

Francis Dhomont

« Vers un classicisme de l'écriture acousmatique »

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>

# VERS UN CLASSICISME DE L'ÉCRITURE ACOUSMATIQUE

Francis Dhomont

L'opinion selon laquelle la nouveauté d'une œuvre garantirait sa qualité est souvent exprimée dans les milieux de la musique électroacoustique et constitue pour certains l'unique critère de valeur. J'ai tendance à penser que cette fuite en avant est une erreur aussi dangereuse que celle, symétrique, de s'enfermer dans les dogmes du passé. C'est un conditionnement de consommateur moderne qui est né au milieu du siècle dernier avec l'industrie de l'objet jetable et dont la brièveté des logiciels informatiques actuels constitue une sorte d'apothéose. L'époque est à l'éphémère, à l'accélération, au zapping; partant : à la superficialité. Il y a près de 40 ans, Alvin Toffler remarquait déjà que « Dans le passé, un homme avait rarement l'occasion d'assister de son vivant à un bouleversement radical du style artistique. (...) Aujourd'hui le rythme de renouvellement dans le monde de l'art est insoutenable au regard — le spectateur a à peine le temps de voir une école se développer, d'en apprendre le langage, pour ainsi dire, qu'elle est déjà morte. »<sup>1</sup> En effet, ce qui peut, à la rigueur, être justifié pour la technologie et le commerce semble bien aujourd'hui avoir contaminé le domaine de la pensée et celui de l'art. D'ailleurs Toffler constatait aussi que : « (...) quelle que soit l'attitude que l'on puisse avoir envers l'art contemporain, l'éphémère demeure un fait inéluctable, une tendance historique de la société si profondément enracinée dans notre époque qu'on ne peut l'ignorer et que les artistes y sont sensibles, cela ne fait aucun doute. »<sup>2</sup> « Dans le domaine de l'art comme dans celui du langage nous avançons à grands pas vers l'instabilité. Les rapports de l'homme avec les images symboliques se font de plus en plus fugaces. »<sup>3</sup>

Alors, on peut légitimement se questionner : Doit-on se contenter de ce constat réaliste et suivre le courant ou faut-il refuser le fait accompli, préférer une autre voie et, en quelque sorte, “entrer en résistance” ?

Je suis tout à fait conscient de l'impopularité de ces propos. Ils sont peu conformes aux tendances du moment et je sais qu'ils ne feront pas l'unanimité. Néanmoins, en dépit de mon attachement très schaefférien au domaine expérimental, j'avoue éprouver un doute grandissant sur le bien-fondé de l'expérimentation perpétuelle considérée comme un processus susceptible à lui seul de légitimer la composition électroacoustique. A fortiori lorsque l'expérimentation se borne à de ludiques tentatives, suscitées par quelque nouveau programme informatique qui deviennent vite des clichés, souvent sans lendemain, et sont fatalement supplantées par celles du nouveau logiciel mis en marché. Rappelons-nous, entre autres, l'engouement pour les sonorités si colorées — trop, sans doute — du célèbre DX7, utilisé parfois de façon "brute de décoffrage", puis leur rejet total pour overdose deux années plus tard, et dont, comme l'a fait pertinemment remarquer Robert Normandeau, pratiquement rien ne reste aujourd'hui. Bien avant cela déjà, en 1979, Schaeffer faisait dire à Mozart : « Votre époque ne serait-elle pas plus douée pour les machines que pour les langages? »<sup>4</sup>

Quoi qu'il en soit, suggérer aux compositeurs de marquer une pause dans l'exploitation sans cesse réactivée des trouvailles informatiques n'est pas dans l'esprit du temps et va à contre courant de l'attraction technologique ainsi que de notre dépendance aux appareillages. En ce sens, le distinguo établi par Michel Chion me paraît éclairant : « Aujourd'hui le renouvellement du parc des appareils a pour effet de privilégier les machines et de faire croire que ce n'est qu'une musique de machines alors que c'est une musique permise par les machines. Personne ne trouve le cinéma mécanique alors qu'il n'existe pas sans machines. »<sup>5</sup> C'est pourquoi, loin d'être provocateurs ou réactionnaires, mes propos n'ont d'autre intention, comme j'espère le démontrer, que de rechercher des consensus — entre compositeurs, entre compositeurs et public — et d'inciter à un usage musicalement pertinent de nos machines et de nos langages.

On remarquera que je m'adresse aux compositeurs, pas aux chercheurs et aux techniciens dont c'est, de toute évidence, la raison d'être d'explorer toujours pour toujours inventer. L'évolution des technologies n'est pas ici en cause : plus les outils seront virtuoses et accessibles, plus la pensée pourra s'exprimer librement. Et je suis, évidemment, aussi concerné que quiconque par leur amélioration. Je pense simplement qu'ils ne nous exonèrent pas de la réflexion musicale et qu'ils ne doivent pas l'occulter. Dans nos productions, privilégions l'expérience (écoute interne) plutôt que l'expérimentation (écoute externe). Mais Schaeffer ne dit-il pas la même chose lorsqu'il écrit : « (...) l'attitude du musicien est foncièrement différente selon qu'il trouve une fin ou un moyen dans sa technique. (...) Peu importe d'ailleurs ce qui l'inspire, pourvu que ce soit autre chose, qu'il ne fasse pas de la technique une fin. Réciproquement, il importe que tout repose sur celle-ci, puisque la technique est une magie, si l'on veut bien prendre ce mot au sérieux. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> TOFFLER, A. *Le choc du futur*, 1971, Denoël, Paris, p.199

<sup>2</sup> *ibid.* p.202

<sup>3</sup> *ibid.*, p.203

<sup>4</sup> SCHAEFFER, P., émission INA-TF1 1979, *Leçon de musique*.

<sup>5</sup> CHION, M. ???

<sup>6</sup> SCHAEFFER, P., *Traité des Objets Musicaux*, Ed. Du Seuil, Paris, pp.656-657

Le risque d'une confiscation de l'essence au profit de l'apparence n'est d'ailleurs pas l'exclusivité de la musique; il devient celui, multiple, de l'homme postmoderne. « Car le constat s'impose, écrit Julia Kristeva, : pressés par le stress, impatients de gagner et de dépenser, de jouir et de mourir, les hommes et les femmes d'aujourd'hui font l'économie de cette représentation de leur expérience qu'on appelle une vie psychique. L'acte et sa doublure, l'abandon, se substituent à l'interprétation du sens. »<sup>7</sup> Toute nouveauté est aujourd'hui déconsidérée dès qu'elle est intégrée et cesse de surprendre, on la taxe d'académisme : il faut alors la remplacer au plus vite par une autre, suivie d'une autre plus singulière encore, aucune d'elle n'ayant le temps de donner lieu à un approfondissement. Dès lors, on assiste à une surenchère continue afin de suivre la mode qui, comme on le sait, se démode. Ainsi, de nombreuses œuvres électroacoustiques, sous la pression de l'offre technologique et de l'impératif de rupture, évacuent le sens et se contentent de quelques effets sonores inédits, proposés comme substrat musical, séduisants, certes, mais finalement insignifiants. Les plus ingénieux étonnent un moment, le temps d'une œuvre, puis perdent, par érosion, leur originalité dès l'œuvre suivante. Car, n'en déplaise à MacLuhan, le médium n'est décidément pas le message.

Pour que l'innovation soit crédible et cohérente, elle ne doit pas être éphémère, jetable, elle doit bénéficier d'une certaine durée de vie, être explorée, « polie sans cesse et repolie », et constituer un acquis supplémentaire de la pensée. C'est ce qui s'est passé pour la musique tout au long de son histoire et, plus récemment, pour les découvertes, tant conceptuelles que techniques, qui ont permis, parce qu'elles étaient cumulatives, l'apparition et la persistance des musiques électroacoustiques. La somme de ces découvertes génératrices d'idées nouvelles — les plus récentes améliorant les anciennes sans pour autant les désavouer — et d'outils de plus en plus adaptés à une véritable écriture du son, n'a-t-elle pas alors favorisé le retour d'une stabilité, d'un équilibre, autrement dit : d'un classicisme ? Et n'est-ce pas là, finalement, le but — peut-être inconscient — poursuivi par l'exploration polymorphe du champ musical contemporain à la recherche d'un nouvel âge d'or ? « Vous savez, les classiques sont juste des modernes qui durent... »<sup>8</sup>, dit François Florent à propos du théâtre.

Néanmoins, dire aujourd'hui d'une œuvre contemporaine qu'elle est classique est souvent péjoratif; cela revient à la définir comme orthodoxe donc peu originale, dépassée. Pourtant, les époques classiques constituent historiquement l'aboutissement réussi des périodes de doute et de recherche, la maturité d'un art. En outre, elles ne sont généralement pas réputées pour leur médiocrité. Mozart ne bouleverse pas les conventions tonales de son époque, il les maîtrise parfaitement, comme tous ses contemporains, et les applique sans état d'âme à ses œuvres. Nous paraît-il pour autant dépassé ? Et sinon, pourquoi ? Parce que chez lui, comme chez tous les grands artistes des périodes classiques, le fond nourrit la forme, le sens justifie la facture. Dans ces moments de l'Histoire, les questionnements indispensables à toute évolution ont trouvé leurs réponses, le nouveau langage est constitué, la syntaxe fonctionne, permettant à l'imagination de ne s'attacher qu'au contenu, à l'idée qui est, elle, porteuse de nouveauté et en adéquation avec le système d'écriture. Qu'importe que celui-ci soit déjà connu, ce n'est pas lui qui compte mais ce qu'il dit; comme une langue parlée couramment, il permet à la pensée de voler librement. Qu'importe donc qu'il se sente à l'aise dans des modèles déjà familiers, « L'essence du classicisme est de venir après »<sup>9</sup>, dit Valéry, ce qui ne signifie pas redite mais synthèse. Car ainsi vont les arts et la musique depuis les origines, alternant la rupture avec les usages établis (abandon et recherches) et l'affirmation de théories nouvelles (stabilité et classicisme), qui seront plus tard, après un temps de mise en œuvre raisonnable, considérées à leur tour comme désuètes, académiques, et évacuées. Seule la durée des périodes de stabilité est variable. Comme l'a rappelé Messiaen, l'époque modale a connu de très longs développements, les baroques et les classiques du XVIIIe ont pris leur temps, les romantiques ont pressé l'allure, les sériels sont passés au pas de charge. À notre époque de consommation obsessive, on ne s'étonnera pas que les nouveautés aient la vie courte; ceci explique sans doute que la notion de classicisme soit souvent confondue à tort avec une pensée archaïque. D'où le débat toujours recommencé sur l'académisme et l'avant-garde.

Parmi les arguments avancés en faveur d'une refondation totale de la création électroacoustique, figure l'hypothèse, tout à fait conceptuelle, selon laquelle l'œuvre ne serait plus désormais l'objectif visé. Une tendance actuelle, notamment dans les arts plastiques mais aussi chez quelques musiciens, privilégie le processus, de préférence à son résultat. L'œuvre en tant que fin est contestée, elle appartient au passé, ce qui compte c'est le geste, l'acte de création accompli par l'artiste. Catherine Millet remarque qu' « Une des préoccupations majeures de la modernité se résume dans la question : l'art est-il dans l'objet qui incarne l'idée ou dans l'idée elle-même ? »<sup>10</sup> Ce qui nous ramène parfois, pour la musique, à l'expérimentation, sous forme d'une réflexion sur la nature même du matériau sonore et de ses avatars. Mais pas à la manière résolument intuitive du *De natura sonorum* de Parmegiani, d'une façon plus descriptive qu'inventive, plus phénoménologique qu'ontologique. C'est peut-être ce qui fait dire à Marc Jimenez parlant de l'art contemporain : « (...) l'idée d'une fin de l'art à l'époque contemporaine, une fin qui ne serait ni sa mort ni sa disparition, mais plutôt sa dispersion sous la forme plus éthérée d'expériences esthétiques multiples, est effectivement au cœur de nombreuses problématiques actuelles. »<sup>11</sup> Néanmoins, cette opinion ne semble pas partagée par une majorité de compositeurs. Selon

<sup>7</sup> KRISTEVA, J. 1993, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Fayard, Paris, p.16

<sup>8</sup> FLORENT, F., 2008, interview dans *Télérama* N°3035 p.22.

<sup>9</sup> VALERY, P., *Variété, Situation de Baudelaire*

<sup>10</sup> MILLET, C. 1997, *L'art contemporain*, Flammarion, Paris. p. 80.

<sup>11</sup> JIMENEZ, M., 2005, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard Paris, pp. 68-69.

la perception que j'en ai, les plus nombreux, même lorsqu'ils sont curieux des techniques et des tendances nouvelles, restent prioritairement attachés au résultat, c'est à dire à l'œuvre et non aux modalités de sa réalisation.

Il semble ici important d'établir que la stabilité du classicisme offre une cohérence syntaxique qui permet au signifié musical de s'exprimer pleinement au moyen d'un signifiant qui cesse d'être perpétuellement remis en question et soumis au rejet compulsif des trouvailles antérieures : la réursive "tabula rasa". Ce qui n'implique évidemment pas l'abandon de la recherche, notamment, en ce qui concerne l'invention du son, la "phonurgie", dirais-je, car « Qu'est-ce que la musique ? Quelque chose qui doit provenir du son. »<sup>12</sup>, comme le rappelait Varèse. Or c'est assurément un domaine dans lequel les logiciels actuels permettent de produire un matériel de plus en plus contrôlé et d'une grande variété. Il est donc essentiel de poursuivre cette investigation, compte tenu que le donné sonore constitue pour de nombreux compositeurs, dont je suis, un puissant moteur créatif. Mais, comme je crois l'avoir suffisamment souligné, si l'originalité du son est incontestablement nécessaire, elle ne saurait être suffisante. Il faut donc qu'une matériologie, aussi particulière soit-elle, prenne un sens et que ces images sonores soient révélatrices d'images mentales.

J'ai récemment remarqué, à la lecture d'un forum électroacoustique canadien, une sorte de désenchantement chez certains compositeurs, une lassitude par rapport à des sons qu'ils considèrent maintenant comme des clichés. Mais n'est-ce pas parce que beaucoup d'entre eux ont tout attendu des sons eux-mêmes sans trop se préoccuper de leur fonction musicale ? Naïvement éblouis par un univers sonore inhabituel en musique instrumentale, ils l'ont utilisé immodérément tout en restant à la surface des choses et l'ont, en quelque sorte, usé. L'étonnement des débuts passé, ils ont tendance à rendre le genre lui-même responsable de leur déception. La réponse à cette inquiétude se trouve dans l'approfondissement de la composition, le souci de la forme, la cohérence du propos, et non dans la quête incessante de sonorités inouïes. Car le son ne peut être indéfiniment renouvelé sans tomber dans une suite de stéréotypes. Il ne faut donc pas compter sur lui seul pour garantir l'intérêt de l'œuvre; c'est la structure et le sens qu'il faut renouveler, comme dans toute œuvre d'art. A ces compositeurs déçus, voici, dans une très libre traduction, ce que répond Kevin Austin : « (...) même le son d'un violon est un cliché; alors examinons plutôt comment sont utilisés les sons et ce qu'on en fait. (...) Car (la musique) ce n'est pas (uniquement) les sons, de même qu'un roman, ou mieux: un poème, n'est pas (uniquement) "les mots". Le compositeur doit garder le contrôle de ses matériaux, même s'ils sont aléatoires. Et pour garder le contrôle, le compositeur doit écouter. »

Il semble donc être temps, après un siècle d'acquisitions techniques, que la composition électroacoustique se préoccupe de la mise en œuvre et cesse de considérer de simples innovations audionumériques comme musicalement satisfaisantes. Oublions le "tour de physique amusant", retrouvons l'abstraction, la métaphore, le langage symbolique. Ainsi, une pensée classique se révélera par une exigence formelle dans l'organisation du matériel sonore. Pour cela, il faut traverser la surface des sons, « (...) visiter la matière (...) en profondeur, aller au cœur du son », dit Evelyne Gayou à propos de Schaeffer, et découvrir, au-delà de l'apparence, la richesse des contenus latents, de ce qui se cache derrière toute évidence. Les sons peuvent alors être comparés aux éléments thématiques des musiques instrumentales, ce qui permet un grand nombre de variations autour de quelques éléments morphologiques permanents, créant ainsi un discours musical cohérent que les facultés cognitives de l'auditeur décryptent assez clairement. Bien entendu, il faudra se souvenir que les variations d'un son posent des problèmes spécifiquement acousmatiques, dont l'un des plus délicats consiste à savoir estimer les seuils de reconnaissance des morphologies soumises à des moyens opératoires puissants : jusqu'où peut-on aller trop loin ? Nous savons bien que toutes les manipulations ne pervertissent pas une morphologie au point de nous la rendre méconnaissable. Tant que nous identifions, même approximativement, cette morphologie, nous avons affaire à des *variations* reconnues par la mémoire. Mais le seuil perceptif est parfois indécis et il se produit de pures mutations matériologiques dont le compositeur doit tenir compte dans son organisation formelle; car, bien qu'il connaisse, lui, la provenance de cette nouvelle morphologie, il doit considérer que l'auditeur ne l'identifiera plus comme une variation de l'original mais comme un nouvel élément qui prend donc un sens différent dans le discours musical, ainsi que le ferait un thème nouveau dans une œuvre tonale. C'est ce que remarquait Schaeffer : «D'autres manipulations peuvent transformer un objet de telle manière qu'il devienne impossible de saisir, entre les deux versions, des relations perceptibles. En ce cas, nous ne parlerons pas de permanence d'un même objet sonore, si l'identification ne s'appuie plus que sur le souvenir des opérations diverses qu'on a fait subir à "quelque chose qui était sur la bande magnétique". S'il est impossible à une écoute, même guidée par des souvenirs et une volonté de comparaison, de reconnaître une parenté entre les divers résultats sonores, nous dirons que les manipulations à partir d'un même signal ont donné lieu, quelle que puisse être notre intention, à divers objets sonores. »<sup>13</sup>

En conclusion, je dirais qu'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 donc pas craindre le classicisme, toute vraie nouveauté y aboutit un jour ou l'autre. Et c'est peut-être ainsi 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, des idées musicales personnelles exprimées dans une langue non plus vernaculaire, mais commune, reconnue, intelligible. Et je crois que la modalité acousmatique est en train d'amorcer ce processus. Fille aînée de la musique

---

<sup>12</sup> VARÈSE, E., 1937, 3<sup>ème</sup> Cours donné à Santa Fé.

<sup>13</sup> SCHAEFFER, P., 1966, *Traité des objets musicaux*, Ed. du Seuil, Paris, p.97

concrète, elle semble aujourd'hui, après plus de cinquante années d'existence, de productions et de recherches, à la fois assez consolidée et assez libre pour atteindre cette maturité. C'est pour cela que je rejoins François Bayle lorsqu'il dit : «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 construire sur ce qui a été détruit, de faire marche arrière avec les machines pour renforcer la passion, la spiritualité».<sup>14</sup>

Cela dit, une écriture classique dont la vocation est d'être clairement accessible suppose, pour la décrire et l'analyser, une terminologie partagée par une communauté musicale, fort probablement limitée, dans l'état actuel des multiples tendances électroacoustiques, à une mouvance spécifique. Le "Solfège" de Schaeffer en a jeté les bases mais il n'y suffit pas; il a cependant l'immense mérite de mettre l'accent sur cette nécessité et de suggérer une méthode. Cette question essentielle fait évidemment l'objet de nombreuses réflexions et propositions mais le sujet est trop vaste pour s'inscrire dans l'espace de ma courte intervention.

Pour terminer, j'aimerais donner la parole à Sainte-Beuve, auteur discutable mais critique lucide, qui résume, cent cinquante ans avant mon exposé, les quelques idées que j'avance : « Un vrai classique, écrit-il, (...) c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges. »<sup>15</sup>.

Avignon, mai 2008

---

<sup>14</sup> BAYLE, F., 2003, *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV – L'image de son. Technique de mon écoute*, Ed. LIT VERLAG Münster, Allemagne, p.32

<sup>15</sup> SAINTE-BEUVE, C., *Causeries du lundi*.