

EMS-05

Montréal, 19 - 22 octobre 2005

Conférence d'ouverture

Francis Dhomont

"La genèse, l'apparition et les développements des musiques électroacoustiques s'étendent sur un siècle", rappelle en préambule le texte de présentation de nos rencontres. Il est certain que cet art sonore né au début du XXème siècle est désormais entré dans l'histoire. La perte récente de deux importants pionniers, Robert Moog et Luc Ferrari, après celle de Pierre Schaeffer et de quelques compositeurs, vient confirmer la marque du temps sur cette musique et aussi sa pérennité.

Évidemment elle a considérablement évolué depuis ses premières manifestations, tant au plan technique qu'esthétique, l'un et l'autre étant, au demeurant, indissociablement liés : les technologies utilisées ne sont pas sans effets sur les œuvres et les besoins musicaux orientent les recherches de la technologie.

Il est donc légitime de vouloir aujourd'hui décrire l'état des lieux, en dresser l'inventaire, distinguer des notions-clés et introduire, peut-être, quelques nouveaux concepts. C'est, me semble-t-il, ce que se propose de faire ce colloque en souhaitant notamment mettre l'accent sur l'invention du son permise par la technologie, sur les méthodes et les outils analytiques appropriés pour l'étude de ces nouvelles musiques, et enfin - last but not least - sur la question d'une éventuelle typologie des esthétiques que permettrait l'usage d'une terminologie appropriée.

L'une des premières difficultés rencontrées est celle de la circulation des idées et des musiques urbi et orbi, c'est à dire entre nous et vers un auditoire plus étendu.

Néanmoins il existe pour cela des Instituts, Centres, Conservatoires, Sonothèques et Groupes assez nombreux où il est possible d'avoir accès à un important répertoire électroacoustique; sans parler des sonothèques et bibliothèques de la plupart des Universités.

Mais cela suppose une laborieuse investigation. Alors, comment simplifier l'accès au répertoire électroacoustique ? Un outil de recherche universel pourrait y contribuer. Peut-on envisager de constituer un catalogue unique, répertoriant le contenu des diverses collections et fournissant aux utilisateurs l'adresse où trouver l'information sur les œuvres ou les documents recherchés ? Un tel ouvrage éviterait d'avoir à consulter d'innombrables catalogues. Un site internet pourrait être dédié à cet usage. Mais peut-être existe-t-il déjà, en dépit de l'énorme travail de compilation nécessaire, tant cela semble s'imposer.

Quoi qu'il en soit, ceci concerne surtout les convertis, ceux qui, par leur formation ou leur curiosité personnelle manifestent déjà un intérêt pour les musiques électroacoustiques.

Plus problématiques, on le sait, sont les moyens susceptibles d'étendre le répertoire électroacoustique à un public élargi. Bien des tentatives ont été faites en ce sens, avec plus ou moins de bonheur, car il y a belle lurette que la musique électroacoustique cherche à s'évader du cadre traditionnel dévolu aux concerts classiques, qu'il s'agisse du lieu, de la présentation, de l'accueil, du décor ou du cérémonial. Cela répond essentiellement à la quête d'un public que dissuade souvent la nature expérimentale des œuvres et leur présentation sévère. On essaye alors de désacraliser le concert afin de le faire apparaître comme convivial et accessible à tous, ce qui est une visée séduisante mais probablement utopiste. Certaines initiatives se révèlent cependant encourageantes, d'autres le sont moins. À défaut de solutions, j'ai là-dessus quelques idées générales que cette intervention me donne l'occasion de soumettre.

Il me semble qu'à trop vouloir plaire, le risque est effectivement de dévaluer la musique que l'on tente de légitimer, à force de la nier en la donnant pour ce qu'elle n'est pas. C'est ce qui se passe lorsqu'on s'inspire de méthodes marketing pour présenter l'électroacoustique comme un divertissement sympa, ou un événement à sensation. On espère attirer ainsi un plus large public en trouvant des titres accrocheurs, en offrant des gadgets, des boissons, en faisant rire, en étant branchés, ludiques. Mais cela ne suffit pas et, pour que le succès soit vraiment assuré, il faut aussi modifier le **contenu**, remplacer des œuvres un peu trop savantes pour le public ciblé par des musiques plus directes, mâtinées de références à l'air du temps. Et c'est là que le bât blesse. De concessions en renoncements, le concert de musique électroacoustique s'effiloche. Il est progressivement dénaturé, vidé de son sens, congédié. L'enjeu de cette dérive, c'est effectivement la disparition de la spéculation musicale, peu rentable, au profit du délasserment récréatif, sensiblement plus payant. Dans un article de mai 2004, Guy Scarpetta distinguait, à propos des motivations du mouvement des intermittents du spectacle, en France, deux idées opposées de la culture : «... l'une qui la définit comme une mission publique, au service de l'art et de la création; l'autre, qui a intériorisé l'absorption de l'art dans la communication, le spectacle, le festif, le tourisme, l'industrie du divertissement»¹. Car, assurément, la tentation de séduire est forte et le danger bien réel.

Mais, d'autre part, refouler le concert "savant" dans les studios et les universités accentue sa ghettoïsation et constitue une perte culturelle grave. Car priver le public potentiel d'un accès à l'actualité de la recherche vivante a pour effet de l'infantiliser et, par voie de conséquence, de priver la recherche d'un public vivant. Le plus raisonnable pourrait être une coexistence complémentaire des deux styles de manifestation. Certains organisateurs et centres culturels semblent l'avoir compris et s'efforcent d'offrir des formules accessibles qui, pour autant, ne trahissent pas l'authenticité des musiques présentées. Mais le juste équilibre est difficile à atteindre. Pour ma part, j'avoue ne posséder aucun remède-miracle à ce

¹ Scarpetta, G. «Le grand retour des intermittents du spectacle», *Le Monde diplomatique*, Paris, Mai 2004.

mal endémique de l'art contemporain, c'est pourquoi j'attends beaucoup des débats qui aborderont ce thème durant nos rencontres.

Je voudrais cependant dire ceci, qui me semble plutôt rassurant : ne nous étonnons pas et ne nous préoccupons pas trop des réticences que rencontrent nos musiques. Ces réticences sont inhérentes à la nature même de ces musiques. Je ne crois pas réaliste, en effet, d'ambitionner de vastes auditoires pour les œuvres électroacoustiques car elles conservent toujours, peu ou prou, un aspect pionnier un peu déroutant. Cela est normal et reflète nos propres questionnements. Ce n'est pas la vocation de ces essais d'atteindre un public de masse qui a toujours tendance à réclamer ce qu'il connaît déjà. Mais peut-être une certaine maturité du langage électroacoustique permettrait-elle d'atténuer la méfiance manifestée à son égard. J'y reviendrai à la fin de cette causerie.

Dans l'état actuel des choses, il y a une propension typiquement postmoderne, fondée sur la notion de masse, à toujours dénigrer la musique contemporaine sous prétexte qu'elle ne réunit pas une vaste audience. Vaste par rapport à quoi, d'ailleurs ? Que représente, par exemple, le public d'une salle comble lors d'un concert classique par rapport à la fréquentation moyenne d'un match de foot ou de hockey ? 5%, 10% ? Quel auditoire de masse se soucie de Monteverdi, Beethoven, Debussy ou Schoenberg, compositeurs cependant incontestés ? Cela ne fait pas beaucoup de monde par rapport à une population. Pourtant ces compositeurs ne semblaient pas particulièrement affectés d'être ignorés des masses. Aujourd'hui, cela a changé parce que l'évaluation de la qualité musicale se fait à l'aune de la fréquentation des concerts populaires; or ces phénomènes de masse très récents, directement liés à l'accélération des moyens technologiques - notamment de l'amplification du son - s'ils sont dus en partie à une réelle démocratisation de l'art, ne sont pas indépendants, on le sait, de la notion de profit. Et les profits dépendent, bien sûr, du nombre de consommateurs. Ce qui amène à considérer les contenus musicaux selon des critères non plus qualitatifs, mais quantitatifs. Or il est vrai que les concerts électroacoustiques ne rassemblent pas la foule des grands-messes du

rock et que nos tirages de disques restent confidentiels. Mais ne savons-nous pas tout cela depuis longtemps et ne sommes-nous pas capables de l'assumer? Bien sûr, il ne fait aucun doute que nous devons nous efforcer de diffuser le répertoire électroacoustique aussi largement que possible - et c'est ce que nous faisons tous - mais il me paraît chimérique et stérile de prétendre à la reconnaissance populaire, au sens commercial de ce terme. Je crois donc que nous devrions cesser de nous lamenter et poursuivre plus sereinement notre réflexion et nos travaux sans toujours achopper sur ce faux problème qui nous éloigne des vrais.

C'est pourquoi l'analyse des musiques électroacoustiques me semble être une priorité autrement plus prometteuse. C'est une question qui préoccupe compositeurs et enseignants depuis bien des années et qui reçoit désormais des réponses de plus en plus nombreuses et pertinentes. Ainsi, par exemple, au moment même où notre rencontre s'achèvera, un colloque autour de l'analyse perceptive de la musique électroacoustique débutera au Conservatoire Royal de Mons, en Belgique. Et ce n'est qu'un cas parmi bien d'autres conférences et séminaires qu'il serait fastidieux d'énumérer.

Longtemps négligée, ou même discréditée, par certains musicologues, la production électroacoustique constitue aujourd'hui un chapitre à part entière de la musicologie. Des ouvrages proposant diverses grilles d'analyses sont publiés, de nombreux mémoires et thèses sur ce sujet voient le jour dans les universités et, désormais, un cursus de composition électroacoustique comprend assez systématiquement des cours et séminaires d'analyse.

Certes, l'œuvre d'art précède toujours sa formalisation. Mais après un siècle d'essais, de trouvailles et de pratique électroacoustiques, il devient possible, à la lumière de l'expérience, de risquer quelques prémisses. On a souvent fait le procès à cet art nouveau de n'être validé par aucun code prescriptif. Et c'est en partie vrai. Mais c'est aussi refuser la leçon de l'histoire : il a fallu plusieurs siècles aux théories de la musique occidentale pour converger vers des règles universellement admises aujourd'hui. En outre, c'est oublier que la réflexion théorique, depuis le début des musiques concrète et électronique, a toujours accompagné la réalisation

des œuvres électroacoustiques, qu'elle s'est toujours poursuivie et qu'elle paraît aujourd'hui particulièrement active. Mais toute théorisation touchant à la création doit être évidemment précédée de l'analyse des œuvres, afin d'en déduire les gestes fondateurs ainsi que d'éventuels modèles d'organisation. Pour ce faire, il est indispensable de se doter d'outils conceptuels, et notamment d'une terminologie et d'une méthode d'investigation communes. Ce sont des préalables indispensables aux fondements théoriques des musiques électroacoustiques sur lesquels il serait utiles de parvenir à un consensus semblable à ceux qui existent pour les musiques instrumentales. Ce n'est certes pas tâche facile, mais les avancées des nombreux symposiums internationaux qui abordent ce problème permettent d'en espérer la solution. À ce propos, je tiens à souligner la clarté et l'intérêt des thèmes de discussion qui nous sont proposés aujourd'hui; je pense qu'ils posent les principales questions concernant le matériel sonore, la transmission du répertoire existant, l'écriture et la notation des œuvres, les outils technologiques et intellectuels qui doivent être développés et enfin la singularité de la musique électroacoustique.

Sur ce dernier sujet, je me risquerai, sans vouloir anticiper sur ce qui sera dit au cours des prochaines journées, à exposer un point de vue personnel. Par ma propre expérience et pour avoir enseigné longtemps la composition à des électroacousticiens en herbe, je reste persuadé que ce genre musical n'obéit pas aux mêmes codes et ne fait pas appel aux mêmes gestes que ceux sur lesquels se fondent les autres musiques. Il ne suffit pas de remplacer des hauteurs par des objets sonores en les soumettant aux mêmes principes d'organisation; nombreuses sont les tentatives inspirées de cette transposition naïve qui aboutissent à l'échec. Les morphologies sonores, qui constituent le principal réservoir matériologique des œuvres électroacoustiques, sont moins dociles que les notes de musique et, surtout, ne produisent pas les mêmes effets perceptifs. Bien sûr, c'est toujours à l'oreille et à un même type de sensation que le discours s'adresse mais il est d'une nature aussi différente de la musique traditionnelle que peut l'être, dans les arts plastiques, l'abstraction de la figuration : il ne renvoie pas aux mêmes concepts et ne sera donc pas évalué selon les mêmes critères. Il y a néanmoins des œuvres

électroacoustiques de facture plus grammaticale que morphologique qui conservent des mécanismes semblables à ceux de l'écriture instrumentale; dans ce cas l'électronique sert principalement à enrichir le timbre des instruments en respectant un langage et des modèles traditionnels. Mais, à quelques exceptions près, l'électroacoustique constitue une mutation radicale par rapport aux musiques du passé. Elle exige donc, selon moi, une approche aussi radicale et, par voie de conséquence, des procédures et des moyens d'analyse en adéquation avec sa spécificité.

Toutefois, puisqu'il s'agit, malgré d'importantes différences, de deux mondes appartenant à un même univers, il ne faut pas refuser de prendre parfois appui sur des hypothèses formulées pour d'autres systèmes musicaux, **à la condition** de les conformer au projet et au langage de l'électroacoustique. C'est ce qu'a fait, par exemple, Stéphane Roy² en appliquant à un corpus acousmatique les méthodes de Nicolas Ruwet, Leonard B. Meyer, Fred Lerdahl et Ray Jackendoff conçues pour des musiques tonales et modales. Nous aurons probablement l'occasion de revenir sur ce point de vue et, peut-être, de le nuancer.

Cette originalité des musiques fondées sur le son "le plus général qui soit" - et singulièrement sur le son né de la technologie - concerne l'ensemble des productions électroacoustiques. Mais à l'intérieur de ce vaste corpus, bien des tendances existent aujourd'hui. Les deux catégories antagonistes des origines - musique concrète vs musique électronique - ont depuis longtemps fusionné en donnant naissance à une quantité de rejetons. Les ressemblances et les divergences sont nombreuses et chaque modalité revendique fermement ses particularismes. Les techniques de studio, pour leur part, sont souvent les mêmes et leur terminologie est généralement comprise par les divers utilisateurs. C'est d'ailleurs souvent sur la base des moyens techniques utilisés, auxquels s'ajoutent parfois des choix compositionnels, que sont établies les classifications.

² Roy, S. 2003. *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, L'Harmattan, Paris.

Reste la question du signifié, c'est à dire du propos, du contenu; qu'il soit esthétique, philosophique, poétique, politique, social etc., ou purement musical. En quels termes le décrivons-nous? Comme l'exercice est difficile et soulève parfois les passions, les compositeurs ont tendance à faire l'impasse sur ces questions essentielles et à se réfugier dans l'examen minutieux des moyens techniques utilisés. C'est assurément là une méthode d'investigation moins risquée, parce que plus objective, mais qui demeure à la surface des œuvres, sans tenter d'en pénétrer le cœur. Bien sûr il existe des exceptions et j'espère qu'elles seront de plus en plus nombreuses.

Dans un même ordre d'idée, on prétend souvent que la composition musicale ne s'enseigne pas, exprimant par là que le compositeur, fut-il un étudiant, reste libre de ses choix et que c'est à lui seul, et non au professeur, d'être créatif. Je voudrais m'inscrire en faux contre cette opinion. Bien évidemment, enseigner la composition ne consiste pas à décider pour l'apprenti compositeur de ce qu'il doit faire, mais je crois qu'il est essentiel et possible d'éveiller son sens critique et de lui apprendre à composer en développant son écoute, son esprit d'analyse et sa sensibilité artistique afin de pouvoir entendre la musique de l'intérieur. On peut donner à un élève les moyens de percevoir ce qui fonctionne dans une œuvre et ce qui ne fonctionne pas. On peut attirer son attention sur la nécessité de la forme sans lui en imposer une. On peut lui apprendre à gérer le temps d'une œuvre, cette dimension première de la musique. De tout cela il fera son profit, saura éviter les erreurs rencontrées ailleurs lorsqu'il composera et sera capable de porter un jugement objectif sur ses propres compositions. Enseigner la composition, ce n'est pas modifier la personnalité de l'élève, c'est l'aider à la découvrir et à épanouir ses propres qualités de créateur. C'est surtout l'habituer à rechercher toujours ce qui est caché dans la musique.

Pour finir, j'aimerais formuler le vœux que l'on prenne enfin le temps de l'approfondissement plutôt que de toujours fuir en avant en quête d'inédit. Certes, en bon schaefférien, je crois la recherche musicale indispensable. Mais il

ne faut pas perdre de vue la réalisation d'organisations sonores dont le contenu soit autre chose qu'une découverte acoustique de plus. Car il est sans doute temps maintenant, après un siècle d'acquisitions, que les compositeurs passent à la mise en œuvre des trouvailles techniques, qu'ils cessent de considérer l'expérimentation comme une fin en soi et de simples innovations audionumériques comme musicalement suffisantes. Il y a un temps pour mettre en doute et remplacer les anciens modèles et un temps pour prouver, par des œuvres fortes, la pertinence des nouveaux. Il ne faut pas craindre le classicisme, toute vraie nouveauté y aboutit un jour ou l'autre. Et c'est peut-être ainsi, comme je le suggérais plus haut, que sera amélioré, sinon résolu, le manque de fréquentation de nos concerts en donnant au public le temps d'assimiler un répertoire fondé sur des mécanismes devenus familiers et sur des œuvres parlant une langue reconnue, intelligible.

Le défi pour un créateur de la génération informatique, c'est de repenser des signifiés immémoriaux, archétypiques, au moyen des signifiants renouvelés, puissants et encore inexplorés des nouvelles technologies. Mais pour cela il faut qu'il échappe à la **fascination** technologique : « la priorité accordée à la technique, écrit Bérénice Reynaud à propos de l'œuvre de Richard Foreman, est peut-être une manière de lutter contre l'angoisse générée par tout processus de création »³. Je crois effectivement que l'innovation perpétuelle peut constituer un refuge - ou un répit - face à l'inévitable appréhension de la page blanche.

Il faut donc se réapproprier ce "processus de création" dans un contexte cybernétique, mais en détournant les objectifs réels de ce contexte : « (...) Parmi les machines les plus extraordinaires qui ont été inventées dans ce terrible siècle, écrit François Bayle, la plupart provoquent la destruction écologique de notre espace vital, quand elles ne sont pas destinées à la destruction humaine. Mais seuls les artistes sont les "inverseurs" des capacités de la technologie pour l'orienter dans le bon sens. Le rôle des artistes de notre époque n'est plus d'être d'avant-garde, terme militaire. Le rôle des artistes est au contraire d'être des "résistants" (...), de

³ Reynaud, B. 1977, *Petite introduction à l'œuvre de Richard Foreman*, Musique en jeu N° 29, Éditions du Seuil, Paris, p.61.

construire sur ce qui a été détruit, de faire marche-arrière avec les machines pour retrouver la passion, la spiritualité».⁴ Cela ne signifie pas *abandonner les machines*, devenues d'irremplaçables auxiliaires de l'esprit; car, dit encore Bayle, «La technologie n'est donc pas neutre (on le sait maintenant) elle influence le contenu»⁵. Cela veut dire, au contraire, donner à l'esprit le temps **d'investir** les machines, de les incorporer, de les humaniser. Et puisque «Les formes que revêt le recours aux technologies du sonore artificiel ne sont limitées que par l'imagination des musiciens» - comme le rappelle à juste titre le commentaire de présentation de nos rencontres - c'est donc à eux, musiciens, compositeurs, qu'il revient de légitimer les nouveaux outils porteurs de nouveaux langages en leur demandant **de produire du sens**.

Et je suis persuadé que les exposés qui vont suivre y contribueront.

Je vous remercie de votre attention.

Avignon, France

Octobre 2005

⁴ Bayle, F. 2003, L'image de sons/Klangbilder, Technique de mon écoute/Technik meines Hörens, LIT VERLAG, Münster, Allemagne, pp 32.

⁵ *ibid.* p 2.