

Numéros / n° 9 - Inharmonique (1977) de Jean-Claude Risset : création, ré-création et avenir

«Création et développement de la version interactive et temps réel d'*Inharmonique* (1977) de Jean-Claude Risset»

Alain Bonardi

Résumé

Le projet de re-création et de recodage d'*Inharmonique* (1977) de Jean-Claude Risset (1938-2016), entrepris avec le compositeur, a pour objectif la réalisation d'une version en temps réel de cette œuvre. La partie électronique devient plus adaptable aux contraintes de l'exécution et à la souplesse d'interaction entre soliste et électronique parfois demandée. Dans cet article, qui se positionne essentiellement comme un rapport de projet, nous présentons les principes qui nous ont guidés. Nous exposerons les souhaits exprimés par le compositeur à l'égard de cette version, et qui nous ont amenés à une analyse et une synthèse en profondeur de l'œuvre. Ce travail nous a permis de compléter et d'étendre la documentation existante, notamment avec la transcription des traitements algorithmiques intégrés dans *Music V*, les routines PLF programmées en Fortran.

Abstract

The project of re-creation and re-coding of *Inharmonique* (1977) by Jean-Claude Risset (1938-2016) undertaken together with the composer, aims the realization of a real-time version of this work, where the electronic part becomes more adapted to the constraints of performance and to the flexibility of interaction between the soloist and the electronics sometimes required. In this article, which is essentially a project report, we present here the principles that guided us in this project, based on the wishes expressed by the composer for this version, which led us to an in-depth analysis and synthesis of the work, allowing us to complete and extend the existing documentation, notably with the transcription of the algorithmic treatments integrated in *Music V*, the PLF routines programmed in Fortran.

Introduction

Le travail sur une nouvelle version temps réel d'*Inharmonique* (1977) de Jean-Claude Risset (1938-2016), commencé par la contribution de José Luís Ferreira (Sousa Dias & Ferreira, 2013), (Ferreira, 2016), est fondé sur deux questions principales : (1) celle de la pertinence de cette ré-création et (2) la pertinence de la transcription d'une œuvre mixte sur bande vers des traitements et synthèses en temps réel.

Inharmonique est une œuvre pour soprano et bande créée le 25 avril 1977 par la soprano Irène Jarsky au Centre Georges-Pompidou à Paris. La bande ⁽¹⁾ a été produite à l'Ircam et présente plusieurs stratégies de synthèse sonore, fondées sur l'utilisation intensive de l'environnement *Music V* (Mathews *et al.* 1969). À côté de ses qualités musicales, l'importance de l'œuvre dans le répertoire de la musique par ordinateur n'a cessé de croître. Les fichiers utilisés en *Music V* furent documentés dans un rapport rédigé par Denis Lorrain (Lorrain, 1980) et adaptés à d'autres langages de synthèse sonore, comme *Csound*, puis présentés et discutés dans plusieurs ouvrages et travaux d'informatique musicale, par exemple (Dodge & Jerse, 1985), (Larrieu 2018). De plus, le rapport de Lorrain inclut la partition d'*Inharmonique*, avec une proposition de division en huit sections (numérotées de I à VIII), qui correspondent à des aspects particuliers liés au code utilisé et analysé.

Concernant la pertinence d'une re-création, il faut souligner que lors des conversations avec Risset, le principal point d'intérêt d'une version temps réel d'*Inharmonique* reposait pour lui sur la possibilité d'obtenir une meilleure intégration entre la voix de la soprano chantant l'œuvre et celle enregistrée dans la partie électronique dans la section VIII.

L'intérêt de la transcription d'une œuvre mixte sur bande vers une version temps réel reste, à notre avis, dans la flexibilité permettant à la soprano une approche plus souple, plus aisée et plus précise de la partition écrite, pour ce qui concerne la synchronisation. Bien que l'écriture musicale tienne compte du problème de synchronisation avec la bande pendant plus de 14 minutes, la synchronisation temps réel permet à la soprano de se concentrer sur la musique même. Le fait que la chanteuse ne soit plus obligée de suivre strictement la bande, permet également un contrôle plus flexible des longs passages de silence.

Finalement, un point qui nous semble important dans cette version est la contribution aux études et analyses de la musique électronique, surtout en ce qui concerne l'identification des passages qui ne font pas l'objet d'explicitation dans le rapport de Lorrain, car ce dernier a choisi les séquences les plus caractéristiques de la bande (Risset, in (Lorrain, 1980)), comme nous le verrons ultérieurement.

Cet article, qui constitue avant tout un rapport sur le projet, est structuré comme suit : la première section présente le cadre du développement de cette version d'*Inharmonique*, pour ce qui concerne les sources d'information, les problèmes et contraintes qui ont émergé pendant le déroulement du projet. La deuxième section est consacrée à la réadaptation de l'œuvre et dévoile le travail interne, comme la reprise du code ou le repérage des procédures de composition utilisées lors de l'élaboration de la bande en dehors du codage. La troisième section s'attaque à la préparation des matériaux sous l'angle du concert, en particulier la question de l'intégration de la voix à l'électronique. En conclusion, nous faisons le bilan du travail effectué, de ce qui reste à faire et proposons des suggestions pour des directions de recherche futures.

1. Mise-en-œuvre du développement d'une nouvelle version d'*Inharmonique*

Le projet de recréation d'*Inharmonique* a commencé dans la fin des années 2000, avec la participation du compositeur lui-même. L'accès aux codes originaux, grâce au travail mené par Denis Lorrain, a été le point de départ. Néanmoins, la mise à disposition de sources primaires a soulevé d'autres questions méthodologiques. Tout d'abord, les codes n'étaient pas intégralement disponibles. Ensuite, une fois le projet entamé, nous avons été confrontés à la question de la nécessité de cette transcription. Or, un dilemme s'est rapidement présenté : faut-il respecter fidèlement l'œuvre originale, en prenant le risque de renouveler des 'imperfections', ou la 'mettre à jour', même si la pièce peut sonner moins 'fidèle' ? Au cours du projet nous nous sommes rapidement tournés vers la deuxième approche.

1.1 Sources d'information

Les sources primaires d'information sont le compositeur et ses archives, le rapport de Lorrain (1980), le recodage de *Music V* vers *Csound* opéré par Sousa Dias depuis les années 90 (2007) et la bande elle-même. Le rapport de Lorrain, qui inclut la partition, a contribué de manière décisive à la réussite du projet. Il contient une description minutieuse des traitements numériques, bien qu'il comporte quelques lacunes dans les informations données. L'un de ces manques est la transcription des sous-routines PLF que Risset utilisait pour générer des séquences d'événements de manière algorithmique ; l'ajout de cette transcription est une contribution importante pour compléter la documentation disponible sur l'œuvre. Dans *Music V*, la production d'une bande suit une série d'étapes, déclenchées par l'introduction d'une suite d'instructions contenant la description d'un orchestre et une partition, contenant, parmi d'autres, des instructions pour déclencher des notes (NOT records). Les étapes mentionnées sont groupées sous les désignations de Pass I, Pass II et Pass III. Dans la première phase (Pass I), il existe la possibilité d'introduire les instructions, les PLF mentionnées, qui permettent d'effectuer des traitements sur les instructions NOT suivantes, c'est-à-dire, d'introduire des processus algorithmiques compositionnels, ce qui permet, par exemple, qu'une seule instruction PLF génère plusieurs instructions NOT (cf. Mathews *et al*, 1969: 78-86, Composing Subroutines-PLF). L'autre manque relève du travail de composition : certains passages ne sont pas documentés car les procédures employées ne sont pas numériques mais

analogiques : lecture de la bande à l'envers ou à différentes vitesses, ajout de réverbération, montage et mixage de certaines séquences. En effet, le rapport de Lorrain s'intéresse prioritairement aux procédures numériques au niveau de *Music V*.

La transcription d'une œuvre musicale de sons fixés vers une version temps réel des synthèses et traitements soulève également des questions esthétiques. Les différences entre les systèmes de synthèse *Music V* et *Csound* sont à la source du problème : à quel point pouvons-nous améliorer la transcription en bénéficiant complètement des apports des systèmes récents et rester respectueux de l'original ? Il s'agit d'une question de fidélité à l'œuvre même ou aux souhaits et conception originelle du compositeur. Cette question esthétique devient encore plus pertinente avec les possibilités offertes par une version temps réel prenant en compte les facteurs technologiques et la liberté de l'exécution : l'œuvre musicale, auparavant de sons fixés, devient flexible à un point que l'on ne pouvait imaginer lors de ses précédentes exécutions.

Cela soulève également la question de l'autonomie par rapport à l'œuvre originale et, par conséquent, la version originale du compositeur. Ici, nous avons décidé de nous appuyer sur la volonté du compositeur, exprimée lors de présentations et d'échanges autour du développement du projet. Un autre aspect intéressant de la question concerne la dernière section de l'œuvre : la voix sur la bande peut maintenant être remplacée par la voix de la soprano chantant l'œuvre et permettre ainsi une fusion plus intime entre voix et électronique, l'effet d'écho devenant alors plus important.

1.2 Problèmes et contraintes

Pour la récréation de cette œuvre, nous rencontrons un certain nombre de difficultés, comme le manque de code : bien que la majorité du code ait été publiée dans le rapport de Lorrain, certaines parties sont manquantes, car, comme l'explique Risset lui-même :

*Denis Lorrain a choisi les séquences les plus caractéristiques de la bande, il a reconstitué des partitions qui fonctionnaient à partir des miennes qui étaient prêtes (le programme (*Music V*) n'avait pas pris sa forme finale au moment de la composition) (Risset, in Lorrain 1980)*

Le manque de code et de description des procédures de traitement et montage de la bande révèlent plusieurs défis dans le cadre d'une reconstruction complète :

- Le code n'est pas disponible, ce qui est parfois dû à une édition ultérieure et un mélange des résultats.
- Plusieurs parties sont des matériaux retravaillés, issus de fichiers précédemment générés, par exemple, soumis à des changements de vitesse de la bande (ce qui produit une transposition) ou à l'inversion du défilement de la bande.
- Dans l'enregistrement original de la soprano, on entend quelques tambours qui ne sont pas documentés.

Figure 1. Projet Reaper d'*Inharmonique* mettant en évidence la situation des différentes composantes de la bande par rapport à (Lorrain 1980).



Sur le projet *Reaper* (figure 1), nous donnons un aperçu d'ensemble d'*Inharmonique*, concernant l'identification des divers éléments d'*Inharmonique*.

La piste 1 (voix et bande), en haut, contient la pièce publiée. La piste 2 (sections de la bande), contient la bande d'*Inharmonique*, divisée pour une meilleure identification des silences ou des parties. Les pistes restantes correspondent aux passages référencés dans le rapport de Lorrain, qui donne les listings de code. Les couleurs mettent en évidence les aspects suivants :

Piste 2 (sections de la bande originale découpée) :

- Jaune : bande originale dont le code est disponible
- Rouge : bande originale sans code disponible

Pistes 3 à 5 (groupe de canaux divisés) : les détails sont donnés ultérieurement

Pistes 6 à 13 (groupe issu de *Csound*) :

- Bleu : section générée grâce à un code *Csound*.
- Vert : fichier ré-utilisé via des opérations de copie, d'édition, de transposition ou d'inversion.

1.3 Pertinence de la reprise du code

En ce qui concerne la pertinence de la reprise du code, la préservation de la musique électronique (quel que soit son genre) a posé problème aux compositeurs et interprètes depuis ses débuts (Lemouton *et al.*, 2018). D'un côté, la mise en œuvre d'une restauration paraît nécessaire dans le cas d'une œuvre créée il y a plus de 35 ans ; de l'autre, les questions qui émergent sont loin d'être évidentes.

Souvent, il ne s'agit pas seulement de reprendre tels quels les composants d'une œuvre avec la même technologie : des rôles différents sont alors redistribués vers d'autres acteurs, que ce soient des êtres humains, des matériels ou des logiciels. Donc, le terme "réadaptation" en tant que traduction du terme *recasting* proposé par Chadabe (Chadabe, 2001) nous semble préférable à d'autres, soulignant la possibilité que des adaptations devront avoir lieu. Par exemple, dans la transcription de fichiers de Jean-Claude Risset, la décision de conserver la similarité de styles entre *Music V* et *Csound*, par Sousa Dias, a été une façon de faire face à ce problème, en considérant la structure de programmation et les noms de variables (Sousa Dias, 2007, 2009, 2011) (Van Ransbeeck *et al.*, 2012) (cf. figure 2).

C'est la raison pour laquelle la solution trouvée pour la nouvelle version peut paraître de prime abord différent de l'original. Paradoxalement, une réadaptation faisant appel à la participation du compositeur peut conduire à une solution différente de l'original. Chowning (2007) rapporte que pendant la reconstruction de *Stria*, des artefacts dus à des problèmes technologiques (fréquence d'échantillonnage

plus faible, quantification du signal, etc.) furent éliminés à sa demande.

Les partitions *Music V* révèlent d'autres questions intéressantes. Comme elles ne sont pas conçues pour le temps réel, les lignes de commande peuvent par exemple être regroupées par numéro d'instrument plutôt que par ordre chronologique. De fait, dans *Music V*, avant de procéder à la phase de génération, la phase Pass II (Mathews, 1969, p.153) procède notamment à l'organisation temporelle des événements.

Il s'agit d'une question délicate, car impliquant des adaptations comme la réorganisation du code pour intégrer par exemple l'électronique produite en temps réel.

Ainsi, nous avons réfléchi également à l'emplacement de figures complexes pré-synthétisées et déclenchées en temps réel comme événement unique. Enfin, les stratégies d'interaction entre voix et ordinateur ont également été prises en compte.

2. Réadaptation d'*Inharmonique*

La première étape du recodage de la nouvelle version d'*Inharmonique* a été la révision de la partition de la soliste afin de l'adapter à la version temps réel. Ensuite, il a fallu créer un environnement numérique pour l'exécution du nouveau moteur sonore. Une version inédite de la partition d'*Inharmonique*, réalisée par le compositeur lui-même en 2014, a été retrouvée dans ses archives. À partir de cette version, nous avons ajouté des *events* qui correspondent aux sections de l'électronique déclenchées à la volée dans la version temps réel. Quant à l'environnement numérique, nous avons choisi des langages qui permettent de conserver, dans la mesure du possible, la syntaxe originale de la pièce. Nous avons donc choisi d'intégrer le moteur sonore en *Csound* avec Max et des scripts en JavaScript.

2.1 Les sections et repérage des événements

La préparation de la version temps réel a demandé un découpage complémentaire par rapport à celui de Lorrain. Cependant, ce dernier a été conservé pour permettre des comparaisons et recherches adéquates. Dans le tableau 1, nous présentons le repérage de déclenchement d'événements ajoutés à la partition et leur correspondance avec les sections selon Lorrain (1980).

Tableau 1. Repérage des sections I à VIII (Lorrain) et des événements 1 à 22 (version temps réel), suivis du minutage approximatif.

Section	<i>events</i>	Temps approx.	Partitions et sous-routines PLF appelées (Lorrain 1980)
I	1	00:00	NOISE4
II	2	00:58	VOXN1 (app. PLF5), RVP411 (app. PLF4)
	3	01:28	
III	4	01:41	FM8, LB1113 (app. PLF7), LOSL03, PHASE6
	5	03:10	
	6	05:00	

IV	7	05:18	BELHH4 (app. PLF6), HH3 (app. PLF4)
	8	05:48	
	9	05:56	
V	10	06:35	BELLSB (app. PLF6)
	11	07:08	
	12	07:35	
	13	08:13	
VI	14	08:28	BLLTX1
	15	09:16	
	16	10:05	
VII	17	11:44	BLLTX1 (app. PLF6), BLTX2 (app. PLF6), PHASE7
	18	12:10	
VIII	19	12:59	IR, IRR1, IRR3, IRR4
	20	13:11	
	21	13:42	
	22	14:06	

2.2 Mise en œuvre technique

La mise en œuvre technique du projet conjugue deux environnements : Max et *Csound*, qui font appel à des routines programmées en JavaScript et à la bibliothèque HOA (Colafrancesco et al. 2013) pour la version multicanale.

Max est ici utilisé comme gestionnaire utilisateur : sa tâche principale est de préparer et déclencher les événements, principalement à partir d'un objet (js) qui permet d'implémenter le code en JavaScript. Ce dernier est utilisé comme interface entre les messages d'événements et la gestion de l'objet *Csound*. Une de ses tâches est de réaliser le traitement des routines PLF en temps réel. *Csound* est utilisé comme générateur sonore. Les événements sont envoyés vers le moteur sonore via l'objet *csound~* conçu pour Max par Matt Ingalls, cf. (Products of Interest 2002) et (Pyon 2020). Un des avantages de l'utilisation de *Csound* est de permettre de conserver une expression du code idiomatique par rapport au langage *Music V*, constituant ainsi un pont entre *Music V* et Max.

Figure 2. Exemple d'un même instrument codé en *Music V* (librement adapté de la routine BELLSB, Lorrain 1980) et en *Csound*.

```
Music V          Csound
INS 0 3;        instr 3
                  iDUR = p3
IOS P5 DUR B3 F3; aB3 oscili p5, 1/iDUR, 3
IOS B3 Hz(P6) B3 F1; aB3 oscili p6, aB3, 1
OUT B3 B1;      out aB3
END            endin
```

Les commandes sont soulignées en gras pour permettre une meilleure compréhension. On remarquera la différence de syntaxe entre les deux versions : en *Music V*, on écrit ?**Commande** *Sortie Entrée(s)*?; en *Csound*, ce sera ?*Sortie(s)* **Commande** *Entrée(s)*?. La manière de nommer les variables (paramètres, bus, etc.) est également différente. Les noms des variables adoptés sur *Csound* reprennent les noms des variables sur *Music V* pour établir un rapport plus clair entre les deux versions.

Pour que cette version puisse être utilisée en concert, nous avons adopté une approche interactive et incrémentale. Le patch temps réel permet trois modes d'exécution :

1. la lecture de la bande originale (fichier sonore), ou d'extraits résultant de la segmentation de ce fichier ;
2. la génération temps réel des événements ou la lecture de fichiers sonores résultat de la resynthèse, dans les cas où la resynthèse temps réel reste trop lourde, voire impossible ;
3. le mélange des modes 1) et 2).

Ces trois méthodes d'exécution sont interchangeable, ce qui permet d'aller de la bande originale (de ce fait utilisant les parties de voix originales) à la version temps réel, au fur et à mesure de la révision des sections, de l'application des choix d'ingénierie inverse et de leur prise en compte.

2.3 Réadaptation du code

Une phase très importante du travail a été la consolidation de tous les instruments dans un seul fichier *Csound* (les fichiers *jcr_inharmoniqueRT.csd* ou *jcr_inharmoniqueRT_AMB.csd*). Pour la réalisation de la bande originale, certaines partitions *Music V* génèrent des fichiers audios mono, d'autres stéréo. D'ailleurs, le travail original a été réalisé en montant et mixant plusieurs fichiers.

Pour éviter des conflits entre la numérotation identique d'instruments provenant de différents fichiers, nous avons changé leur numérotation, en indexant les instruments en fonction de la section à laquelle ils appartiennent. Par exemple, les instruments 5 dans la séquence NOISE4 de la section I, et dans les séquences VOXN1 et RVP411 de la section II, ont respectivement été renommés instruments 1005, 2105 et 2205. Cette consolidation a parfois impliqué le passage d'instruments mono à des instruments stéréo ou multicanaux.

La nécessité de retravailler le code traduit s'est fait en adoptant la méthodologie suivante :

- Les commandes *Csound*, les noms de variables et les valeurs sont les plus proches possibles de leurs équivalents *Music V* dans l'idée de permettre une compréhension aisée du code original.

- Les numéros d'instruments sont modifiés pour permettre une exécution complète de l'*orchestra* jouant tous les instruments en temps réel. De ce fait les numéros d'instruments sont adaptés aux numéros des sections. Les instruments de la section I sont désignés à partir de i1000 ; ceux de la section II à partir de i2000, et ainsi de suite. Les sous-sections sont comptées de 100 en 100. Par exemple, l'instrument original numéro 5 "INS 0 5" de la seconde sous-section de la section IV sera nommé i4205. La même convention s'applique aux tables de fonctions, avec le risque d'avoir des duplications de tables.
- Le programme JavaScript qui traduit les instructions PLF et génère les événements "i" correspondants est fondé sur plusieurs descriptions. Il s'agit d'une adaptation du code original écrit en langage Fortran IV. Toutefois, nous avons procédé à certaines modifications pour rendre le code plus lisible. À certains moments, des suggestions ont été proposées au cas où des développements ultérieurs conduiraient à l'ajout de paramètres supplémentaires aux "i-events" pour traiter les instruments ainsi modifiés (en particulier pour PLF4 et PLF6, voir infra 3.3).
- Les sous-routines PLF5 et PLF6 représentent des cas spéciaux. Elles demandent un fichier texte additionnel comportant la description des structures (nous proposons trois fichiers, *plfSV_data1.txt*, *plfSV_data2.txt* et *plfSV_data3.txt* reprenant des versions différentes de données selon Risset lui-même). Cela nous a permis de constituer un fichier texte catalogue des différentes descriptions de cloches que Risset a utilisées dans plusieurs de ses œuvres.

En plus, dans certains cas nous avons généré au préalable les commandes NOT (événements "i" - *Csound*) implicites par les sous-routines PLF, par souci d'efficacité et de rendu de calcul. Certains fichiers sonores ne peuvent être générés en temps réel, ils sont précalculés, sauvegardés et mis à disposition par lecture de buffers.

2.4 Développement des outils: le rôle des patches PFL4 et PFL6

Deux patches Max permettant l'exécution de PLF4 et PLF6 représentent des exemples d'outils développés en conséquence de ce recodage. Ils ont permis à l'utilisateur de rapidement jouer et entendre les structures, de les transposer et de voir des transcriptions dans des notations approchées (alphanumérique et musicale). Ils ont été un support important pour l'ingénierie inverse, en ce qui concerne le repérage de certaines séquences dont le code n'était pas explicite.

Figure 3. Le patch *PLF4Player*.



Figure 4. Le patch *PLF6Player*.

est aisément faisable avec le logiciel Max. Cependant, l'enregistrement de la voix et sa reprise en direct au moment du concert entraînent des risques. L'exécution de la section VIII ainsi que des autres passages de la pièce entièrement en temps réel ne se justifient pas. Nous avons donc choisi de générer tous les matériaux au préalable et de lancer les fichiers en temps réel. Certes, ce choix peut remettre en question notre projet de créer une version temps réel d'*Inharmonique* ; cependant, cela atteste que notre intérêt est tout d'abord musical. L'innovation de notre version se trouve notamment dans la qualité sonore du nouveau matériau, ainsi que la révision interprétative de certains passages (voir infra 3.4). Quoi qu'il en soit, une version entièrement temps réel est réalisable après notre projet.

3.1 Préparation des patches

Le mode d'opération de la version disponible sur GitHub ⁽³⁾ (Svidzinski 2021) - testée en concert (MSH Paris Nord 2020) - reste le plus simple possible. Un ensemble de fichiers, pilotés par un patch Max principale: `_Patch_concert11282020.maxpat`. En plus d'une installation de Max, l'installation de la bibliothèque HOA (Colafrancesco et al 2013) et de l'objet externe `csound~.mxo` est donc requise. Pour l'installation et mode d'opération de ce dernier, voir par exemple (Pyon 2020).

Il y a trois façons de procéder au rendu sonore à partir de fichiers sonores calculés au préalable. D'abord, dans le mode de lecture de la bande originale, lue par morceaux, le rôle du fichier `jcr_inharmTAPE.txt` est de faire correspondre les extraits à lire aux événements les identifiant. Un deuxième mode repose sur la lecture des fichiers de son pré-calculés correspondant aux événements à déclencher. Ce mode permet de jouer des événements trop lourds à calculer, ou des morceaux dont le processus de rendu n'est pas possible en temps réel (fichiers de son lus à l'envers, transposés après calcul, etc.). Une troisième forme de lecture reste dans le mélange des deux premiers modes, permettant de maintenir le fichier original. Ici, l'avantage d'une nouvelle génération n'est pas évident voire possible.

3.2 La voix dans la section VIII

Pour Jean-Claude Risset, l'intégration de la voix était un aspect essentiel à considérer dans *Inharmonique*, car cette volonté d'intégration pouvait être faussée par les différences entre la voix de la soprano et la voix enregistrée sur la bande magnétique. Dans l'enregistrement de 1978, ce problème ne se pose pas, puisque c'est la voix d'Irène Jarsky, la chanteuse de l'œuvre, qui est enregistrée et traitée sur la bande.

Cette question devient incontournable dans la section VIII, où l'enregistrement vocal fait écho à la voix live, créant un sentiment de prolongement de la voix dans la partie électronique, fusionnant ces deux composantes. De plus, la mise en scène de la pièce renforce cette idée.

Ainsi, nous avons isolé le fragment à enregistrer auparavant (cf. figure 5) et le fait que le patch prévoit l'enregistrement de la voix lui permet d'être intégrée dans le tissu de la partie électronique. Ajoutons aussi qu'en enregistrant la voix dans la même salle que le concert, son enregistrement contiendra également l'empreinte de l'environnement dans lequel l'œuvre sera exécutée, favorisant à notre avis une meilleure intégration.

Figure 5. Transcription Section VIII, soprano (transcription approximative). Passage intégré dans les séquences IR, IRR1, IRR3 et IRR4.



Ce passage a justifié le développement de la nouvelle version. La nécessité de re-coder ce passage a convaincu Risset de l'importance du développement de la nouvelle version (De Sousa Dias, 2018). A ce moment-là, l'électronique dialogue avec la soprano. Pour la version de 1977, Risset a utilisé

L'enregistrement d'Irène Jarsky (Audio 5). Dans la nouvelle version (Audio 6), le patch s'adapte à chaque soliste. Pour notre version, nous avons enregistré ce passage dans la salle même du concert lors d'une répétition et ensuite généré un fichier sonore qui est lancé par le patch de concert. Nous avons également ajouté les sons de percussion régénérés avec *Csound*.

Audio 4. Minutage 13?10" de la version originale de 1977 par Irène Jarsky.
<https://api.nakala.fr/embed/10.34847/nkl.a0db89n9/821a5047f83ccb438785d5ecc0187ec235fa32b0> Avec l'aimable autorisation d'INA GRM.

Audio 5. Même passage dans la nouvelle version par Hélène Fauchère, (Bonardi et al. 2023).
<https://api.nakala.fr/embed/10.34847/nkl.a0db89n9/6585a268efc43f80950d54c578d2da10f0bcc154>

3.3 La mise en espace

La possibilité de concevoir une mise en espace de l'œuvre constitue un point fondamental. Bien que Risset n'ait pas évoqué le sujet explicitement en ce qui concerne *Inharmonique*, il a manifesté son enthousiasme à utiliser ces techniques de traitement spatial comme dans *Resonant Sound Spaces* (2002), une version spatialisée de *Resonant Soundscapes* (2000-2001). En fait, Risset a étendu certaines de ses techniques grâce à la spatialisation, "en partant de la multiplicité des sources sonores originelles avant leur mélange en stéréophonie" ⁽⁴⁾. De plus, dans cette pièce, Risset (Risset et al. 2002) fait appel à une méthode de spatialisation numérique qui utilise le logiciel Holophon développé par Laurent Pottier (Pottier, 1998). Nous en déduisons que le compositeur était sensible et ouvert aux nouvelles approches pour le traitement spatial du son.

Comme *Inharmonique* comporte une mise en scène, essentiellement fondée sur des changements de lumière et le déplacement de la soprano sur scène, nous avons décidé de renforcer le rendu spatial de l'œuvre, pour souligner sa dimension théâtrale. Nous appliquons pour cela les résultats du travail de Bonardi et Svidzinski avec la librairie HOA développée au CICM (Bonardi, 2020) (Svidzinski, 2018).

Les méthodes de traitements musicaux en ambisonie (Guillot, 2013), offertes par la bibliothèque HOA, permettent d'affecter des signaux mono indépendants à des harmoniques circulaires. Ainsi, l'espace est décomposé en une somme de fonctions spatiales. Pour les structures générées par la sous-routine PLF 4 et 6, chaque composante a été affectée à une harmonique indépendante. Dans un premier temps nous avons choisi une disposition arbitraire et en tâtonnant, en expérimentant plusieurs *mappings*, nous avons convergé à l'oreille vers une configuration spatiale pour le concert. Il est possible de la modifier lors d'une autre reprise, ou même en cours de la pièce. Cependant, nous ne l'avons pas gérée dynamiquement. Cela reste une piste fertile pour la suite de ce projet.

Quant aux passages générés par d'autres sous-routines, comme dans le début de la pièce, des fichiers stéréo, avec un *panning* identique à l'original, ont été produits.

4. Retour d'expérience après la création

L'enregistrement de la nouvelle version a été comparé avec celui de la création de la pièce en 1977 par la soprano Irène Jarsky (Figure 6). Une légère souplesse est observée dans la nouvelle version. De plus, elle est 30 secondes plus courte que la version originale. Cela atteste que la soprano a gagné plus de liberté. Ainsi, elle a une perception sonore « active » qui lui permet d'entrer dans « le son lui-même ». L'interprétation s'approche alors d'un travail de musique de chambre. Cependant, cette liberté est conditionnée par l'œuvre elle-même. Or, les différences temporelles entre les versions restent limitées. Cela prouve que la pièce a une cadence, une allure propre.

Figure 6. Comparaison (forme d'onde et sonagramme) des versions d'*Inharmonique* : nouvelle version (haut), version de la création (bas).



L'analyse comparative de deux passages nous permettent de synthétiser quelques caractéristiques de notre démarche. Tout d'abord, au minutage 10?00" de la bande originale (Audio 7), événement 16 de notre version, grâce à la souplesse chronométrique de la nouvelle version, la soliste a plus de temps pour articuler le motif initial (Audio 8). Après ce motif, dans la version de 1977, la soliste est plus libre et son intervention est moins présente que dans la nouvelle version.

Audio 6. Minutage 10?00" de la version originale de 1977 par Irène Jarsky.

<https://api.nakala.fr/embed/10.34847/nkl.a0db89n9/e82baa180ebf9f5d9d19a417b2d0cf6663b1d0ff>. Avec l'aimable autorisation d'INA GRM.

Audio 7. Même passage de la nouvelle version par Hélène Fauchère, (Bonardi et al. 2023).

<https://api.nakala.fr/embed/10.34847/nkl.a0db89n9/9677fcc33bdb8dfa8e7a34f8ba31de2fa2dc2ed3>

Ensuite, au minutage 5?15" de la bande originale (événement 7 de notre version), dans la version de 1977 (Audio 9), la soprano semble « sortir » de la cloche introductive. En réalité, la note chantée correspond à une composante fréquentielle de la cloche avec un rapport inharmonique. Dans la nouvelle version (Audio 10), il y a un léger décalage entre la soprano et le son de cloche qui caractérise le phénomène décrit ci-dessous. En revanche, la voix est plus ancrée sur les partiels aigus décalés (réalisé avec la sous-routine PLF 4). Ainsi, la nouvelle version révèle une nouvelle interprétation de ce même passage (Svidzinski, 2020).

Audio 8. Minutage 5?15" de la version originale de 1977 par Irène Jarsky.

<https://api.nakala.fr/embed/10.34847/nkl.a0db89n9/faffede9f7a3b74bcc48fffebc356ede556b2adf>. Avec l'aimable autorisation d'INA GRM.

Audio 9. Même passage de la nouvelle version par Hélène Fauchère, (Bonardi et al. 2023).

<https://api.nakala.fr/embed/10.34847/nkl.a0db89n9/f00c722c495df67763e8e28377721829fc884174>

Dans tous les exemples, la différence de rendu sonore est évidente. Dans la nouvelle version, l'électronique est plus précise et le bruit de fond est quasiment inexistant. Cette comparaison ne prétend pas affirmer que la nouvelle version est meilleure que l'originale. Chacune témoigne d'une époque et d'un contexte différent. De plus, la nouvelle version valorise les qualités de la version de 1977 en soulignant ses singularités. La version d'Irène Jarsky restera toujours une référence remarquable du travail de Risset. Ces deux versions sont alors complémentaires et mettent en valeur le travail remarquable du compositeur.

Conclusion

Inharmonique est une œuvre dont les processus sont largement référencés et étudiés dans la littérature de

l'informatique musicale, notamment à travers le rapport de Lorrain (1980). Cependant, ce projet, en reprenant l'étude de cette œuvre en vue d'une proposition de reconstruction, a permis de mettre en évidence des passages et des procédés qui n'avaient pas encore été explicités et sans lesquels une analyse complète n'est pas possible. En effet, outre la disponibilité des routines PLF, il existe des sections dont le code n'est pas explicité, ainsi que certaines procédures de réutilisation de certains matériaux, par le biais de la transposition, du montage et de la lecture de bande inverse, des techniques qui découlent de la musique réalisée pour la bande magnétique.

Nous pensons avoir rendu accessible une version de l'œuvre où, outre l'accès à l'interprétation de l'œuvre, l'accès aux sources du projet dans un dépôt sur la plateforme GitHub (Svidzinski 2021) va dans le sens de Jean-Claude Risset, qui a toujours souhaité la diffusion des résultats, comme le montre la disponibilité de son *Catalogue* (1969). Cette proposition répond également à son désir d'une version d'*Inharmonique* ouverte à l'intégration dans la partie électronique de chaque soprano interprétant l'œuvre.

Ainsi, nous mettons à disposition un répertoire contenant une adaptation en *Csound* du code *Music V* de (Lorrain, 1980). La version la plus récente consiste en une gestion programmée en Max articulant les fichiers *Csound* '.csd' et réintégrant les routines PLF initialement programmées en Fortran maintenant recodées en Javascript. Cette adaptation, conçue pour l'objet "csound~" dans Max, permet l'exécution des *listings* en temps réel, les événements à déclencher ayant été adaptés aux particularités du temps réel, notamment en ce qui concerne l'ordonnancement temporel des événements.

Comme documentation supplémentaire, une vidéo d'une séance de travail avec ce système est partagée sur YouTube : <https://youtu.be/PcRVusjdO3Y>

L'accès désormais fourni permet également la continuité du projet vers la poursuite de l'analyse des sections et l'amélioration de l'ingénierie inverse nécessaires à la reconstruction de sections. Dans ce but, des utilitaires d'aide à l'analyse-synthèse ont été développés, notamment pour les routines PLF4 et PLF6.

L'hybridation des matériaux désormais obtenus avec la bande originale permet également différents niveaux de résultats - du recours total à la bande originale à l'utilisation de passages re-synthétisés, en passant par des versions où les deux possibilités coexistent en alternance - sans perdre l'objectif prioritaire qui a toujours été de réaliser l'œuvre.

Finalement, nous pensons que la réalisation de ce projet constitue une contribution substantielle à la documentation d'*Inharmonique* et ouvrira de nouvelles possibilités d'exécution de ce chef d'œuvre qui reste une œuvre phare dans le répertoire de la musique par ordinateur.

Remerciement

Ce projet a été réalisé avec le soutien du laboratoire MUSIDANSE / équipe CICM, de la MSH Paris Nord, du Centro de Investigação em Belas Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Données et codes

Bonardi Alain, Sousa Dia António, Svidzinski João (2023) "Extraits audio Inharmonique (1977), Les cris sixième cercle (2019), Dans la nef de nos songes (2019), TêTrês (2001)" [Sound] NAKALA.
<https://nakala.fr/10.34847/nkl.a0db89n9>

Sousa Dias, António (2021). Jean-Claude Risset's Inharmonique (1977) for soprano and tape - RealTime version. SoftwareHeritage.
<https://archive.softwareheritage.org/swh:1:dir:e55b71c546d316fbc64313c88830cf64a54c7d8c>

Svidzinski, João (2021, 19 oct). Jean Claude Risset - Inharmonique (1977). Centre de recherche

Informatique et Création Musicale. SoftwareHeritage.

<https://archive.softwareheritage.org/swh:1:dir:c4bc2655c2155287109816f059fa4ef1a208261b>

1. La partition et la bande originales sont préservées et disponibles à l'IRCAM et au archives Risset au laboratoire PRISM, Marseille.

2. Voir le livret en ligne

<https://archive.org/details/an-introductory-catalogue-of-computer-synthesized-sounds/page/n77/mode/2up>

3. <https://github.com/CICM-research-composition/Inharmonique>

4. Note de programme <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/21346/>

Pour citer ce document:

Alain Bonardi, « Création et développement de la version interactive et temps réel d'*Inharmonique* (1977) de Jean-Claude Risset », *RFIM* [En ligne], Numéros, n° 9 - Inharmonique (1977) de Jean-Claude Risset : création, ré-création et avenir, Mis à jour le 11/09/2023

URL: <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=664>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)