement les principales étapes de cette évolution en occident.

Les intervalles de la gamme vont se déterminer progressivement : quarte pour la voix, quinte pour les instruments. La gamme pythagoricienne s'installe avant le VI^e siècle av. J.C.

Le principe de la consonance à partir de la résonance et donc le cycle des quintes va amener les intervalles qui compléteront la gamme. Après l'Antiquité, où elle coexistait avec d'autres, elle reste la seule gamme en usage jusqu'au XVI^e siècle. L'intervalle des tierces est plus large et les demi-tons plus serrés qu'aujourd'hui.

Pour la polyphonie et les consonances admises, la tierce majeure naturelle est acceptée au XVI^e siècle car donnée par la résonance ; la gamme change, est alors adoptée celle du physicien Zarlin qui aura cours du jusqu'au XVIII^e siècle. L'intervalle de la tierce majeure est alors plus étroit et celui des demi-tons élargis. La tierce mineure s'adjoindra par analogie sur les autres degrés de la gamme. Le tempérament égal, division par demi-tons égaux de l'échelle des hauteurs ajustement admis, toujours en vigueur aujourd'hui est fixé au milieu du XVIII^e siècle.

La consonance admet la note de la gamme la plus proche de l'harmonique suivant : la 7^e mineure. L'accord de 7^e naturel finit par faire admettre les autres, comme précédemment par analogie sur les autres degrés de la gamme. Au XIX^e c'est la 9^{ème} qui s'ajoute (Beethoven à Wagner). Au XX^e la 11^{ème} (Debussy) et la 12^{ème} (Ravel)

Cet enrichissement par l'ajout successif d'harmoniques conduit à une certaine impasse et favorise, en réaction, l'apparition d'autres raisonnements. Il s'agit du refus, non pas des règles, mais des attractions harmoniques prédéterminées par la culture et non soi-disant par l'oreille naturelle. Arnold Schonberg chemine d'un post-romantisme à une *atonalité libre* jusqu'à vouloir édifier en 1921 un système aussi puissant : *le dodécaphonisme* par l'égalité stricte de la fonction des notes, système qui pourrait dominer, selon lui, la musique pour cent ans. Il s'agit de faire entendre dans une composition la succession d'une série de douze sons –horizontalement et/ou verticalement– sans qu'aucune note ne soit répétée. L'oreille entend en fait également une série d'intervalles, d'autant que la série peut être transposée sur tous ses degrés.

¹ ROBERT mARTial, compositeur, docteur ès lettres et sciences humaines (musicologie et communication) ; LENFANT Patrick, compositeur ; KARSKY Michel, Compositeur ; *OUSONMUPO* : contact@ousonmupo.net

L'extension et la généralisation du système de raisonnement amènent **le sérialisme** : application à des séries de moins ou de plus de douze sons (micro-intervalles) ; mise en série d'autres paramètres des trois du son (durée, timbre, intensité) voire tous dans *le sérialisme intégral* de 1945 à 1955.

1.2. Evolution vers le refus de tout système

Edgar Varèse dès 1923 veut remettre à sa place le système musical :

*"nous avons besoin d'aborder la musique de façon nouvelle et plus simple. (...) Il ne faut pas oublier que la division de l'octave en douze demi-tons est purement arbitraire. Il n'y a aucune raison de continuer à tolérer cette restriction"*². Il parle de sa volonté de "démuser la musique" si nous voulons lui permettre d'accomplir sa fonction qui est de stimuler l'esprit des hommes et de les émouvoir. Il effectue le retour à l'origine de la musique, pour lui avant tout une "organisation des sons".

Pierre Schaeffer³ en 1952 introduit la notion d'"objet sonore". Généralisant la portée et les paramètres d'expression de la note de musique, *l'objet sonore* est aussi riche sinon plus. En tout cas sa représentation classique par plusieurs des paramètres habituels illustre au mieux difficilement la vie interne du son. De plus, *l'objet sonore* est vraiment plus adéquat à la préhension de la forme temporelle alors que la note se dissout dans sa combinaison harmonique ou mélodique. Schaeffer englobe ainsi dans la nouvelle vue comme "*note complexe*", l'ancienne notion devenue cas particulier. L'objet doit donc face à sa cause, accéder à l'abstraction tout comme la note par rapport à l'instrument qui l'a produite.

En classant ses objets après les avoir analysés, en les humanisant puisque leur compréhension sous-entend la maîtrise du hasard enfermé et dote notre musicien du pouvoir de les reproduire par copie, puis en les composant, le musicien concret réalise le rêve lamartinien : il donne ou redonne la vie à l'apparemment inerte et entre dans la communion universelle :

*"Objets inanimés avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme"*⁴...

Cependant la tâche n'est pas si aisée. L'objet résiste, il oblige à de multiples écoutes sous différentes attentions affinées par les précédentes. A chaque fois "il se propose autre"⁵ et "dans chaque réponse fournie par l'objet, [l'écoute] (elle) trouve la source d'une autre question"⁶. Ecoute "non pas d'un message ni d'un langage, mais d'événements isolés"⁷.

L'accès au rang musical de l'objet sonore s'effectue par la fonction qu'il joue dans l'ensemble des sons qui l'entourent. Le contexte seul peut définir s'il y a cohérence objective ou arbitraire par rapport à tel système, continent musical⁸ ou tel autre.

*"Il est l'émergence du son au niveau de la conscience musicale à laquelle il se présente comme un tout vivant"*⁹.

Geste magique sur le prélèvement sonore, fixé, autonomisé par un sillon ou une boucle puis érigé et utilisé comme un objet, pour enfin être doté d'un sens musical qui révèle en lui une poésie

² VARESE Edgar, (1923), *Jérôm s'en va en guerre*, pp. 144-148, *Sackbut*, Londres, cité in VARESE Edgard, (1983), *Ecrits*, p. 39, éd. Bourgois (Paris).

³ Cf. ROBERT Martial (1999), *Pierre Schaeffer : des Transmissions à Orphée*, 416 p. L'Harmattan (Paris).

⁴ Extrait de LAMARTINE Alphonse de, "Milly ou la Terre natale" in *Harmonies poétiques et religieuses*, 1827-1830.

⁵ SCHAEFFER Pierre in BRUNET Sophie, 1969, *Pierre Schaeffer*, p. 65. Richard-Masse (Paris)

⁶ SCHAEFFER Pierre (1971), *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, p. 149. Revue Musicale, n° 274-275. Richard Masse (Paris).

⁷ *Idem*.

⁸ Au sens géographique ou mieux au sens figuré : constitué de l'usage, de la tradition et des conventions.

⁹ SCHAEFFER Pierre (1962), "Hommes, Machines, Musique" in *Catalogue de l'exposition Peter Stuyvesant*, (Amsterdam).

insoupçonnée. Voire... La musique concrète poétise peut-être en quelque sorte la banalité. A chacun de choisir ses bons objets... Schaeffer, d'essai en essai, de déduction en nouveaux terrains d'investigation, pense que certains fragments sonores se prêtent mieux que d'autres à l'aventure. Dans le matériau, il y aurait une zone caractéristique de prédilection que l'oreille petit à petit exercée saisit davantage tout comme les possibilités à exploiter. Ainsi les manipulations ont pu être réduites au minimum. Pour exemple, le matériau vocal fournit des objets sonores "d'autant plus extraordinaires que leur provenance humaine est à la fois sous-jacente et lointaine"¹⁰. Comme dans toute exploration, il fallait dégager le chemin ; ce fut entre Schaeffer et l'objet une mise à l'épreuve...

Pierre Schaeffer, tel Linné, s'évertue de dresser une nomenclature du sonore, mais le passage de la typo-morphologie à un *solfège généralisé* s'avère inatteignable... La stature d'un Lamarck pour atteindre le rêve de trouver des règles d'organisation communes à une musique sinon toute musique n'est pas dressée car il y a le fait culturel psychologique...

A l'opposé de tout structuralisme, sur le terrain de la physique, au cours des années 70, le **spectralisme** d'un Tristan Murail ou Gérard Grisey, fait ressurgir une préoccupation des harmoniques mais cette fois constitutifs du son même, proposant par l'analyse au niveau microsonique, des solutions de composition au niveau macrosonique dans une continuité temporelle, par exemple en rapprochant des sons avec des parties de spectres harmoniques communs, directement audibles ou non.

II. L'influence des systèmes de Notation¹¹

Si l'élaboration de systèmes de transcription musicale avait d'abord pour objet de servir la mémoire et la transmission des idées musicales, ceux-ci ont pu aussi freiner un temps leur développement (notation rythmique de la Renaissance enfermée dans son *tactus* et son système proportionnel). A l'inverse l'esprit improvisé de la *cadenza*, va se perdre avec sa notation à partir de la fin du XVIII^e siècle, pour mettre en valeur les prouesses techniques du soliste ou transmettre la réalisation magnifique d'un grand interprète. Mais l'abondance de particularismes dans les années 1950-1970 jusqu'à parfois autant de systèmes que de compositeurs ou de compositions a pu être déroutant pour aborder puis partager un langage.

Evidemment, il y a toujours des réactions à tout essai d'installation d'un Système. A l'époque baroque, alors que l'on tentait de stabiliser des conventions de notation, s'installaient des pratiques d'antnotations basées sur les us et coutumes locales mais pas aussi partagées que cela, aussi les interprétations peuvent être aujourd'hui multiples et parfois totalement erronées... Le facteur économique a également joué son rôle puisqu'il a conduit à adopter des notations abrégées, pour éviter des coûts de copiste et de papier, ou bien favoriser la diffusion en supprimant des parties musicales intermédiaires entre la basse et le chant qui suffisaient au grand public... C'est justement le développement du commerce de l'édition musicale qui conduit à l'homogénéisation, et à la disparition, à la période classique, de la richesse des multiples mélismes, dits "agrémentés", qui "décoraient" les notes. De même les contrastes de volume sonore s'effectuaient par des procédés d'écriture avant que l'on note simplement les dynamiques par les termes *piano* ou *forte* et la pratique de la basse continue disparaît au fur et à mesure que s'émancipe la notation musicale. Plus elle se densifie plus la place de l'improvisation s'amenuise. Le système de la tonalité généralisé impose d'apprendre un langage avec des règles incontournables. Le concept de musique « savante » s'oppose à celle du cœur plus instinctive, la musique est-elle une science ou un art ? La question naît...

¹⁰ SCHAEFFER Pierre (1953), "La voix comme matériau musical" in *La voix*, p. 64. Maloine (Paris).

¹¹ Cf. BOUISSON Sylvie, GOUBAULT Christian, BOSSEUR Jean-Yves (2005), *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, 294 p., Minerve (Paris).

Quel que soit le système de notation, il est en tout cas imparfait et incomplet car la subtilité musicale ne peut être figée : tempo, dynamique sont relatifs car avant tout sentis et dépendent du contexte. La musique est entre les notes et les lignes... Les confusions et manques d'incertitude sont dénoncés par les compositeurs du XX^e siècle en quête de précision comme les sériels face aux marges craintes de l'interprète. Le flot de signes les noie et puis chacun n'a pas le même degré de précision : absolue (hauteur et valeur de durée), relative (mouvement indiqué sans chiffre, nuances, intensité), non mesurable (phrasés, articulations, commentaires divers dont les romantiques sont les premiers friands pour illustrer leur intériorité). Des nouveaux signes peuvent aussi apparaître dans le discours sinon système de certains compositeurs, ce à tous les âges. Au XX^e, des préoccupations nouvelles apparaissent : liberté contrôlée de l'interprète, notation plus fine de la durée et du temps, également de la graduation de l'intensité, de son entretien, de l'accentuation d'un son, exploration de nouveaux modes d'émission, de jeu.

En fait le système de notation peut englober deux fonctions différentes : consigner la pensée musicale du compositeur et/ou indiquer quelques méthodes pour produire le son (doigtés et/ou tablature), jusqu'à ce que Stockhausen appelle "l'écriture d'action", liberté guidant l'interprète sur les rails du projet musical voire théâtral si l'auteur décrit aussi des mouvements du musicien dans l'espace. Pour ne pas enfermer l'interprète dans un système d'exécution de signes mais au contraire développer son sens du contexte, l'imprégner d'une atmosphère, les compositeurs, au delà des mots, utiliseront également au XX^e siècle des techniques d'art graphique d'autant qu'ils intégreront aussi des sons nouveaux. Il s'agit alors de ne pas tendre vers une complexité gratuite qui n'apportera rien au résultat sonore mais de gagner en efficacité par l'image des états sonores que l'on doit percevoir.

La notation hésite ou oscille entre précision à outrance tendant vers l'impossible plus ou moins volontaire, pour mettre l'exécutant dans un certain état psychologique d'interprétation (Brian Ferneyhough), et sollicitation de l'imagination de l'interprète par l'allègement du système de notation jusqu'à sa contribution à la composition ou même lui demandant de générer carrément l'œuvre dans le cas de partitions uniquement graphiques, totalement ouvertes, plus ou moins ambiguës ou complexes. C'est l'appréhension de la pratique musicale qui peut alors être sollicitée par le compositeur qui questionne l'interprète dérouté, interrogeant aussi parfois le public appelé à participer... Cette confrontation volontairement exacerbée trouvera une solution, au moins partielle, par l'utilisation de l'informatique.

III. Modélisation et informatique

Il est intéressant de comparer l'utilisation des outils informatiques dans des domaines aussi différents que la modélisation scientifique (analyse systémique de la dynamique de phénomènes évolutifs), et la composition musicale.

III.1. La Dynamique des Systèmes¹²

Buts

- analyser les comportements possibles, connus ou méconnus, classiques ou étranges, continus ou discontinus, de systèmes complexes dans des domaines aussi divers que l'économie, le management, la politique, la médecine, la psychologie, la sociologie, la biologie, l'écologie, etc..
- dans tous les cas, améliorer la connaissance du système étudié et en déduire des modifications possibles, afin d'en modifier de façon intelligente les comportements.

¹² Cf. DONNADIEU Gérard & KARSKY Michel (2002), *La systémique, penser et agir dans la complexité*, 272 p. Liaisons (Paris).

Processus et étapes de travail

- phase qualitative : diagramme des influences causales connues, première mise en évidence des boucles de rétroaction contenues dans le systèmes (Fig. 1).

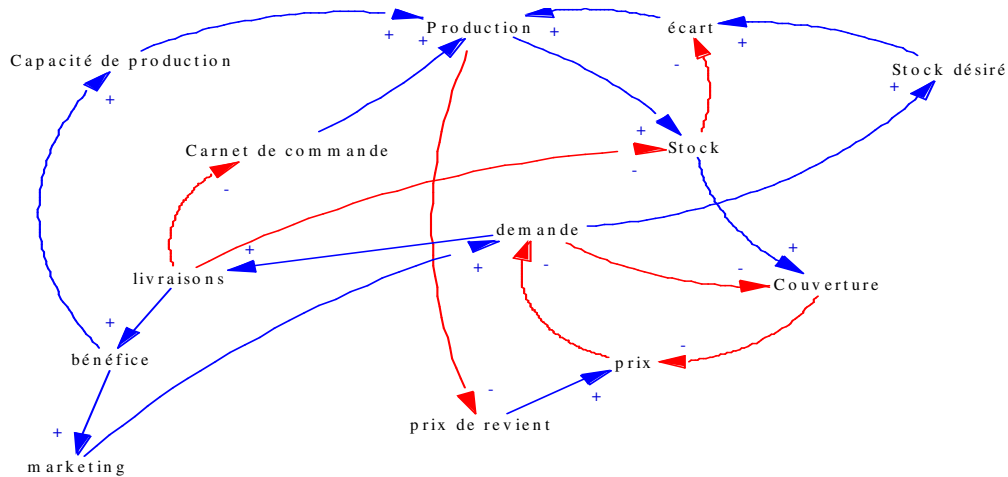


Fig. 1 : Un exemple d'analyse causale

- structuration dynamique du modèle, différenciation des variables selon leur influence dynamique, introduction des délais d'action, des retards d'information, etc.
- quantification des variables en fonction des connaissances (statistiques, données orales, avis d'experts, cohérence, logique), de l'intuition et des modes de comportement connus ou intuités,
- analyse des divers modes de comportement du modèle, et influence des boucles de rétroaction. Etude des modes de comportement inusités, parfois surprenants.

Résultats de la modélisation

- meilleure connaissance des systèmes réels étudiés et compréhension des dynamiques de leur comportement,
- dans certains cas, proposition d'introduction et application de modifications destinés à modifier certains comportements dynamiques du systèmes étudié (Fig. 2).

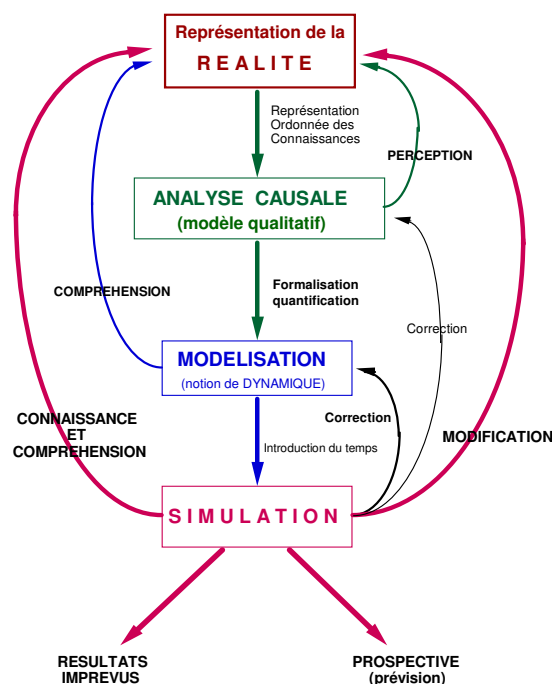


Fig. 2 Schéma de principe de modélisation

III. 2. Composition musicale assistée par ordinateur

Nous nous intéresserons au rôle que peuvent jouer certains outils informatique (*MAX* de l'IRCAM, *Nord Modular* de CLAVIA DMI AB) sur la composition musicale. Dans une certaine mesure, l'utilisation de ces outils ressemble à celle des outils de Dynamique de Systèmes décrits précédemment :

Utilisation de variables prédéterminées, interconnexion par le compositeur de ces variables entre elles, avec utilisation explicite ou implicite de relations mathématiques, logiques, statistiques ou éventuellement floues, influence mutuelle entre compositeur et modèle informatique, recherche - et parfois découverte fortuite et inespérée - de sonorités, de comportements et même de structures musicales nouvelles.

Buts

Utiliser les possibilités de l'électronique et de l'informatique pour :

- enrichir la palette musicale du compositeur, et en particulier élargir le domaine des «contraintes" auxquelles il est soumis, volontairement ou pas ;
- faire découvrir de nouvelles sonorités, parfois aussi de nouvelles structures sonores ou même de nouvelles approches de composition musicale ;
- analyser les influences réciproques entre structures électroniques et sons instrumentaux ou vocaux.

Processus et étapes de travail

Après une relativement courte phase d'apprentissage du ou des logiciels (phase qui existe aussi dans la modélisation dynamique et qui correspond en partie à la phase qualitative décrite plus haut), on passera très vite à une phase à la fois quantitative et dynamique de travail :

- dynamique quant à la possibilité d'analyse des influences mutuelles des structures sonores provenant de sources diverses (sons électroniques d'une part, sons instrumentaux, vocaux, naturels d'autre part), ainsi que des transformations de ces structures via diverses fonctions de transfert ;
- quantitative dans la mesure où toute action du compositeur, toute modification de la structure du modèle (modification apparemment mineure de gain, ou au contraire changement important des relations d'influence, des fonctions de transfert – les « contraintes ") peut être entendue, analysée, jugée, classée ou rejetée immédiatement.

Conséquences de l'utilisation d'outils informatiques

- création de sonorités nouvelles, de structures sonores inconnues ou méconnues ;
- possibilité de composer sans l'utilisation de notation musicale, donc essentiellement en se basant sur l'écoute, sur le feedback de l'oreille. Ceci est nouveau : la composition l'oreille, ainsi que l'improvisation étaient limitées jusqu'à présent des pièces musicales relativement simples et ne comportant que peu d'instruments. Avec l'électroacoustique, on peut composer, écouter, réaliser des oeuvres complexes, éventuellement longues, sans l'aide d'aucune notation musicale, donc sans les contraintes correspondantes. C'est là un développement qui ouvre un nouveau champ de composition possible, en particulier concernant la complexité musicale, via la possibilité d'écoute -et d'intervention- pendant la phase de composition, de tout ou partie d'une œuvre ;
- découverte et reconnaissance des influences mutuelles entre structures instrumentales et modifications ou perturbations électroniques, immédiates ou retardes ;
- prise en compte des effets de rétroaction qui peuvent constituer des contraintes nouvelles, particulièrement intéressantes étudier et utiliser.

Il y a aussi l'utilisation de logiciels d'écriture qui par l'analyse proposent des développements possibles de la partition mais alors peuvent conduire le compositeur à faire seulement des choix impersonnels.

Comparaisons, points de rapprochement, différences

- dans les deux systèmes, relations causales entre variables ou fonctions de transfert ;
- représentation des fonctions (fonctions de transfert ou d'influence) par des relations mathématiques, logiques, probabilistes, prise en compte des délais éventuels d'actions et d'information ;
- possibilité d'introduction de rétroactions en n'importe quel point du système
- possibilité de rétroaction sur l'acteur - décideur ou compositeur ou instrumentiste
- choix possible de nombreuses nouvelles contraintes de composition, permanentes ou temporaires, ou évolutives.

IV. L'OUSONMUPO

La création musicale s'incarne aujourd'hui dans des matières sonores et des situations dont les fonctions et les modes de manifestations sont multiples.

Si *l'Ousonmupo* dans ses réalisations explore et illustre cette diversité de situations, notre propos concernera plus particulièrement les œuvres autonomes dites pour le "concert".

La filiation "spirituelle" d'avec *l'Oulipo* est clairement revendiquée par *l'Ousonmupo*, mais il n'en est cependant pas la simple transposition sonore et son ambition est d'inventer des procédures formelles inédites ou revisitées –c'est la *contrainte*– susceptibles d'engendrer des œuvres –c'est la *potentialité*.

IV.1. Les formes musicales

Sa démarche s'inscrit dans le fil d'une évolution qui aboutit au constat que la notion de *forme musicale*, en tant que modèle préexistant, est aujourd'hui caduque.

Chaque œuvre est devenue une pièce entièrement singulière, identifiée par un nom propre et non plus un nom commun renvoyant à une forme préétablie.

Elle construit un parcours original, généralement déduit d'un processus imaginé en amont et que l'*œuvre* bien souvent a pour fonction de démontrer ou de justifier.

L'on peut toujours écrire des fugues ou des sonates mais sans doute avec très peu de chance d'en renouveler l'intérêt, le génie de nos prédécesseurs en ayant épuisé le filon jusqu'à la dernière "note".

Chaque compositeur crée ainsi son univers, élabore son "langage" ses tournures et ses matériaux de prédilection sur un socle esthétique-philosophique qui lui appartient en propre.

Il n'y a pas de disciplines artistiques sans contraintes.

Mais nous pouvons affirmer que la *contrainte* est la nature même de la musique.

La création musicale est une perpétuelle maîtrise de *contraintes diverses* : techniques, forme, langage, systèmes...elle est sans aucun doute le lieu qui la concentre le plus et qui de toutes les disciplines artistiques nécessitent pour les maîtriser sans aucun doute l'apprentissage le plus long .

IV.2. Contrainte et Potentialité

Deux piliers sous-tendent la démarche *ousonmupienne* : la *contrainte* et la *potentialité*.

Peut alors se poser légitimement la question :

Qu'est-ce que la *contrainte ousonmupienne* ? En quoi sa *nature* est-elle différente des autres contraintes que les compositeurs se créent ?

Ce que nous appelons "*contraintes*" est l'ensemble des procédures, dispositifs, règles, algorithmes, actions... toutes les suggestions formelles et/ou structurelles que le compositeur conçoit, décrit et propose à la collectivité afin d'en éprouver la potentialité créatrice par la diversité des œuvres qui en seront issues.

Les *règles* et *procédures* que les compositeurs se forgent pour eux-mêmes, et qu'ils sont seuls à pouvoir exploiter, sont leur *marque* en quelque sorte, leur singularité qui les distingue.

Rien de scandaleux à cela, peut-être même *idéologiquement correct* puisque perpétuant l'image du créateur solitaire et unique.

Il faut dire que la création musicale dans sa phase compositionnelle s'accommode assez mal du collectivisme.

Il serait tout à fait absurde et stérile, à partir des prémices d'une œuvre donnée, de vouloir en recomposer une nouvelle, celle-ci ne serait qu'une duplication sans réelle originalité du modèle initial et n'en renouvellerait pas l'éclairage.

En revanche, la contrainte *ousonmupienne* revendique sa nature *collective*, et sa mise à l'épreuve seule mesurera sa potentialité à produire des œuvres diversifiées issues d'une proposition unique.

- Elle est le déclencheur de l'œuvre à venir, et l'énoncé de ses modalités participe totalement de l'œuvre ;

- elle a cette vertu cardinale de neutralité, au sens où elle n'impose aucun diktat esthétique ou stylistique ;

- la personnalité de l'artiste sonore qui s'y coule peut s'y déployer sans concessions ;

- elle contraint mais n'opprime pas.

L'Ousonmupo professe une sorte de *laïcité* des moyens et des esthétiques qui ne lui en fait privilégier aucun, neutralité qui n'a pas besoin d'être affirmée ou théorisée puisque inhérente à l'esprit même de sa démarche.

La contrainte est revendiquée, cultivée, consciente elle devient jeu.

IV.3. Où l'on voit la *forme* réapparaître sous une autre... *forme*

Ce qui pourrait paraître au premier abord comme paradoxal, c'est que sa *nature* collective, favorise la résurgence de la notion de *forme* tout en la renouvelant et réactivant très fortement son caractère ludique !

Ce que nous appelons *formes musicales* (dont certaines ont perduré jusqu'au milieu du XX^e siècle) ne sont-elles pas des *contraintes* ?

Simplement leurs règles qui s'appliquent à des paramètres restreints, motiviques et harmoniques essentiellement, organisent et structurent le déroulement du discours.

Les règles de plus en plus élaborées du sérialisme, édicteront les lois d'un système autonome, on pourrait dire similaire au *contrepoint*, dans la mesure où ces systèmes créent un langage extrêmement sophistiqué mais n'engendrent aucune forme particulière.

Le contrepoint s'illustre dans les formes de son âge d'or, la fugue en particulier, mais le sérialisme - même le plus exacerbé - ne propose aucune forme qui lui soit propre en dehors de la *variation*, continue ou non, qui n'est pas une *forme* au sens strict.

S'il est tout à fait admis aujourd'hui que *la forme de toute œuvre est une singularité, non la particularisation d'un schéma général*, cela revient à dire qu'il n'y a pas d'œuvres sans *forme*.

La contrainte *ousonmupienne* n'a aucunement l'outrecuidance de prétendre ré-enchanter le concept de forme tel qu'il a vécu jusqu'au milieu du XX^e siècle au sens où celle-ci était conçue comme architecture générale préexistant à l'œuvre, d'où découlaient quelques grands types de plans (la forme-sonate, la forme-rondo...) que la théorie musicale déclarait aptes à structurer le développement d'une œuvre particulière, sonate, rondo, fugue... La contrainte *ousonmupienne* est une *méta-forme* en ce sens qu'elle est le déclencheur certes des œuvres mais aucunement un *préalable formel*, suite d'instructions ou règlement intérieur de la forme, elle n'est que la suggestion

d'un univers qui n'a de sens que si elle permet à l'œuvre de naître et de se développer par ce qui est potentiellement caché dans la contrainte.

Elle autorise tous les angles d'attaque, la mise en jeu de tout système et dispositif que le créateur jugera pertinent et que l'œuvre justifiera.

A ce stade deux niveaux d'évaluation apparaissent : la réussite ou non de la contrainte au niveau nous dirons, strictement technique, et la réussite ou non de l'œuvre elle-même, c'est le niveau musical/esthétique. Le créateur *ousonmupien* se trouve confronté à cette double exigence de réussite de la contrainte et de l'œuvre, exigence explicite qui sera soumise à l'appréciation de l'auditeur.

L'écoute ici n'est plus seulement l'abandon au charme esthétique de l'œuvre, mais l'incitation pour l'auditeur d'être à la hauteur de l'attention dont il est l'objet, fil d'Ariane qu'on peut imaginer comme le traçage d'une ligne d'écoute intérieure à l'œuvre. L'auditeur est investi d'une mission nouvelle, non celle d'avoir un point de vue (il serait plus judicieux de dire un *point d'écoute*) sur l'œuvre mais celle d'apprécier le point de vue (d'écoute) qu'adopte l'œuvre en regard de la contrainte.

IV. 4. et la systémique ?

La systémique dans ce processus est en quelque sorte sous-jacente, elle imprègne les différents niveaux d'élaboration. La notion de *règles* renouvelle les espaces de jeu du sonore, et favorise les va et vient entre l'élaboration de la contrainte, son exploration par la pertinence des choix techniques, sa mise à l'épreuve par sa diffusion ou interprétation publique. Par *choix techniques* je n'entend pas uniquement la *technologie*, le choix de tel type de système harmonique ou de notation sont également des techniques qui nécessitent pour leur maîtrise, un long apprentissage. Les contrôles et la vigilance imposent de perpétuelles « corrections » de trajectoires. L'apport d'autres techniques d'expression (texte, image...) et des moyens technologiques et qui les véhiculent, complexifient fructueusement les interrelations et leurs influences réciproques.

Cette situation de métissage nous offre un éventail très large quant au degré d'implication et de maîtrise de la systémique le choix bien sûr est de l'ordre de la décision « artistique » entre les extrêmes d'une systémique « soft » ou « hard ».

Le degré d'implication de la systémique et son influence sur la contrainte et son exploitation sera proportionnelle au degré de complexité de la contrainte considérée.

Plus les règles de la contrainte tendent à adopter celles d'une structure algorithmique, plus la systémique deviendra opérationnelle.

On peut élaborer un code de la Musique Systémique voire Hyper Systémique.

Pour employer la terminologie *oulipienne*, un compositeur comme Pierre Barbaud, qui fut parmi les premiers à utiliser de manière systématique les moyens informatiques au service de la musique, peut être considéré comme un musicien *hyper-systémique par anticipation*. Son ouvrage paru au début des années 70 : "La musique discipline scientifique" en témoigne.

La créativité de *l'ousonmupien* doit s'exercer tout au long des phases qui jalonnent le parcours de la conception de la contrainte à sa mise en œuvre.

Elles sont toutes importantes par les interrelations qui conditionneront leurs réalisations.

Tout d'abord l'*Invention* de la contrainte. Nous choisissons délibérément ce mot *invention* (qui peut sembler banal) par analogie avec *l'inventeur d'un lieu son découvreur*, qui en devient le propriétaire moral. L'invention d'une contrainte *ousonmupienne* est le fruit d'une recherche systématique, d'un affinement progressif de ses principes actifs.

La contrainte, une fois conceptualisée se coule dans une proposition textuelle, qui en définit l'objet, c'est le titre et décrit ses modalités : les règles internes. Son énoncé, doit allier les qualités de suggestion et de précision.

L'éventail des propositions de contraintes *ousonmupiennes* est très large : de la simple description d'un univers sonore suggéré à l'élaboration de contraintes complexes.