

2<sup>ème</sup> partie

*Analyse d'Erotica*

Nous allons maintenant analyser *Erotica*<sup>71</sup>, quatrième mouvement de la *Symphonie pour un homme seul*, à l'aide des U.S.T.<sup>72</sup> et en détaillant certains objets sonores qui nous paraissent essentiels à sa compréhension et à son analyse.

Pour cette analyse, les deux outils (U.S.T. et informatique) seront mélangés. Nous l'avons fait dans un souci d'ouverture d'esprit et de curiosité comme annoncé dans l'introduction. Nous voulions savoir si cette expérimentation serait concluante.

Luigi Russolo, dans son manifeste *L'art des bruits* déclare :

«[...] que] nous pourrions distinguer un jour, dix, vingt ou trente mille bruits différents. Ce seront là des bruits qu'il nous faudra non pas simplement imiter, mais combiner au gré de notre fantaisie artistique»<sup>73</sup>.

Ici Russolo nous donne plusieurs conseils pour la composition de la musique faite à l'aide de bruits. Tout d'abord, il déclare que les bruits prendront une place importante car ils seront « dix, vingt, trente mille ». Ensuite, il énonce que les sons ne doivent pas être « imités ». Enfin, Russolo dit qu'il faut les « combiner au gré de notre fantaisie artistique », mais n'est-ce pas la définition classique de la musique<sup>74</sup>, dont il omet la fin qui est « agréable à l'oreille ».

Ces trois points seront repris dans la pensée schaefferienne : création de nouveaux sons (le plus souvent à base de bruits), refus de l'anecdote<sup>75</sup> dans la composition électroacoustique et composer de la musique grâce à ces deux éléments.

*Erotica* n'est constitué que de peu de sons : essentiellement de rires féminins, de soupirs, et de boucles<sup>76</sup>. Or, tous ces sons sont considérés dans le domaine musical classique comme étant du bruit<sup>77</sup>. Dans ce mouvement, Schaeffer les fait passer dans le domaine du musical en les combinant de façon logique et intelligible.

<sup>71</sup> CD d'exemples, plage : 02.

<sup>72</sup> Nous rappelons à nos lecteurs que la liste complète des U.S.T. est à leur disposition en annexe 1.

<sup>73</sup> Russolo, L., *L'art des Bruits*, 1913, p.4, fac-similé disponible en annexe 2.

<sup>74</sup> « La musique est l'art de combiner les sons « de manière agréable à l'oreille ».

<sup>75</sup> L'anecdote est en musique électroacoustique un son dont on peut reconnaître l'origine.

<sup>76</sup> Une cellule musicale se répétant et dont le début et la fin sont collés l'un à l'autre. Un exemple facile à comprendre est ce que nous entendons lorsqu'un vinyle est rayé et qu'il « saute », ceci est une boucle.

<sup>77</sup> Phénomène acoustique dû à la superposition de vibrations non harmoniques.

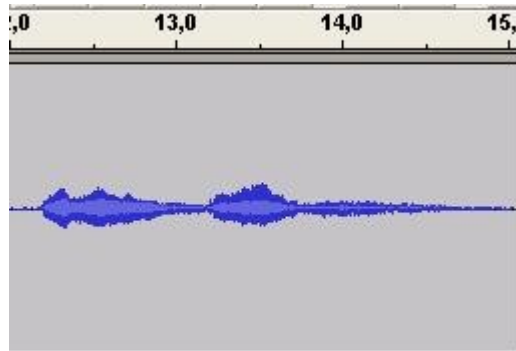
Bien que les U.S.T. aient été créées pour analyser la musique dans sa globalité verticale, nous avons pensé tout d'abord séparer les couches polyphoniques de ce mouvement. Dans un souci d'expérimentation et de vérification, nous avons soumis les boucles et les rires à une analyses avec les U.S.T. en séparant précisément ces deux couches. Or, il s'est avéré, que dans une telle situation d'analyse, les U.S.T. sont peu efficaces, constat qui corrobore l'avertissement énoncé par les concepteurs mêmes.

Dans le domaine polyphonique, la voix inférieure n'est constituée que de cinq boucles qui sont indépendantes les unes des autres. Musicalement, elles ne sont pas constituées du même matériau sonore, ni enchaînées les unes aux autres. Et il y a à chaque fois au moins une seconde de silence entre chacune d'elles que l'on peut interpréter comme le temps qu'il fallait aux assistants de Schaeffer pour lancer un nouveau vinyle ou changer la tête de lecture de sillon.

Or, dans la liste des U.S.T., toute boucle, indépendamment de son contenu sonore spécifique, est qualifiée par le terme « obsessionnel » en raison des répétitions systématiques qu'elle contient. Au niveau rythmique, si l'on porte son attention sur ces boucles, on peut se rendre compte qu'elles ont des tempi proches les uns des autres. On pourrait donc les considérer comme une sorte de continuum, tout au moins une base, sur lequel improviserait ou jouerait la voix féminine.

En les analysant, notre but était de savoir si elles étaient structurantes ou non. Le résultat est que non, car elles sont au nombres de cinq mais ne correspondent pas aux cinq U.S.T. que nous avons trouvé lors de cette analyse.

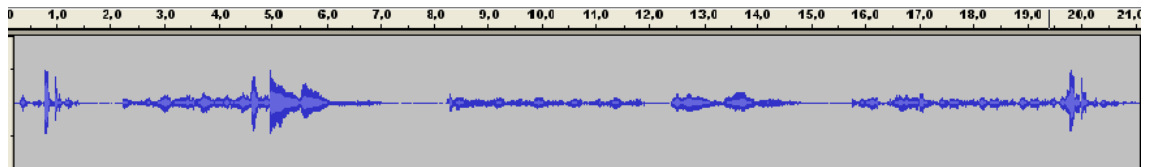
Lorsque nous avons fait l'analyse des éléments vocaux féminins – voix supérieure de la polyphonie – nous n'avons que trouvé trois U.S.T. à savoir : <élan>, <chute> et <freinage>. L'élan et la chute sont les deux caractéristiques principales de la musique, le <freinage> n'apparaissant qu'une seule fois dans ce mouvement entre la 12" et la 15".



*Illustration 27: <Freinage> unique d'Erotica.*

Après cette analyse, nous nous sommes rendu compte qu'elle n'avait pas abouti à une structure fine et cohérente et ne nous a pas donné entière satisfaction. Comme nous supposions ce mouvement plus structuré, nous avons conclu que notre zoom analytique était trop petit, que nous étions allé trop loin dans le détail d'analyse des sons. Nous avons donc décidé de travailler sur une plus grande échelle. Et cette fois-ci nous n'avons pas fait de distinction entre les boucles et les événements vocaux. Nous les avons considérés comme un seul et même objet sonore et resoumis la pièce à une analyse avec les U.S.T. Ainsi nous avons trouvé que ce mouvement se découpait en cinq U.S.T :

La première est un <élan>, du début à 0'21" (ill. 28). C'est elle qui insuffle au mouvement son énergie et lui fournit son matériau. Effectivement, dès la première seconde, les compositeurs nous donnent à entendre ce matériau de base sous la forme d'un rire féminin (nous l'appellerons : Rire  $\Lambda$ ) qui va constituer un marqueur formel important tout au long de la pièce.



*Illustration 28: <Elan>*

La deuxième U.S.T. est un élément <obsessionnel 1> qui va de 0'21" à 0'35" (ill. 29). L'obsession vient du même rire répété trois fois, tout en ayant une légère

modification à chaque fois. Le premier peut-être considéré comme une sorte d'exposé, le deuxième est repris avec une attaque supplémentaire ; quant au troisième, c'est le même son que le deuxième mais moins fort : nous pouvons donc le comprendre comme un nouvel objet sonore.

A 0'26", il y a un son que nous n'avons pas su tout d'abord définir, une erreur technique nous paraissait improbable, or c'est en réalité un « ploc » fait par la tête de lecture tombée trop brutalement sur le disque vinyle. Cette « faute » technique a été entendue par les compositeurs mais comme le reste du mouvement leur convenait et qu'ils ne voulaient sûrement pas re-graver tout le mouvement, ils ont fait fi de ce problème. Ensuite, nous avons porté notre attention à une éventuelle reprise de ce son, mais nous ne l'avons retrouvé nulle part ailleurs.

Cette U.S.T. est conclue par une courte <chute> de la 0'35" à la 0'38".

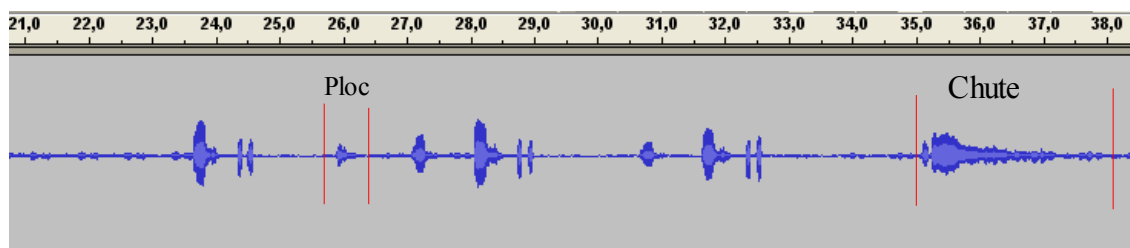
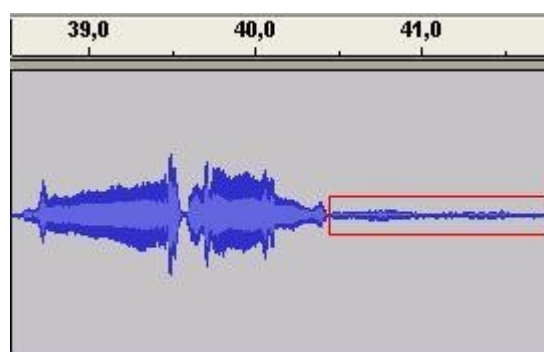


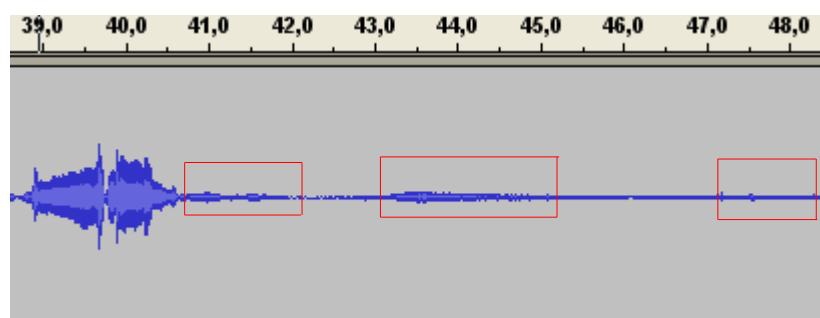
Illustration 29: <Obsessionnel I> et <Chute>

La troisième U.S.T. est la plus courte (ill. 30). Nous l'avons définie comme un <étirement>, elle dure dix secondes, de 0'39 à 0'49. Nous l'avons définie ainsi car les sons de 0'43" à 0'45" et de 0'47" à 0'48" constituent la réitération d'un échantillon du premier objet sonore, c'est-à-dire un accroissement de la voix prononçant des onomatopées : « ya-ya-yaaaa ».



*Illustration 30: Objet sonore à l'origine de l'étirement.*

Selon la définition même de cette U.S.T. dans la liste de référence, « [... L]a matière subit l'accroissement continu d'au moins un trait morphologique »<sup>78</sup>. Le trait morphologique qui fait ici l'objet d'un tel accroissement, c'est précisément la fin du premier son (encadré en rouge dans l'ill. 31).



*Illustration 31: <Etirement> complet.*

Lorsque nous passons dans le domaine de la représentation graphique, nous pouvons visualiser cet étirement de différentes manières comme ci-dessus où nous voyons l'enveloppe de la totalité de ce que nous entendons, où comme ci-dessous où l'on visualise toutes les harmoniques du passage étudié. Nous voyons clairement les trois parties de la voix qui composent cette U.S.T. (ci-dessous encadrées en blanc), et les boucles (encadrées en rouge).

<sup>78</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

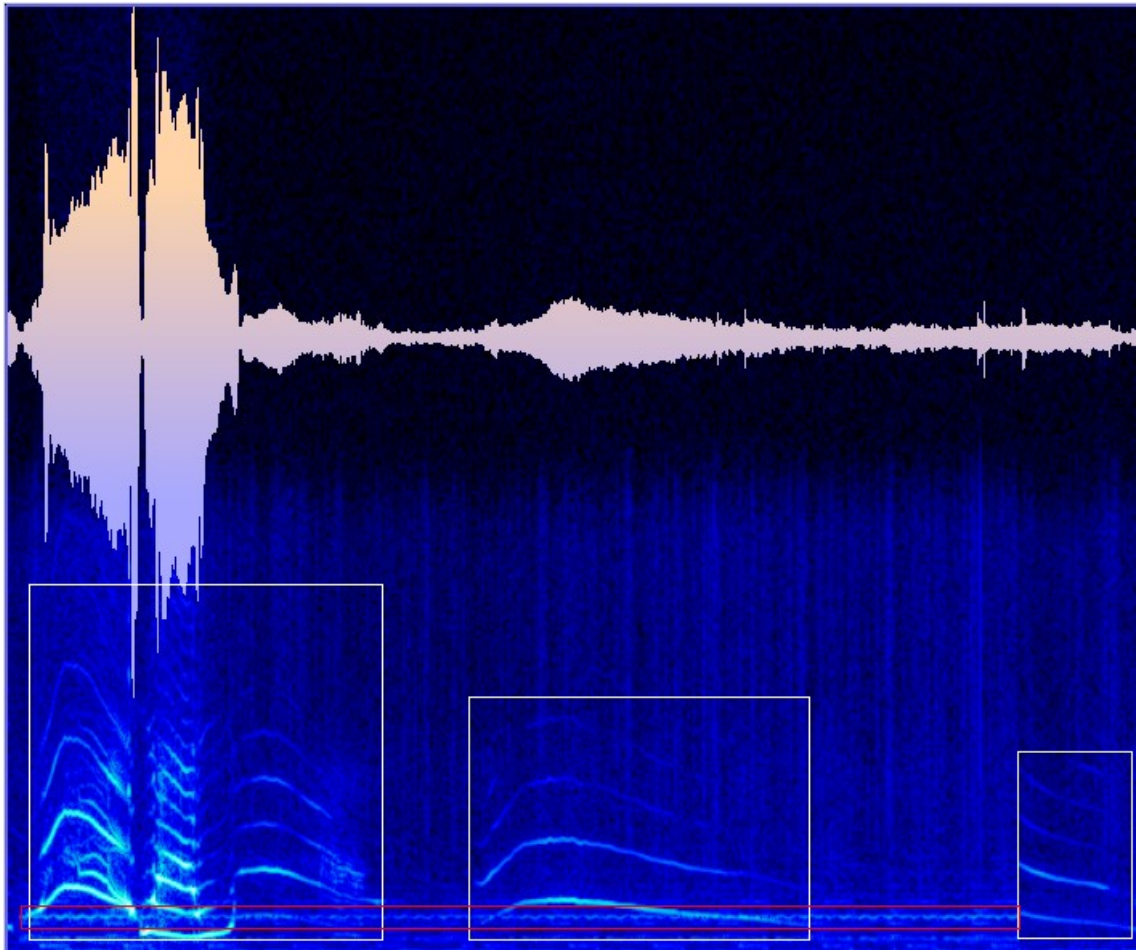


Illustration 32: L'U.S.T. <Etirement> vu par Acousmographie.

Dans la quatrième U.S.T. (ill. 33), la « matière sonore évolue peu et le déroulement temporel [y] est assez lent »<sup>79</sup>, nous l'avons donc définie comme une U.S.T. <en suspension>.

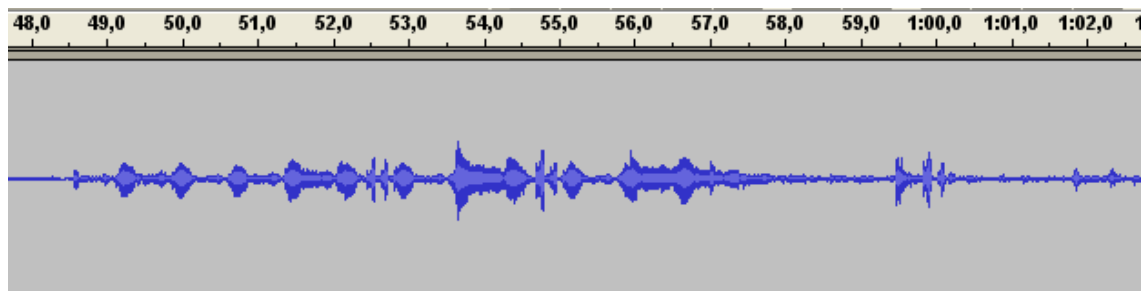
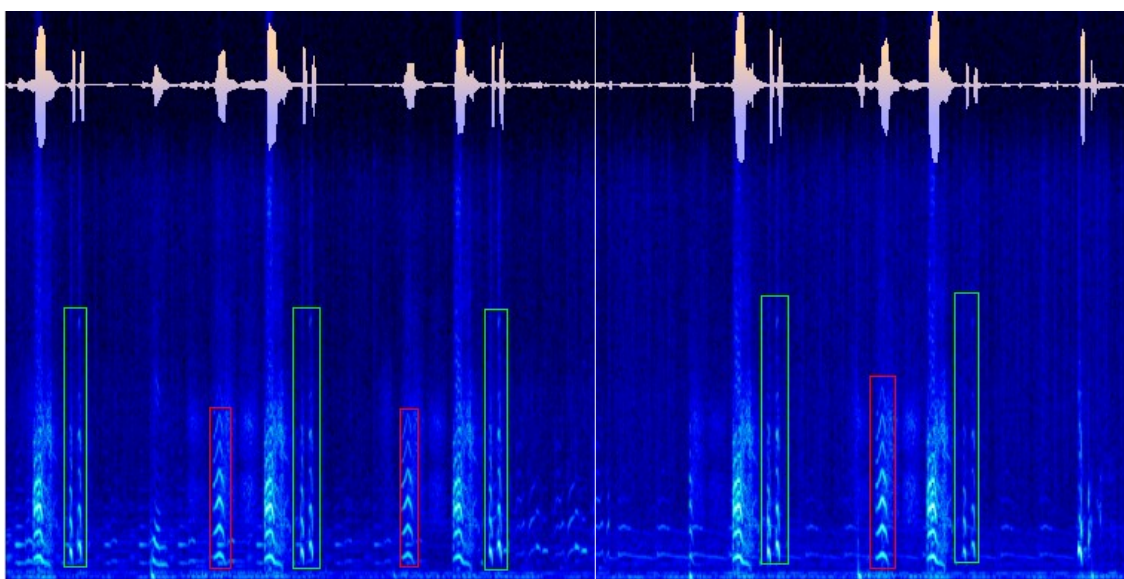


Illustration 33: <En suspension>

<sup>79</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

La cinquième U.S.T. est <obsessionnel (2)> (ill. 34), elle reprend les mêmes rires que <obsessionnel 1> mais avec un changement significatif : la boucle qui constitue l'« arrière-plan sonore » n'est pas la même. Dans <obsessionnel 1>, le matériau pour la boucle était fourni par des sons de piano, dans <obsessionnel 2>, par la voix féminine. Il y a à présent quatre rires à la place de trois dans la première obsession, Rire  $\Lambda$  plus deux rires d'<obsessionnel 1> et un retour du Rire  $\Lambda$ . Nous pouvons remarquer que l'<obsessionnel 2> est plus forte en intensité que la précédente<sup>80</sup>. En regardant ces deux U.S.T. à l'aide d'un sonagramme, nous voyons bien que les harmoniques de la seconde moitié du graphique sont plus visibles que celles de la première :



*Illustration 34: <Obsessionnel 1 et 2> juxtaposés*

Nous pouvons remarquer que comme <obsessionnel 1>, <obsessionnel 2> se termine par la même <chute> et que la seconde conclura l'œuvre.

<sup>80</sup> CD d'exemples, page : 12.



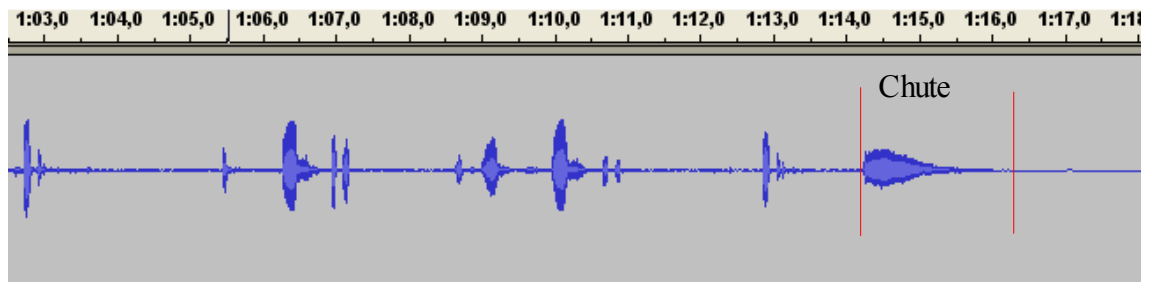


Illustration 35: <Obsessionnel 2> et <Chute>

Nous observons que la première <Chute> marque la moitié du mouvement du début jusqu'à 0'38" et la seconde marque la fin du mouvement (le mouvement dure 1'16" ce qui équivaut à 0'76"). Peut-être qu'en réorganisant notre découpage actuel en cinq U.S.T., nous trouverons un compromis conciliant cette analyse avec ce dernier constat.

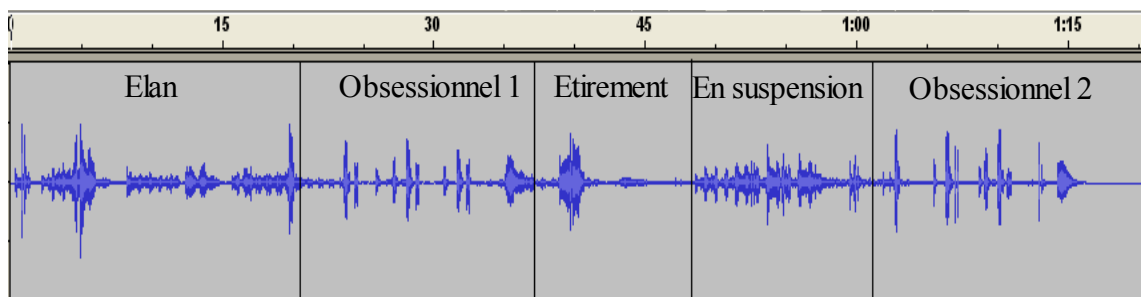


Illustration 36: Découpage de Erotica en cinq U.S.T.

Essayons de voir si une nouvelle logique structurelle et analytique est applicable à ce mouvement.

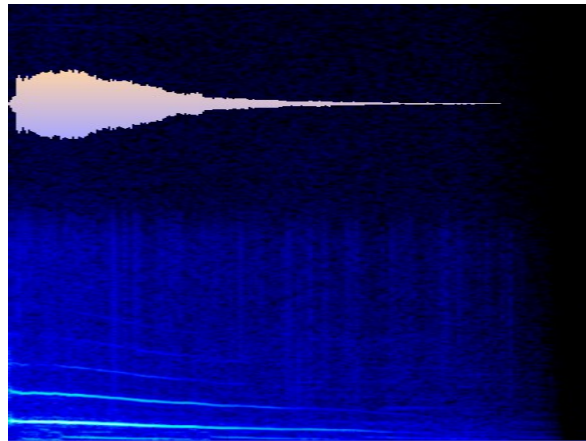
En considérant ces deux chutes comme marqueurs structurels, nous nous rendons compte que ce mouvement peut se découper en deux grandes parties : la première du début à 0'38" et la seconde de 0'39" à 1'16. Ce mouvement est donc bipartie et pour plus de commodité nous les nommerons A et B.

Pour essayer d'obtenir une structure plus précise, considérons que les troisième et quatrième U.S.T. (<étirement> et <en suspension>) forment, en fait, qu'une seule et même partie. Le mouvement se structure alors en quatre parties plus homogènes dans le domaine temporel :

- <Élan> : 0'20"50
- <Obsessionnel 1> : 0'18"
- <Étirement> plus <en suspension> : 0'24"
- <Obsessionnel 2> : 0'13"

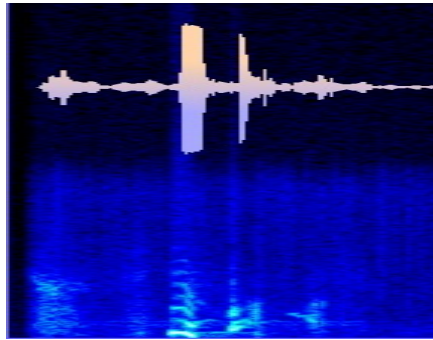
La partie A est constituée des U.S.T. <élan> et <obsessionnel 1> et la partie B de <étirement> plus <en suspension> et <obsessionnel 2>.

Ce mouvement serait donc construit de deux pans équivalents mais non identiques. Ils durent tous les deux 0'38" et se terminent de la même façon et avec le même objet sonore. De ce fait, nous avons deux « cadences » de fin composées par le même son, avec le même mixage, l'une au milieu du mouvement et l'autre à la fin.



*Illustration 37: « Rire féminin » de milieu et de fin*

Revenons maintenant au premier rire du mouvement, celui que nous avons nommé plus haut Rire  $\Lambda$ .



*Illustration 38: Rire A*

Comme nous l'avons annoncé plus haut, nous pensons que le Rire  $\Lambda$  est un élément structurel. Le premier et le deuxième marquent respectivement le début et la fin de la première sous-partie de A, alors que le troisième et quatrième marquent le début et la fin de la seconde sous-partie de B. Ils observent donc une certaine symétrie par rapport au milieu du mouvement, bien qu'ils n'encadrent pas les mêmes objets sonores, ce qui aurait pu être le cas si Schaeffer et Henry avaient décidé de commencer le mouvement avec <obsessionnel 1>.

Nous pouvons dire que malgré une certaine complexité<sup>81</sup> auditive (au premier abord), ce mouvement est construit en deux grandes parties, chacune d'elles étant également découpée en deux comme ci-dessous.



*Illustration 39: Découpage en quatre parties de Erotica.*

<sup>81</sup> Le matériau sonore, n'est pas compliqué en lui-même – il ne s'agit que d'une voix féminine et de boucles – ce qui est compliqué pour l'auditeur c'est d'admettre qu'un rire puisse devenir musique. C'est là l'un des enjeux les plus importants de la musique concrète, faire entendre des sons qui ne sont pas forcément musicaux comme tels.

Pour conclure l'analyse d'*Erotica*, nous dirons que le découpage avec les U.S.T. (sans l'aide informatique) n'a pas de fonction structurante, mais nous a aidé à appréhender et à mieux comprendre ce mouvement. Elles nous ont permis de dégrossir la structure d'*Erotica*, mais ne nous ont pas donné la réponse directement, c'est pour cela qu'analyser certains objets musicaux nous a conduit à une structure – en deux fois deux parties – qui paraît plus appropriée que la première analyse en cinq U.S.T.

Nous remarquerons que, dans ce mouvement, les deux compositeurs ont procédé à des répétitions de certains sons, mais jamais plus de trois fois d'affilée<sup>82</sup>. Or dans les cours de composition dans les conservatoires, les professeurs apprennent à leurs élèves à ne pas faire plus de trois répétitions d'un même motif car d'après eux, l'auditeur se lasse à partir de la quatrième n'ayant plus d'effet de surprise. Nous pensons qu'au travers de ce détail compositionnel, Schaeffer et Henry s'inscrivent bien dans une certaine tradition musicale occidentale.

Nous pouvons également conclure qu'au vu des matériaux sonores utilisés pour ce mouvement ces derniers n'ont aucune empreinte tonale, ici pas de notes, pas d'harmonie. La voix n'est que rire, souffle et gémissement, on ne peut rapprocher cet objet sonore de la musique tonale ! Les boucles utilisées comme support à la voix, ne peuvent être entendues de façon tonale, car elles n'ont par essence ni commencement ni fin thématique.

---

<sup>82</sup> Nous exceptons ici les boucles qui sont lues en continu pendant une durée précise.

3<sup>ème</sup> partie :

*Analyse d'Apostrophe*

*Apostrophe*<sup>83</sup> est le neuvième mouvement de la *Symphonie pour un homme seul*. Pour l'analyser, nous nous servirons tout d'abord des U.S.T. pour en dégager une structure, ensuite nous analyserons les objets musicaux le constituant pour savoir si certains d'entre eux ont une fonction structurante. Dans cette même partie, nous verrons si nous pouvons y détecter des passages à caractères tonals pour continuer d'étayer notre hypothèse. Les manuscrits de Schaeffer nous aideront à mieux comprendre l'origine de certains sons.

### 1. Analyse d'*Apostrophe* avec les Unités Sémiotiques Temporelles.

L'analyse avec les U.S.T. nous a permis de structurer « grossièrement » *Apostrophe*, en voici la démonstration.

*Apostrophe* commence par un <Contracté-Etendu> du début à la 18". Cette U.S.T. est composée de deux parties : la première comporte une « matière [sonore] de type discontinu et irrégulier »<sup>84</sup>, alors que la seconde est « globalement uniforme »<sup>85</sup>.

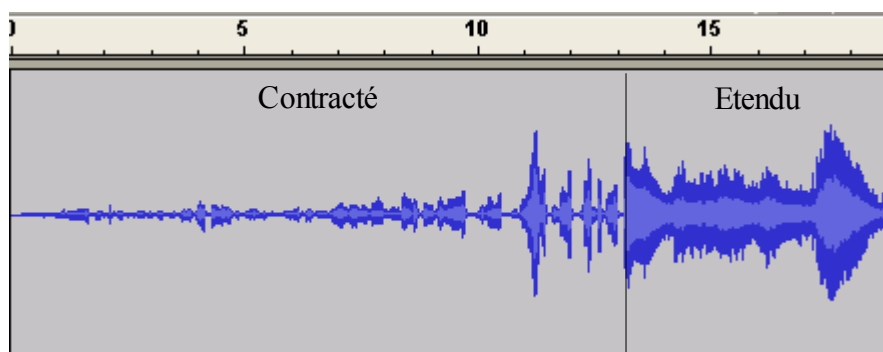


Illustration 40: Contracté-Etendu

<sup>83</sup> « 1° Figure de rhétorique par laquelle un orateur interpelle tout à coup une personne ou même une chose qu'il personnifie. 2° Interpellation brusque, sans politesse. 3° Signe (') qui marque l'élosion d'une voyelle ». ROBERT, P., *Petit Robert*, Paris, Ed. Le Robert, 1967, p. 72.  
En écoute sur le CD d'exemples, plage : 03.

<sup>84</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

<sup>85</sup> *Id.*

La deuxième U.S.T. est beaucoup plus longue, (de 18" à 1'07"), et se définit par <en flottement> : « événements sonores ponctuels [...] sur un continuum "lisse" sans pulsation »<sup>86</sup>. Si nous considérons les différentes voix constituant cette U.S.T. comme un phénomène sonore uniforme, alors nous aurons le continuum nécessaire à cette définition. L'enchaînement de ces voix ne donne pas une sensation de pulsation, ce qui est la seconde caractéristique de cette U.S.T.

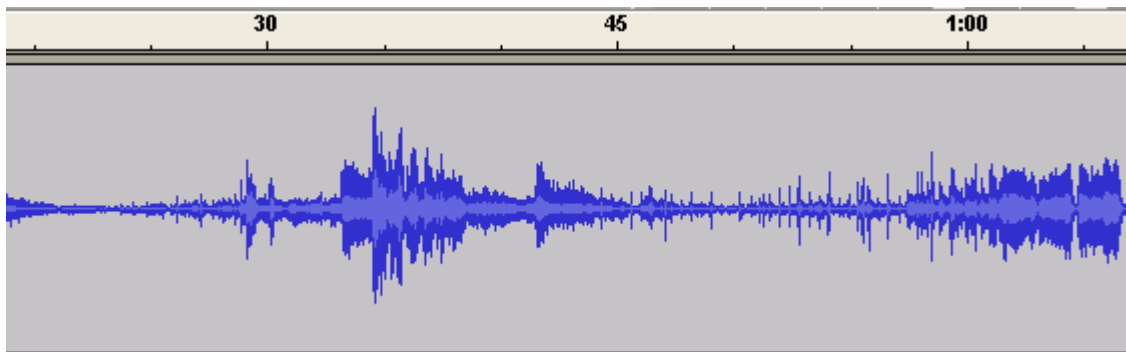


Illustration 41: <En Flottement>

La troisième U.S.T. de ce mouvement a été qualifiée d'<Elan>, elle est constituée de trois phases (de 1'07" à 1'29"05) :

1. « appui sur une tenue homogène ou itérative globalement uniforme, ou un son bref.
2. Profil bref, dans le sens d'une accentuation d'intensité, de hauteur ou d'un autre trait morphologique ; avec ou sans accent sur la fin
3. résonance, ou bien son homogène decrescendo, ou bien silence »<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

<sup>87</sup> *Id.*

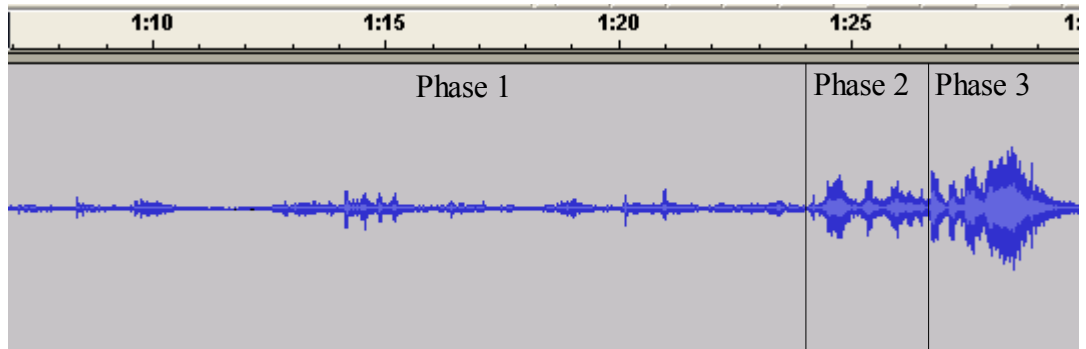


Illustration 42: <Elan>

La quatrième U.S.T. (de 1'33" à 1'48") est un <stationnaire>, elle « présente une régularité ou une permanence temporelle au niveau global et peut comprendre des éléments aléatoires ou pseudo-aléatoires »<sup>88</sup>.

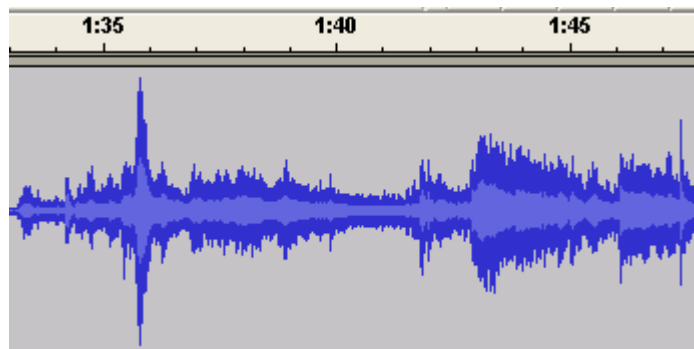


Illustration 43: <Stationnaire>

L'UST suivante est une <sans direction par divergence d'information> : elle est « faite d'éléments multiples, assez brefs, divers, souvent se chevauchant »<sup>89</sup>. Cette dernière caractéristique n'est valable que pour la première moitié de l'U.S.T. avec le piano de très faible intensité, dans un tempo lent, qui chevauche la voix (de 1'48" à 1'55"5). A la fin des cris viennent s'intercaler entre les "absolument" dits de façon rapide (de 1'58" à 2'01").

<sup>88</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

<sup>89</sup> *Id.*



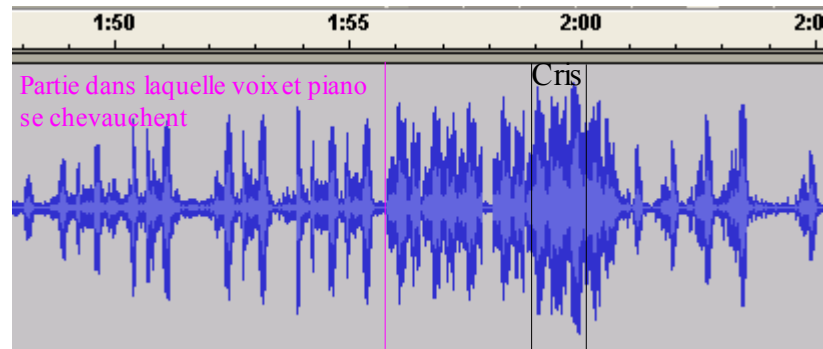


Illustration 44: Sans direction par divergence d'information

L'avant-dernière U.S.T. (de 2'04" à 2'15") est une <Trajectoire inexorable>, « présentant une évolution linéaire et [...] lente d'un paramètre sonore »<sup>90</sup>. Ici, l'évolution se fait au niveau de l'intensité et de l'utilisation de plus en plus rapide des percussions. Nous avons tout d'abord une attaque *forte* qui marque le maximum d'intensité puis un crescendo plus lent qui mène à un diminuendo qui se mêle à son tour à la dernière U.S.T.

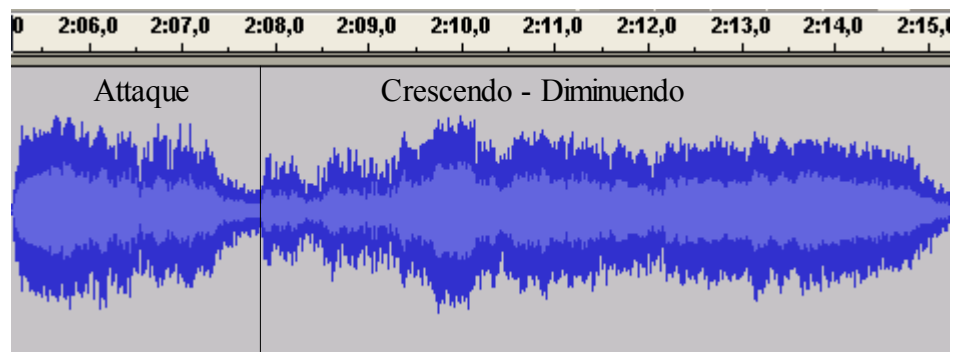


Illustration 45: <Trajectoire inexorable>

La dernière U.S.T. est <Chute>, cest la plus courte du mouvement, de 2'15" à 2'21".

1. « Globalement uniforme, même si la matière est animée d'un mouvement interne.

<sup>90</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

2. Comporte un mouvement d'accélération et évolue en hauteur soit montant, soit descendant »<sup>91</sup>.

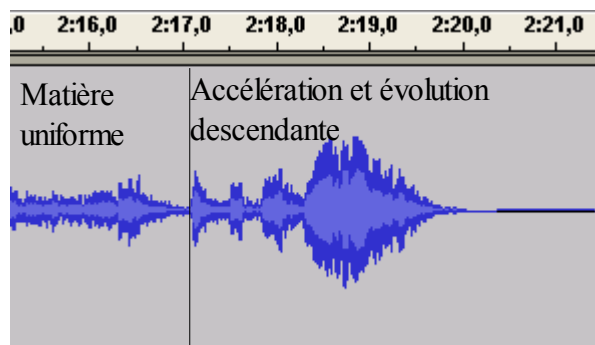


Illustration 46: <Chute>

Le découpage de ce mouvement en sept U.S.T. ne permet pas de dégager une structure formelle convaincante. Il ne semble pas logique qu'*Apostrophe* se découpe en sept parties comme ci-dessous.

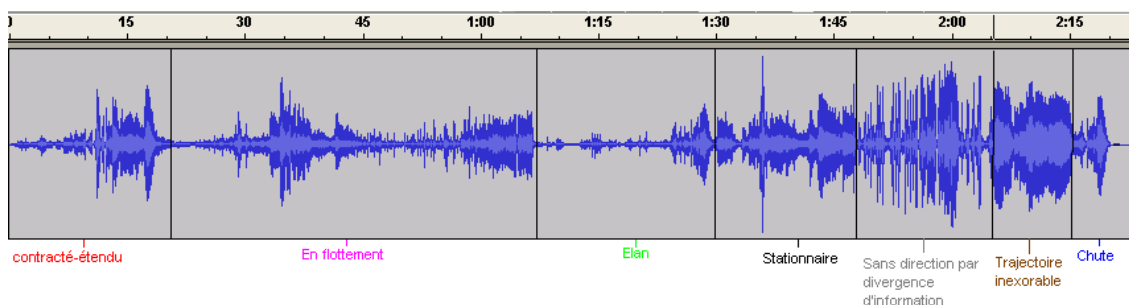


Illustration 47: Découpage en sept U.S.T. d'Apostrophe

Pourtant, nous pensons que cette analyse nous a aidé à visualiser et à appréhender différemment ce mouvement, à le voir sous un autre angle. Une analyse avec un autre point de vue nous semble nécessaire afin d'affiner cette première analyse et afin de trouver la structure réelle d'*Apostrophe*. Pourtant en regardant attentivement ce découpage, il semble que nous puissions déjà observer que ce mouvement est construit en deux parties : du début à la fin de la deuxième U.S.T. et de la troisième à la

<sup>91</sup> *Id.*

fin de la septième U.S.T., car à partir de la troisième U.S.T., les sons utilisés sont très différents des deux premières. Nous essayerons de voir si cette hypothèse peut se justifier avec une autre analyse.

## 2. Analyse d'*Apostrophe* à l'aide d'outils informatiques.

Cette analyse va se concentrer sur les éléments vocaux de ce mouvement, nous essayerons de déterminer s'ils ont une importance structurelle, nous tenterons également de savoir si une empreinte tonale peut s'en dégager.

### a) Analyse de la première partie d'*Apostrophe* avec comparaison de sons et utilisation de logiciels informatiques.

Le début de ce mouvement est une comptine<sup>92</sup> passée à l'envers<sup>93</sup>. Schaeffer voulait certainement travailler sur le langage et sur sa perception avec ce mouvement.

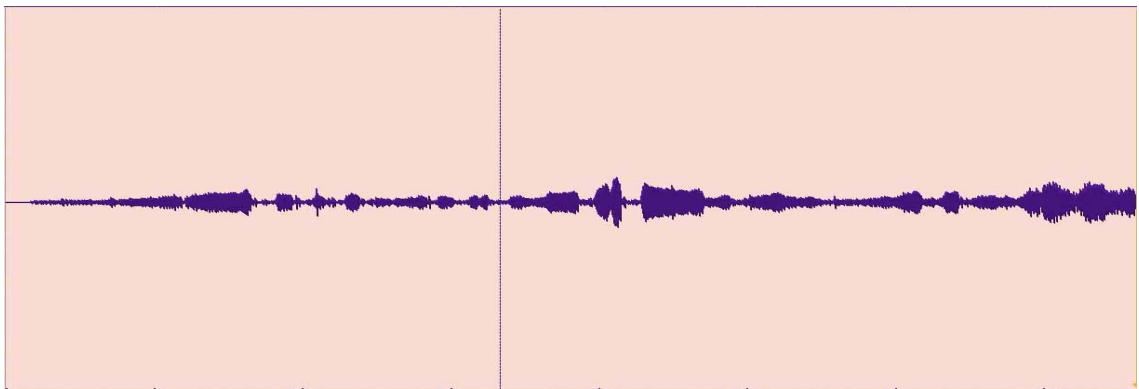


Illustration 48: Continence du début de *Apostrophe* comme nous l'entendons.

Si nous n'avions pas passé ce début dans l'autre sens de lecture, il aurait été impossible de savoir quelle langue est ici chantée.

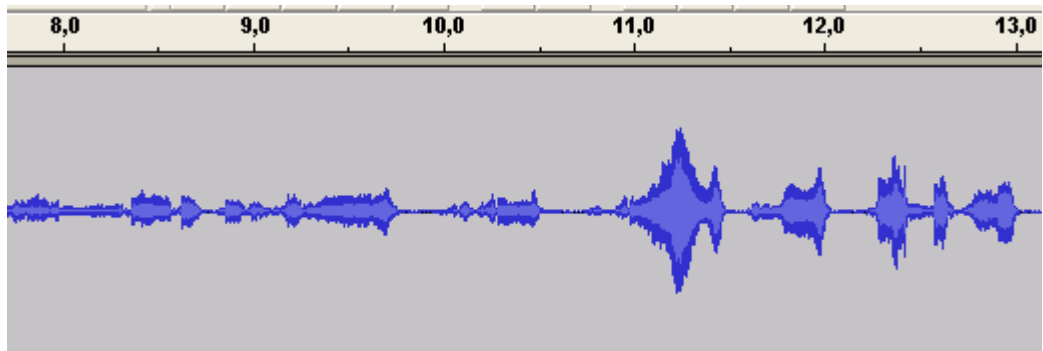
<sup>92</sup> Celle-ci est sûrement en espagnol.

<sup>93</sup> CD d'exemples à l'endroit enchaîné au même son à l'envers, page : 13.



*Illustration 49: Contine du début de Apostrophe inversée par rapport à son écoute.*

Pour la suite de cette partie (0'07"75 à 0'13"), du fait de la prononciation particulière d'une voix masculine et féminine, nous aurions pu penser que le même procédé compositionnel avait été utilisé, mais il n'en est rien. Nous avons tenté l'expérience de lire ce passage à l'envers, mais elle n'est pas concluante, les sons passés à l'envers ne sont pas remis à l'endroit<sup>94</sup>.



*Illustration 50: Voix homme et femme à la prononciation particulière.*

Après cette courte expérimentation sur la prononciation, une phrase de vibraphone avec du piano est entendue, un trill au piano permet de faire l'enchaînement avec le « son de foule » utilisé dans *Prosopopée 1*.

<sup>94</sup> CD d'exemples, page : 14.

Nous pouvons voir les similitudes morphologiques entre ces deux sons<sup>95</sup> (ne prenons pas en compte le premier « son de foule », de *Prosopopée* car il présente des différences morphologiques mais ça réitération). Bien que le début du « son de foule » d'*Apostrophe* soit coupé, des similitudes sont surtout visibles avec la répétition du « son de foule » de *Prosopopée 1*. Entre autres, trois zones du spectre sont les mêmes (encadrées en rouge dans l'illustration ci-dessous).

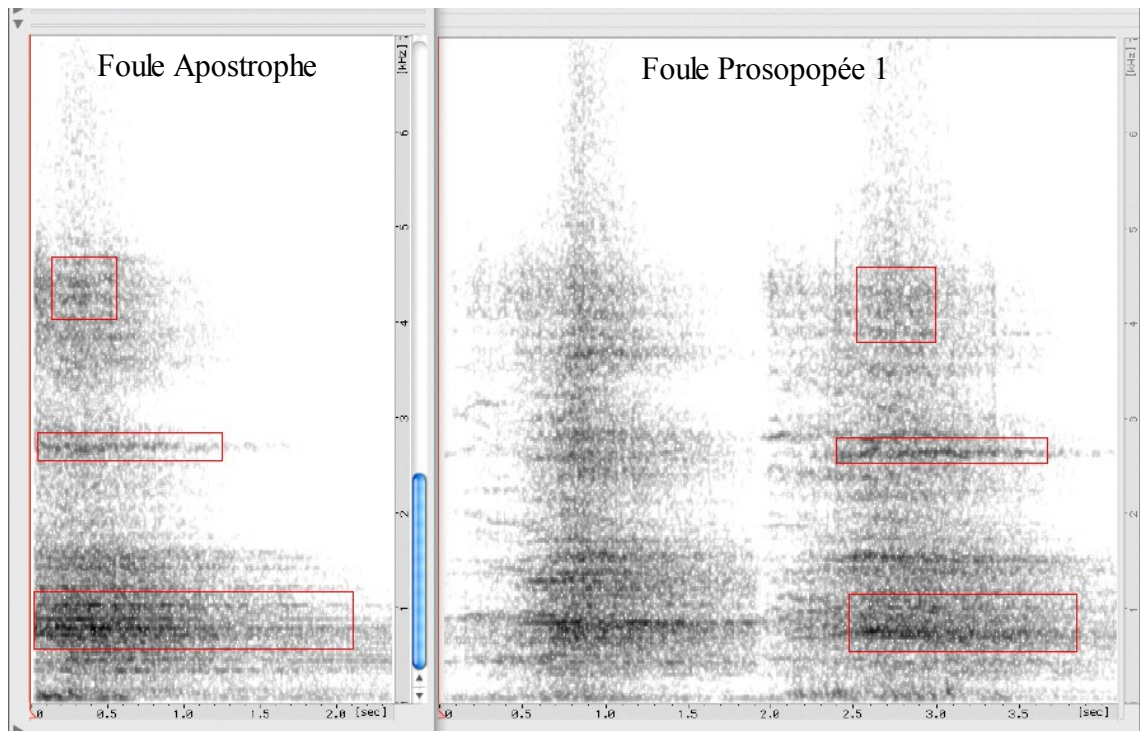


Illustration 51: Sonagramme du son de foule d'*Apostrophe* puis de *Prosopopée*.

Dans la séquence suivante (de 18" à 57"5), il est difficile de percevoir si c'est une voix d'homme ou celle d'une femme ; elle est chantée sur la voyelle « a » ; elle est transposée grâce à un changement de vitesse de lecture des platines vinyles, ce qui entraîne un changement morphologique. Elle est reconnaissable comme étant de la voix humaine, mais pas comme celle d'un homme ou d'une femme.

Cette voix forme une base sonore qui peut être considérée comme une sorte de continuum (comme nous l'avions déjà démontré lors de l'analyse avec les U.S.T.), elle va s'intercaler entre plusieurs objets sonores. Après un rapide exposé de ce continuum (de 19" à 23"5), un autre son de *Prosopopée 1* est réutilisé, il s'agit du « thème

<sup>95</sup> CD d'exemples, foule *Apostrophe* puis foule *Prosopopée*, page : 15.

syncopé » (de 23"5 à 31") comme l'appelle Schaeffer dans son analyse de *Prosopopée 1*. Son égalisation a été modifiée ici, les graves ont été coupés à l'aide d'un filtre afin de faire ressortir les médiums et les aiguës, il en résulte donc un changement de timbre. Ce changement de timbre s'additionnant à un crescendo contribue à un éloignement spatial de ce thème.

On peut entendre le continuum seul (de 0'31" à 0'34"50, c'est-à-dire pendant 0'3"50). Après un *subito forte*, nous entendons une phrase de piano qui se termine à la 48". Elle s'interrompt assez rapidement et laisse place au continuum avec des voix plutôt dans le grave.

Un autre passage de *Prosopopée 1* est réutilisé, il s'agit du « thème fredonné »<sup>96</sup> (de 44"25 à 1'01"50). Il sert de base au continuum, son égalisation a aussi été changée, la voix a presque été effacée et les pas – que faisait l'homme tout en chantant – ressemblent à des percussions. Afin de ne pas être identifié comme un son provenant du premier mouvement, il a été également mis en retrait grâce à une intensité plus faible, ce qui provoque un changement spatial du « thème fredonné » ; il a été mis au second plan sonore et devient ainsi accompagnement et non plus soliste comme dans *Prosopopée 1*.

A partir de la 57"50 jusqu'à 1'01"50, la phrase de piano que nous venons de décrire en 34"50 à 48" est reprise en boucle. Il y a donc ici une polyphonie à trois voix qui s'installe pour une courte durée : la voyelle « a », le thème syncopé plus une boucle de piano. C'est la première fois qu'un tel événement se produit dans ce mouvement. Il en est donc remarquable, d'autant plus que d'après le livret du CD de la *Symphonie pour un homme seul*, cette œuvre « a été composée au Studio d'Essai de la R.T.F. sur quatre platines de disque souples »<sup>97</sup>. Le maximum possible de voix polyphoniques était donc de quatre. Mais ce maximum ne sera pas joué ici car il fallait une platine libre pour pouvoir faire un enchaînement.

Cette polyphonie à trois voix s'enchaîne donc à une phrase de percussion sur la quatrième platine, elle dure de 1'01"5 à 1'07 (que nous nommerons « percussion *forte* »). L'enchaînement se fait entre le piano, décrit ci-dessus, en decrescendo et la percussion nouvellement venue.

<sup>96</sup> CD d'exemples, page : 16.

<sup>97</sup>HENRY, P., *Mix 02.1, Symphonie pour un homme seul*, Paris, Philips, 464533-2.

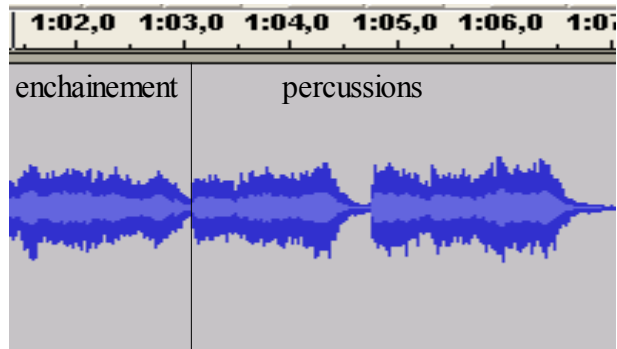


Illustration 52: Percussion forte.

La « percussion forte » marque la fin de la première partie d'*Apostrophe* après une montée progressive du volume sonore, elle se préparait depuis la 0'19". La partie centrale de ce passage étant une façon de rompre cette progression.

A partir de là, le matériau sonore va complètement changer, c'est pourquoi nous pensons qu'une première partie d'*Apostrophe* se termine pour laisser place à une nouvelle partie dont le matériau sonore sera plus le mot « absolument » que la voix qui le prononce.

### **b) Analyse de la seconde partie d'*Apostrophe* à l'aide d'outils informatiques et des esquisses de Schaeffer.**

Schaeffer nous rapporte qu'après une discussion sur l'accentuation de la langue française :

« Claudel ricanait : "Pas d'accent ? Il en a autant qu'on veut. On peut dire : absolument, ou bien : absolument ou encore absolument..." »<sup>98</sup>.

C'est en souvenir de cet entretien avec Paul Claudel<sup>99</sup> que Schaeffer a écrit cette seconde partie d'*Apostrophe* car « ce mot, depuis dix ans chantait dans ma mémoire[...] »<sup>100</sup>. Dès la conception de la *Symphonie pour un homme seul*, Schaeffer voulait déjà réaliser cet hommage, il avait écrit sur papier toutes les possibilités que pouvaient offrir ce mot, mais il est allé encore plus loin que Claudel en décortiquant

<sup>98</sup> SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 67.

<sup>99</sup> Paul Claudel (Villeneuve-sur-Fère 1868 – Paris, 1955), poète, dramaturge et diplomate français.

<sup>100</sup> SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 67.







Le début de cette deuxième partie commence par trois répétitions de la lettre « k » avec de la réverbération, nous n'avons pas trouvé de liens entre ces sons et la suite directe qui est basée sur le début du mot « absolument ». Le mot n'est pas prononcé ici en entier, il ressemblerait au : « absolumā » écrit dans les esquisses de Schaeffer. Les voix d'un homme et d'une femme sont utilisées dans ce passage, comme dans le reste du mouvement.

La fin de cette section est marquée par un « rire féminin », différent de celui d'*Erotica*, mais il a un air de déjà entendu. Il est passé dans une réverbération ce qui produit un allongement et un decrescendo naturel.



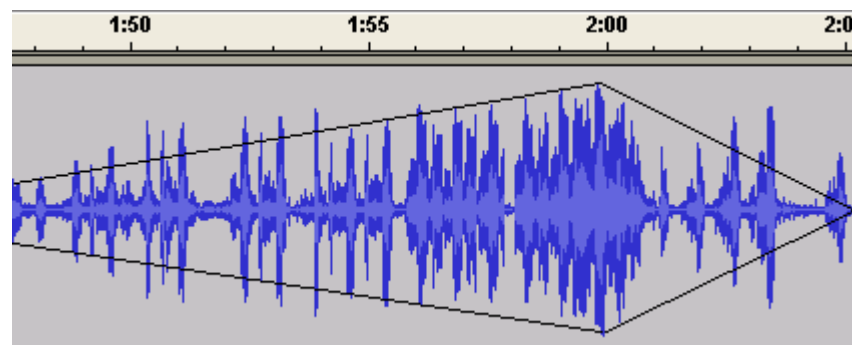
Illustration 54: début de la seconde partie d'Apostrophe

Il en résulte un enchaînement entre ce « rire féminin » et la suite qui est un retour assez court du continuum de la première partie dans le grave. Une voix féminine répète plusieurs fois des morceaux du mot « absolument » : bso-abso-absolum (les deux voix sont encadrées en rouge dans l'illustration suivante). Juste avant que la voix féminine ne dise ce mot complètement, le vibraphone et le piano (encadrés en vert sur l'illustration suivante) de la première partie interrompent le mot comme pour l'empêcher d'être dit entièrement, pour donner du suspens, de la tension. Dans la première partie du mouvement, cette phrase de piano et de vibraphone était enchaînée avec le « son de foule » (de *Prosopopée*) ; ici elle est enchaînée (après un trill beaucoup plus long que la première fois) avec une voix grave prononçant un « a » et la voix féminine continuant d'essayer de prononcer le mot « absolument » sans y arriver, comme nous l'avons décrit ci-dessus.



*Illustration 55: voix plus vibraphone et piano avec retour de la voix mélangée au vibraphone*

Le vibraphone termine cette phrase qui débouchera – après une longue attente – sur un nombre important de répétitions du mot « absolument » toujours dit par un homme et une femme. Ce mot est répété en crescendo et accelerando pour aboutir à un climax dans lequel seront intercalés deux cris masculins. Il s'en suit un diminuendo et un ralentendo durant lequel nous n'entendrons plus que « bsolument », le « a » étant coupé.



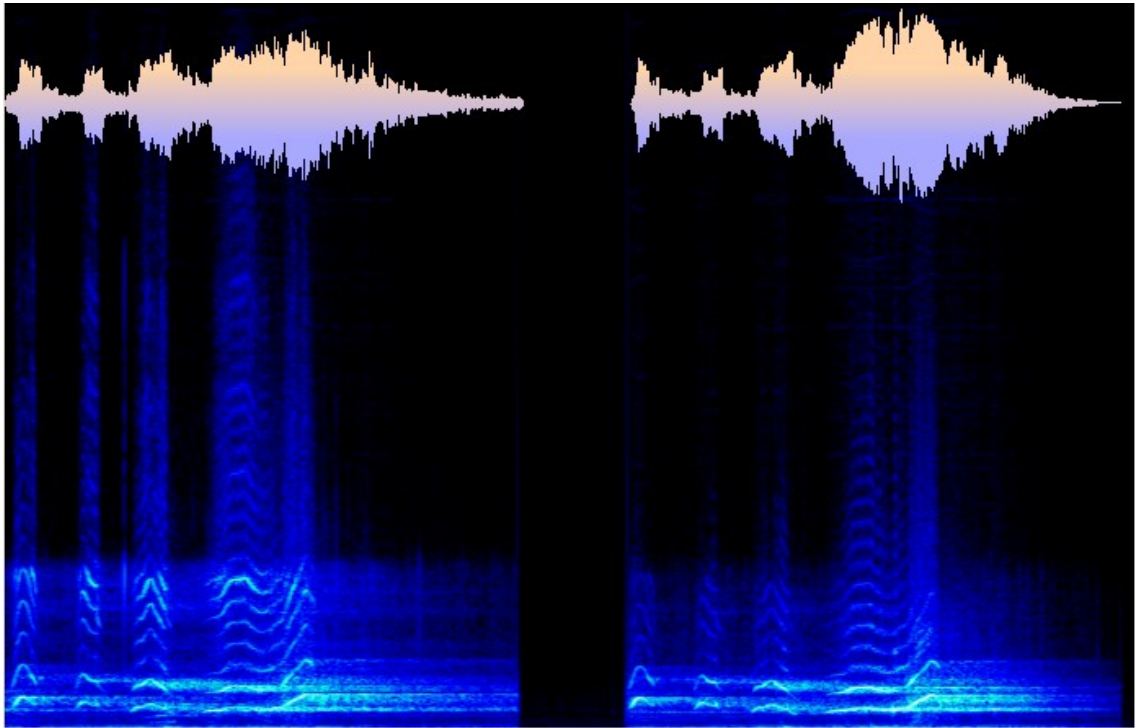
*Illustration 56: Absolument crescendo-decrescendo*

Ce graphique nous montre bien le crescendo assez lent et le decrescendo rapide, quinze secondes pour l'un et cinq pour l'autre.

Une rupture va être créée avec le son suivant qui marque la fin de la recherche sur le mot « absolument » : c'est le retour de la « percussion forte ». La phrase musicale

n'est pas exactement la même, mais la nature du son l'est, et produit une variation de « percussion *forte* ».

La fin de ce mouvement est composée d'un enchaînement entre « percussion forte » et « rire féminin » qui se trouvait également entre de 1'25"50 à 1'29"50. Ici encore, un changement de timbre est effectué sur ce son grâce à un égaliseur.



*Illustration 57: Les deux rires féminins juxtaposés*

Nous voyons bien ici que les partiels constituant le second son (à droite du graphique) sont moins visibles dans le haut du spectre, ce qui dénote une dégradation de sa qualité sonore. Pour pallier à ce problème, les compositeurs ont décidé de monter le volume du « rire féminin » pour obtenir un équilibre sonore de ces deux sons<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> CD d'exemples, pages : 17.

### 3. Conclusion

A l'aide des U.S.T. et de l'analyse des sons par comparaison, nous pouvons déduire qu'*Apostrophe* est construit sur une base de deux grandes parties de durée équivalente (1'06 et 1'14).

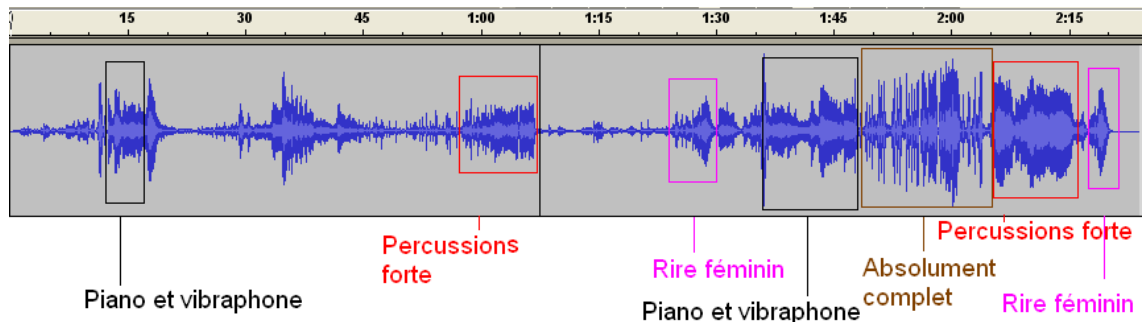


Illustration 58: Découpage d'*Apostrophe* en deux parties

Bien qu'il y ait un grand nombre de jeu de hauteurs tout au long de ce mouvement, que ce soit au niveau des voix de la première partie ou au niveau instrumental (vibraphone ou piano), nous n'y avons trouvé aucun rapport avec notre première problématique, à savoir une éventuelle empreinte de la musique tonale sur la *Symphonie pour un homme seul*.

Par rapport à notre seconde problématique, nous pensions tout d'abord que les « rires féminins » avaient une fonction structurante un peu comme la <Chute> dans *Erotica*, mais finalement, il n'en est rien : le premier rire conclut une sous-partie, alors que le second marque la fin du mouvement. Ces fonctions structurelles ne sont pas équivalentes et ne peuvent donc pas être mises sur le même plan.

Par contre, le changement de registre d'utilisation de la voix, passer de la voix chantée à la voix parlée, est une aide à la compréhension de la construction de ce mouvement. Ce changement a lieu presque en son milieu à 1'07 sur une durée totale de 2'20, nous guidant dans un découpage d'*Apostrophe* en deux grandes parties.