VOUS AVEZ DIT SONOTHÈQUE ?

Elizabeth Anderson
Armando Balice
Maxime Barthélemy
François Bayle
Jean-Marc Duchenne
Denis Dufour
Ana Dall'Ara-Majek
Christine Groult
Jonty Harrison
Tomonari Higaki
Elsa Justel
Marco Marini
Stéphane Roy
Philippe Mion
Robert Normandeau
Claude-Anne Parmegiani
Åke Parmerud
Lucie Prod'homme
Régis Renouard Larivière
Daniel Teruggi
Hans Tutschku
Annette Vande Gorne
John Young
Christian Zanési

Dirigé par Valentin Sismann

sommaire

001 **Vous avez dit sonothèque ?**

004 Avant-propos
Valentin Sismann

005 Sonothèque non sonothèque
Régis Renouard Larivière

007 Catégories sensibles
Christine Groult

009 Chercher l'inentendu
François Bayle

010 Une base de données sonores :
le premier geste de composition
Robert Normandeau

013 Placard à sons
Armando Balice

015 Classer, archiver, donc composer
Annette Vande Gorne

017 Taxinomies croisées
Marco Marini

019 Sonothèques générales et spécialisées
Ana Dall'Ara-Majek

021 Découvrir et redécouvrir les matériaux sonores
Jonty Harrison

023 Puis-je entendre ce son en permanence ?
Tomonari Higaki

024 Le réservoir sonore
John Young

029 Sacs, mémoire et affects
Philippe Mion

031 L'art de la sonothèque
Elizabeth Anderson

033 Ma *sonothèque* : Le son comme matière
– La mémoire comme méthode
Hans Tutschku

035 Chaque projet impose son matériau sonore
Denis Dufour

037 Mon acousmonde
Jean-Marc Duchenne

040 Une sonothèque pour chaque musique
Daniel Teruggi

041 Le matériau et l'idée
Elsa Justel

043 La rencontre avec la matière première
Christian Zanési

044 Réflexion sur la sonothèque
Stéphane Roy

046 Fabriquer ses pigments
Lucie Prod'homme

048 Donner ses sons
Åke Parmerud

49 La sonothèque de Bernard Parmegiani
Claude-Anne Parmegiani, Maxime Barthélemy et
Marco Marini (Association *Les amis de Parmegiani*)

Direction et entretiens par Valentin Sismann

Visuel réalisé à partir d'images/oeuvres *Untitled* créées par Maycec

Remerciements à Marco Marini pour ses relectures et corrections du texte en français

avant-propos

En Acousmatique, la sonothèque peut être considérée comme un outil intrinsèque à son mode de production : l'écriture sur support. Qu'elle soit un disque dur ou une armoire de bobines, elle désigne dans tous les cas une « banque de sons »; une palette organisant des matières premières que la compositrice ou le compositeur va élaborer puis utiliser afin de composer une œuvre. À côté de l'espace de travail, la sonothèque accompagne toutes les étapes de la composition par des systèmes d'allers et retours, et ce, à l'échelle d'une seule pièce comme à l'échelle d'une vie entière.

Dans cet ouvrage, j'ai demandé à certaines de ces compositrices et compositeurs de parler de cet outil dans leur travail; de manière assez libre, sous forme d'articles ou d'entretiens. Dans ces divers textes, la réflexion autour de la sonothèque portera ainsi sur toutes les singularités qu'elle suggère : son rapport au projet et au processus de composition, la fabrication du matériau musical et son réemploi dans l'œuvre, et enfin, le classement sonore. L'objectif a été de traverser les frontières, les générations et les musicalités afin de représenter une certaine diversité du milieu de l'Acousmatique aujourd'hui.

Je remercie très sincèrement, toutes les personnes ayant participé à ce corpus.

Cet ouvrage collectif s'inspire du deuxième numéro de la revue *Lien*, « Vous avez dit acousmatique ? » paru en 1991 et dirigé par Annette Vande Gorne.

Valentin Sismann

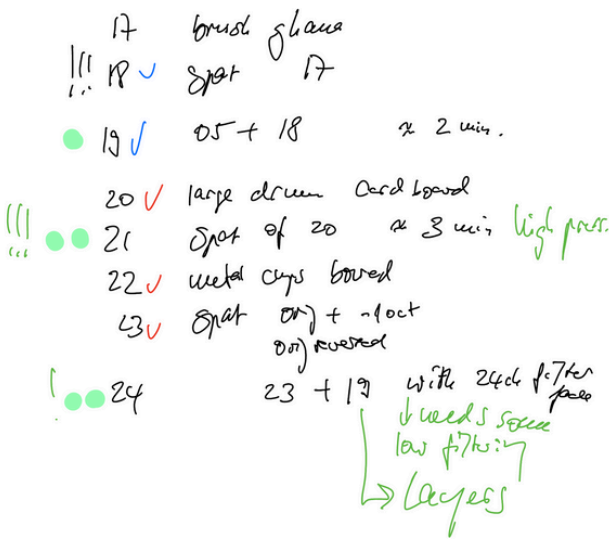
Hans Tutschku

Ma *sonothèque* : Le son comme matière – La mémoire comme méthode

Depuis vingt ans, mon processus de composition repose sur la constitution d'une collection de sons unique et évolutive pour chaque nouvelle pièce. Tout commence toujours de la même manière : en sélectionnant une nouvelle palette sonore. Je ne réutilise jamais de sons issus de travaux précédents – ces matériaux ont déjà rempli leur fonction. Les entendre à nouveau évoque immédiatement le contexte émotionnel et atmosphérique de la pièce d'origine. J'ai besoin, à chaque fois, d'un point de départ vierge, d'une nouvelle palette sonore.

Tous les sons sources sont importés dans une seule piste de ma station de travail audio (DAW). J'insère des marqueurs à leurs points de départ et je documente chacun d'eux dans mon carnet. Lors des écoutes ultérieures – généralement le matin, quand mes oreilles sont encore fraîches – j'annote ces sons avec des points d'exclamation, de brèves remarques ou des points d'interrogation. Si un son cumule trop de points d'interrogation, je le raye. Il n'est pas supprimé de la session (du moins pas immédiatement), mais si, à force d'écoutes, il ne résonne pas avec la nouvelle pièce, je cesse de le considérer.

Quand je commence à expérimenter des superpositions ou des traitements, la collection sonore s'élargit naturellement. Je ne déplace jamais les sons originaux. Je les copie plutôt vers un nouveau marqueur et je documente leur combinaison ou traitement.

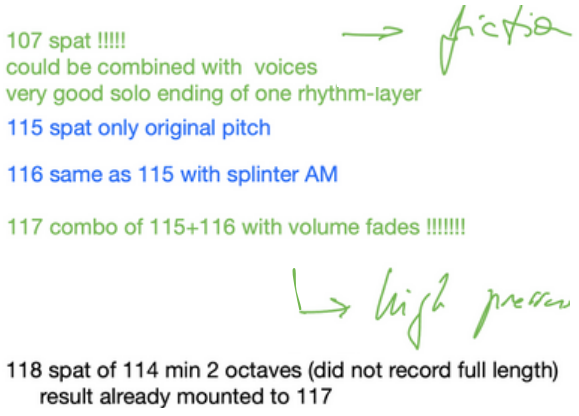


Dans l'exemple ci-dessus, tiré de *Spaces: high pressure* (2021), le son 17 est une séquence de jeu avec une brosse sur un tambour ghanéen de taille moyenne. La plupart de mes traitements se font en dehors du DAW. J'envoie ce son original vers un deuxième ordinateur, équipé d'un patch Max/MSP personnalisé pour le traitement et la spatialisation. Selon le format final, le résultat peut être un signal à 8, 16 ou 24 canaux, que j'enregistre en temps réel dans de nouvelles pistes du DAW.

Dans l'extrait du carnet, le son 18 est une version spatialisée de la séquence du tambour (son 17). Le son 19 combine le son 5 avec le 18 – ajoutant une autre texture au résultat spatialisé du 17. Au fur et à mesure que la session s'enrichit, je commence à former ce que j'appelle des « îles » – des textures complexes issues des traitements multipistes et de leurs combinaisons.

Pendant un temps, je me consacre uniquement à la composition à partir de cette sélection initiale – ses transformations et combinaisons. Mais inévitablement, vient un moment où j'éprouve le besoin d'un contraste ou d'un renouvellement. C'est alors que je retourne vers ma sonothèque plus large, à la recherche de matériaux inédits – des sons encore inemployés qui pourraient offrir une nouvelle perspective à la pièce en cours.

Ces « îles » sont ensuite façonnées par des expérimentations de placement dans des sections formelles plus vastes. Chaque section et chaque île reçoit également son propre numéro de marqueur, à la fois dans le DAW et dans mon carnet :



La première pièce dans laquelle j'ai pleinement appliqué cette méthode est *Distance liquide*, composée en 2006 au GRM. Au fil du temps, la session a atteint une durée totale de dix heures.

Ce que j'ai le plus apprécié dans cette approche, c'est la possibilité de revenir à tout moment à une étape antérieure – qu'il s'agisse des sons d'origine, des textures intermédiaires ou des structures partielles. Cela m'a permis de retracer l'évolution de la pièce, de réfléchir à son développement, et de nourrir la suite du processus créatif.

C'est devenu pour moi une synthèse personnelle de rigueur allemande et de sensibilité française – un dialogue entre deux traditions, où la forme rencontre l'intuition, et où la discipline laisse place à l'invention poétique.

Boston, mars 2025

(Figure 1) Extrait de mon carnet pour *Spaces: high pressure*
(Figure 2) Extrait de mon carnet pour *Spaces: high pressure* : courte descriptions de textures plus longues