

Sébastien Béranger

« Du maniement de l'outil à la virtuosité de son utilisation... »

EMS08

Electroacoacoustic Music Studies Network International Conference

3-7 juin 2008 (Paris) - INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

3-7 June 2008 (Paris) - INA-GRM and University Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

<http://www.ems-network.org>

Du maniement de l'outil à la virtuosité de son utilisation...

Sébastien Béranger

La Muse en Circuit - Responsable de la pédagogie
sebastien.beranger@alamuse.com

La musique électroacoustique, malgré - ou à cause - de son jeune âge s'est toujours développée sur l'idée de l'expérimentation. À la nécessité d'une nouvelle lutherie s'est greffé le souhait d'une nouvelle grammaire, d'une nouvelle pensée musicale, voire l'aspiration à une nouvelle pratique de la composition et de la réception de l'oeuvre ; l'émergence de formes musicales inédites. La recherche de nouveaux outils et la nécessité de transgression sont des données incontournables et influencent de manière considérable et permanente la création électroacoustique. Paradoxalement, l'approche du compositeur face aux outils électroniques tend à infléchir ces mêmes outils pour coller à une hypothétique écriture ; il ne s'agit pas tant de jouer avec le cadre que de sans cesse tenter de contourner les barrières. La relation du compositeur face à la technologie laisse transparaître une sorte de frustration ; l'outil n'étant pas spécialement conçu pour lui (pour sa musique), le compositeur se doit de contourner les systèmes, en tentant de légitimer son approche derrière les notions d'expérimentation, de modernité et de singularité de son discours musical, qui - forcément - lui est propre...

À l'enjeu esthétique vient s'ajouter l'enjeu de la transgression technologique ! Mais ce besoin de transgression se confronte aux impératifs de cette même technologie, à son apprentissage, à sa maîtrise...

Si cette réflexion n'est pas innovante en soi, nous pouvons néanmoins remarquer que cette approche laisse découvrir une sorte de complexe latent vis-à-vis de l'écriture instrumentale. Le jeune art acousmatique serait en manque de maturité face à l'historicité de la musique savante écrite. Le besoin de Pierre Schaeffer de formaliser dès les années 1960 un langage via Le Traité des objets musicaux, de développer une grammaire qui puisse être le pendant du solfège et des théories développées autour de la musique instrumentale est à mon sens assez symptomatique de ce complexe. Pourtant, force est de constater que le compositeur qui fait face à une pièce instrumentale prend en compte les possibilités et les restrictions de son instrumentarium sans que cela n'implique de développement technologique particulier.

Il est bien évident que la facture instrumentale est en constante évolution, mais les transformations restent succinctes. Le rôle de l'instrumentiste-interprète, la durée d'apprentissage et l'intégration de nouvelles techniques de jeu y sont bien sûr pour beaucoup ; l'ajout régulier de nouvelles « fonctionnalités » empêcherait toute possibilité de virtuosité et d'assimilation dans un jeu usuel de la part de l'interprète. Demander à un pianiste de jouer sur un orgue, un clavecin ou un synthétiseur et l'interprète perdra toute virtuosité. Autre exemple, plus subtil, mais tout aussi criant, un violoniste qui change d'instrument doit retravailler pendant des semaines afin de retrouver ses repères...

Selon cette idée, je me permets de citer un extrait de l'introduction du Traité d'instrumentation et d'orchestration de Berlioz :

« Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur¹ est un instrument de musique. [...] On apprend ce qui convient aux divers instruments, ce qui pour eux est praticable ou non, aisé ou difficile, sourd ou sonore ; on peut dire aussi, que tel ou tel instrument est plus propre que tel autre à rendre certains effets, à exprimer certains sentiments ; quand à leurs associations par groupes, par petits orchestres et par grande masses, quand à l'art de les unir, de les mêler, de façon à modifier les sons des uns par celui des autres, en faisant résulter de l'ensemble un son particulier que ne produirait aucun d'eux isolément, ni réuni aux instruments de son espèce, on ne peut que signaler les résultats obtenus par les maîtres, en indiquant leurs procédés... »²

Cette citation de Berlioz, bien que datant de 1843, pose déjà un certain nombre de notions que nous retrouvons aujourd'hui dans les musiques électroacoustiques ; l'idée de « corps sonore », de « masse » orchestrale, le besoin de références afin de développer une technique. Ici, il ne s'agit pas de faire évoluer le corpus instrumental, mais d'en penser son utilisation.

La recherche constante de nouveauté qui anime l'électroacoustique pourrait d'ailleurs être l'une des raisons principales du manque de méthodologie et d'analyse qui caractérise nos pratiques musicales. Par définition, la fuite en avant ne permet pas le répit ou le recul nécessaires à une réflexion plus pointue. Développer des méthodes d'analyses et de réflexion ne peut se concevoir aisément sur un art aussi fuyant que le nôtre.

Cependant, et de manière très paradoxale, les musiques électroacoustiques revendiquent une modernité en réutilisant des notions extrêmement classiques. D'un point de vue purement conceptuel, le fonctionnement d'une épinette, d'un orgue ou d'un piano est identique à celui d'une interface MIDI ; il s'agit de déclencher un son en actionnant un mécanisme ! De même, les schématisations et paramètres utilisés par nos logiciels sont tous tributaires de modes de représentation quasi millénaires. Dans notre culture occidentale, la continuité, et donc la durée se représente de gauche à droite, la fréquence

¹ « Compositeur », avec une majuscule dans le texte original...

² Hector BERLIOZ, Traité d'instrumentation et d'orchestration, Paris, 1843, Schonberger, p. 2

(pour ne pas parler de « hauteur »), de bas en haut, etc. Certains discours technophiles tendent à créer une certaine confusion qui affecte la réflexion et l'analyse de nos pratiques.

Mais les difficultés à définir une approche analytique de nos musiques ne concernent pas seulement le musicologue, elles resurgissent aussi à travers les processus de création du compositeur via la dialectique qui s'établit entre méthodologie et expérimentation. Par méthodologie, j'entends une réappropriation et une optimisation des techniques déjà éprouvées (au sens large ; cela concerne les techniques de composition, les outils et toutes les technologies annexes). Entre tradition et prospection, la relation à l'outil est en soi problématique et laisse entrevoir plusieurs questions, l'une des plus récurrentes concernant la « nature » de cette relation.

Autrement dit, l'outil n'est-il qu'une simple « interface » entre le compositeur et sa musique ou est-il, au contraire, un dispositif à prendre en compte lors du processus de création, l'outil devant alors être intégré au geste compositionnel (pour ne pas parler de techniques de composition) ? Composer pour un instrument nécessite d'en connaître les potentialités, les techniques de jeu, les limites et les inconstances. Ceci implique une historicité, une stabilisation des fonctions et semble incompatible avec l'idée d'une expérimentation systématique. Cela renvoie à la question de l'instrumentation dans la musique écrite et à l'analyse que faisait déjà Berlioz au 19^e siècle. Si l'outil est pris en compte, alors il s'agit d'écrire pour un instrument spécifique, avec toutes les conséquences que cela implique. Dans le cas contraire, la composition se limite à l'écriture d'une sorte de « partita », malléable et décontextualisée.

La question de « l'interface » entre le compositeur et sa musique est récurrente, car elle ne se limite pas aux seules contingences matérielles. Parmi ces « interfaces », le rôle de l'assistant musical doit être éclairci, car il implique le même type de questionnement ; participe-t-il au processus de création ou n'est-il qu'un simple médiateur ? Ici réapparaît la question du rapport entre le compositeur et l'historicité de son matériau. Les désirs du compositeur sont-ils assujettis à une réalisation préexistante, seul facteur tangible de la faisabilité du résultat sonore ? Et surtout, le besoin d'expérimentation et d'inouï qui caractérise nos musiques est-il fonction des choix du compositeur ou des possibilités techniques des matériels et de l'assistant ?

Ces questionnements renvoient au rôle du compositeur/interprète des musiques classiques et romantiques. De Nicolo Paganini à Franz Liszt, l'émergence de nouvelles techniques instrumentales et autres modes de jeux découle du compositeur lui-même, interprète et virtuose de son instrument. Si l'assistant musical peut être considéré comme un « interprète » des volontés du compositeur, il n'est pas surprenant d'en voir un certain nombre passer à la composition !

La relation entre le créateur et l'outil est bien sûr totalement fluctuante et difficilement modélisable. Elle ne peut en aucun cas être réduite à une dialectique aussi exclusive. De la même manière, certains argueront que cela n'a que peu d'importance sur le résultat artistique final. Cependant, cette relation amène à entrevoir une nouvelle conception de la création musicale où le compositeur ne peut être considéré comme l'unique créateur de sa musique. Dans certains cas, il participerait à une oeuvre que nous pourrions qualifier de collective, au même titre que le réalisateur de cinéma. Dans un contexte d'expérimentation et de transgression technologique, l'aisance et la maîtrise des outils est donc nécessaire à l'établissement d'une paternité pleine et entière du compositeur.

De même, si la machine – aussi indéfinie soit-elle – peut être considérée comme un instrument, alors une certaine stabilisation et standardisation de ses fonctions pourrait être nécessaire. Pour revenir une dernière fois à l'analyse de Berlioz, si « *Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique* », alors le compositeur se doit de normaliser cet instrument et de développer une virtuosité certaine.