

Vincent Tiffon

« L'influence de l'outil : pour une étude raisonnée des interactions entre innovations techniques et inventions musicales en audiosphère »

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>

# L'influence de l'outil : pour une étude raisonnée des interactions entre innovations techniques et inventions musicales en audiosphère

Vincent Tiffon

Si l'on veut comprendre en profondeur les changements dans la manière de faire et d'entendre la musique électroacoustique, ou plus globalement la musique depuis 1958, on ne peut faire l'économie d'une étude raisonnée des interactions entre les innovations techniques et inventions musicales depuis plus d'un siècle, forces motrices ou résistantes qui amorcent et alimentent ces changements. C'est pourquoi la méthode médiologique, issue de la pensée de Régis Debray (Debray, 2000), s'avère une orientation féconde dans une perspective d'analyse des phénomènes de transmission. Il convient de montrer comment nos médiums contemporains permettent ou non la création d'une nouvelle catégorie musicale, et comment ces médiums contemporains favorisent ou non une « bonne » transmission de la musique électroacoustique. Incidemment, deux précautions initiales s'imposent : premièrement, nous préférons l'usage du pluriel fautif *médiums* plutôt que *médias* pour éviter la confusion entre la médiologie générale et la sociologie des médias (sous-entendus « de masse ») ; deuxièmement, l'emploi des termes de "bonne" ou de "mauvaise" pour qualifier la transmission de la musique électroacoustique relève, de notre part, de considérations non pas esthétiques mais strictement médiologiques. Ce faisant, nous revendiquons le clivage que l'on peut établir entre des dispositifs de transmission de formes hautement symboliques comme peut l'être la musique électroacoustique, et des dispositifs de communication des « hyperindustries » (Stiegler, 2004) contemporaines, comme celles précisément qui mettent à mal aujourd'hui les dispositifs de transmission, anciens comme nouveaux. Ainsi, pourra-t-on repenser le clivage musique savante/musique populaire, sous l'angle des outils techniques qui les sous-tendent, plutôt que sous l'angle sociologique. Enfin, cette attitude permettra de comprendre la « crise de la culture » (Arendt, 1954) ou « le malaise dans la civilisation » (Freud, 1929) d'hier et d'aujourd'hui, mais surtout de trouver les moyens de dépasser cette crise et de suggérer des remèdes. Dans l'immédiat, restons-en à la description de la méthode médiologique, appliquée au domaine des musiques électroacoustiques.

Une présentation rapide de la méthode médiologique appliquée au domaine musical général (Tiffon, 2005) peut certainement faire écho à des auteurs qui, s'ils ne se réclament pas nécessairement de la médiologie, offrent des perspectives qui confirment le cadrage médiologique. Précisément, Hugues Dufourt (Dufourt, 1991, 177) a montré comment l'invention du papier conduit à « l'artifice d'écriture » depuis l'Ars Nova. Cette première révolution technologique qu'est l'invention du papier, couplée à l'imprimerie, induit progressivement une pensée musicale via le visuel et le graphe, plutôt qu'une pratique musicale par transmission orale, corporelle ou culturelle (musique de tradition orale, chant grégorien). François Delalande fait partie de ceux qui ont montré également comment l'invention du phonographe a conduit à une seconde révolution technologique qui a donné lieu à un nouveau « paradigme électroacoustique » (Delalande, 2003), symbolisé par l'invention de la musique concrète, électronique, électroacoustique, etc. Or, papier et enregistrement constituent précisément, selon les médiologues, *les médiums* de fixation (ou de stockage) de la musique, dont l'efficacité est indissociable d'autres médiums (de symbolisation, de diffusion, de formation, etc.) spécifiques. Qui plus est, ces médiums de stockage ne peuvent être analysés indépendamment des autres médiums.

Quels que soient les choix des compositeurs quant à la place de la technologie dans leurs œuvres, ils s'inscrivent dans des écosystèmes techno-culturels, appelés « médiasphères » par la médiologie. Ces médiasphères fonctionnent en articulant un « double corps » du médium, à savoir une dimension technique et une dimension institutionnelle. D'une part les trois dispositifs techniques (MO = Matières Organisées) que sont les outils d'inscription et de stockage, les outils de fonction générale de symbolisation et les dispositifs de diffusion. D'autre part les trois vecteurs institutionnels (OM = Organisations Matérialisées) que sont les codes linguistiques, les cadres d'organisation, les matrices de formation, tous trois indispensables à l'acquisition des savoirs et savoir-faire. Outils et institutions sont indissociables dans ce « double corps » du médium. La synchronisation de ce « double corps du médium » est l'une des conditions techniques indispensables à la réussite de la transmission d'une idée, d'une œuvre musicale, d'un courant esthétique quel qu'il soit.

Cette cartographie des vecteurs techniques et institutionnels, largement déduite des cartographies de Régis Debray (Debray 2000), conduit à l'étude plus générale du contexte d'existence de ces vecteurs et outils. Au-delà des six médiums décrits ci-dessus, on observera le détournement ou l'adaptation des technologies par les musiciens, ou les inventions techniques suscitées par les musiciens qui tiennent compte ou non des contraintes de l'obsolescence technologique ou, *a contrario*, de la pérennité des objets techniques. Les musiciens concrets, électroniques, électroacousticiens, acousmaticiens, ont tout à la fois détourné des technologies et suscité des inventions technologiques qui, à leur tour, transforment notre écoute de la musique du passé ou produisent de nouvelles formes d'expression sonore.

			Médiasphères			
			Logosphère	Graphosphère	Audiosphère (Vidéosphère)	Hypersphère (ou numérosphère ou métasphère)
Médiums	Matières Organisées (MO) – vecteurs techniques de type logistique (médiums technotypiques)	Support physique d'inscription et de stockage	Papyrus, parchemin : codex	Papier : partition	Bande magnétique	Mémoire numérique : disques durs, clés USB, ipod...
		Procédés généraux de symbolisation – mode d'expression (régime sémiotique dominant)	Chant psalmodié (icône)	Ecriture graphique (symbole)	Son analogique (indice)	Multimedia numérique (icône, symbole, indice)
		Dispositif de diffusion (régime de circulation)	Agora (étoile)	Imprimerie - concert (chaîne) – (étoile)	Radiodiffusion (étoile)	Web - Internet (Réseaux = étoiles interconnectées)
	Organisations matérialisées (OM) – vecteurs institutionnels de type stratégique (médiums ethno-culturels)	Codes linguistiques hégémoniques (techniques d'écriture)	Organum (plain chant)	Style baroque, classique, romantique, dodécaphonique, sériel... (contrepoint, harmonie, etc.)	Phonogrammatique (montage, mixage...)	Calcul algorithmique
		Cadres d'organisation	Cité/Eglise	Institut/Editeur	Studios de recherche	<i>Home Studio</i>
		Matrices de formation	Séminaire	Conservatoire, écoles de musique	Maison de la radio, télévision, Institution de recherche	Forum de discussion/partage/gratuité

Tab. 1: Les médiums dans leurs médiasphères respectives

Une étude médiologique sur la musique électroacoustique aura alors pour objectif d'observer comment le nouvel écosystème techno-culturel lié à l'invention de l'enregistrement n'apparaît pas brutalement, mais est le résultat d'une longue maturation techno-culturelle, par un processus de « tuilage » ou de chevauchement des médiasphères et non de substitution. Il existe des phénomènes de déstabilisation, déphasage et superposition des différents écosystèmes musicaux qui viennent illustrer ce phénomène de maturation. Par exemple, lorsque l'enregistrement numérique supplante l'enregistrement analogique qui lui-même supplante (sans le remplacer) le support papier dans les usages des compositeurs et des auditeurs. Notons que le passage de l'enregistrement analogique au numérique est analysé par François Delalande dans le rapport notamment entre les technologies d'enregistrement disponibles à une époque donnée et les recherches musicologiques dans le domaine de la musique ancienne et baroque et les enregistrements (Delalande, 2001). C'est au niveau de ces interstices, de ces écarts, que les artistes excellent, se « sentent chez eux ».

Un exemple symptomatique de déstabilisation induite par l'intrusion de l'enregistrement dans la graphosphère hégémonique est relevé par Leroi-Gourhan (1964-65) qui introduit à ce sujet le concept de perte de « participation esthétique ». L'écoute, souvent désinstrumentée, devient passive comme l'avaient déploré en leur temps Schoenberg ou Bartok dès l'apparition des phonographes et de la radiodiffusion. Là réside un des problèmes majeurs de la diffusion électroacoustique. Dans cette perspective, l'acousmonium (comme la plupart des dispositifs d'écoute contemporains, y compris les plus rudimentaires, comme ceux des salons privés) est certes un instrument pour l'écoute, mais un instrument que l'on ne peut guère pratiquer, en dehors du cercle très étroit des compositeurs et des rares interprètes acousmatiques. Le risque d'une « misère symbolique » existe potentiellement en raison de l'écart entre la pratique poussée des experts et la passivité des auditeurs amateurs, dépourvus de formation de l'oreille du fait de l'absence de stratégie globale de formation aux nouveaux outils de l'audiosphère.

Concernant le déphasage et le chevauchement des médiasphères, l'on peut faire remarquer qu'un écosystème musical se transforme de proche en proche, précisément par des procédés de contamination et de mutation. C'est précisément dans les interstices, les déphasages de médiasphères, que la méthode médiologique peut être utile à l'analyste. De nombreuses musiques notées, comme celles de Ligeti, de Xenakis, celles des musiciens dits « spectraux » ou des minimalistes et répétitifs, qui ont été trop rapidement assimilées à des musiques graphosphériques homogènes, s'avèrent

en réalité des musiques du son, obtenues par les moyens graphosphériques. Seul le médium « procédé de symbolisation » relève de l'audiosphère, tandis que les autres médiums appartiennent à la graphosphère. On remarquera alors que le médiologue qui conclut à l'hétérogénéité de ces musiques ne se situe nullement sur le terrain esthétique. Les musiciens – les artistes plus généralement – aiment à « surfer » sur les médiasphères. C'est le propre même de la catégorie de la musique mixte, celle qui associe et fait dialoguer des médiasphères supposées opposées ou antagonistes (graphosphère/audiosphère) : la partition coexiste avec le son enregistré, pour inventer la catégorie des œuvres mixtes historiques du type *Kontakte* de Stockhausen. Le jeu des superpositions des médiasphères est particulièrement flagrant du côté des dispositifs de diffusion : le lieu public de plein air, le concert, la radio-diffusion, le réseau internet se succèdent tout en se superposant et en s'influençant. Or, certains artistes sont à même de tirer parti de l'efficacité symbolique de chacune de ces médiasphères, pour mieux défendre leurs positions esthétiques ou leurs choix de créateur. Ainsi, l'interprète Glenn Gould, par l'usage parfaitement maîtrisé des médiums audiosphériques (travail de *re-recording*, montage en studio, mise en scène de sa vie privée *via* des reportages vidéos, etc., cf. Laborde, 1997), a été un ardent défenseur du répertoire graphosphérique tout en abandonnant radicalement le concert comme médium privilégié de diffusion, pourtant indispensable à l'efficacité de la transmission graphosphérique.

Enfin, outre la désinstrumentation de l'écoute au profit d'une écoute acousmatique à l'aveugle, une des conséquences importantes de l'apparition de la fée électrique, couplée à l'enregistrement sonore, est la modification des rapports d'équilibre entre les modes sémiotiques (icône, indice, symbole) de l'image sonore (Tiffon, 2007). Avec l'enregistrement sonore depuis Edison, l'indice prend le pas sur le symbole (et son corollaire potentiel, l'abaissement symbolique), puisque le passage par l'abstraction graphique est court-circuité. S'en suivent des évolutions majeures : un rapport à l'émotion (et son corollaire, l'émotionnel) plutôt qu'à la contemplation – phénomène largement décrit par Barthes inventeur du concept de « ça-a-été » (Barthes, 1980) ; l'émergence et l'emprise de l'effet de réalité, phénomène très remarqué dans les médias de masse (type télévision), observable également dans la musique électroacoustique ; un rapport à l'immédiateté et l'éphémère (et son corollaire, l'hyperconsommation) plus manifeste, relayé par le jeu de « obsolescence technologique volontaire » du marketing des hyperindustries contemporaines ; le tout générant assurément une altération de notre rapport à la musique : la musique cesse d'être une connaissance à transmettre pour devenir un objet à communiquer, donc à consommer.

Mais pour comprendre comment nous écoutons aujourd'hui la musique *via* des supports enregistrés, il conviendrait également de mentionner l'apport de la phénoménologie husserlienne ; Stiegler l'a au demeurant sensiblement enrichie. Comprendre notre écoute revient à comprendre comment les « objets de mémoire » contemporains – les *hypomnemata* (Stiegler, 2005) – sont à la fois des supports de mémoire et des supports de pensée (cf. les développements de Romain Bricout dans cette publication), pour le meilleur et pour le pire.

Chaque médiasphère présente sa propre efficacité en termes de transmission. Loin de s'opposer, les médiasphères (logosphère, graphosphère, audio-vidéosphère, hypersphère numérique) se chevauchent, s'influencent mutuellement, se déstabilisent, mais elles ont toutes en commun la particularité de créer des espaces de transmission des savoirs et savoir-faire par le « faire-savoir ». Pour bien analyser l'efficacité de la transmission, il faut comprendre la négociation incessante entre le temps court de la technique et le temps long des artefacts artistiques. Dans la lignée d'André Leroy-Gourhan et de Régis Debray, cette méthode d'observation spécifique permet de repérer les mécanismes de transmission des arts des sons fixés sur support, de l'art radiophonique à la musique de synthèse sonore. La médiologie musicale permet cette étude raisonnée des interactions entre innovations techniques autour de la musique électroacoustique et les inventions musicales dans la sphère de « l'écriture » du son (audiosphère), dont il faut rappeler qu'elle est très largement aux antipodes des musiques de la note (graphosphère).

L'influence de l'outil reflète l'enjeu conscient ou inconscient de l'activité des créateurs et/ou producteurs de musique : rendre pérennes, au-delà de la contrainte historique, une musique, une pensée musicale, un genre, une situation musicale indépendamment du principe commercial de l'offre et de la demande, ou, au contraire, faire de la musique un simple divertissement assujéti aux contraintes commerciales de l'interdépendance entre l'offre et la demande. Nous postulons que la musique, et notamment la musique électroacoustique, contrairement à certaines « musiques électro » populaires, est avant tout une connaissance à transmettre permettant l'activation du processus d'individuation psychique et collective (Simondon, 1964), et non un simple objet à communiquer, autrement dit d'une utilité réduite à une fonction d'agent d'immédiateté sans substance. Sous cet angle médiologique, la musique électroacoustique est assurément et paradoxalement l'héritière des musiques du graphe : l'œuvre électroacoustique perdure au-delà des contraintes techniques, contrairement à la plupart des produits musicaux industriels. Mais l'œuvre électroacoustique, par sa fixation sur un support de mémoire pérenne (indépendamment des copies régulières sur les nouveaux supports de stockages numériques) échappe à l'obsolescence technologique des œuvres mixtes avec électronique temps réel, qui sont à ce titre davantage des œuvres instrumentales élargies que de véritables œuvres mixtes associant deux médiasphères.

Pour « affecter » l'auditeur, selon le terme d'Aristote, repris par Stiegler dans ses conférences ou ses ouvrages, il faut accompagner l'écoute, encourager la formation de l'oreille – et donc réactiver voire activer les médiums stratégiques, tant l'immobilisme politique a été grand sur cette question – de manière à ce que le « son des musiques » (Delalande, 2001) soit véritablement un objet de connaissance, et non pas un objet de consommation, comme c'est le cas lorsque l'outil est au service exclusif d'une production industrielle. Celle-ci vise le conditionnement esthétique qui modèle nos

désirs, au fondement du marketing commercial. En cela, cette production industrielle s'oppose à l'expérience esthétique (position de « combat ») selon Bernard Stiegler (Stiegler, 2006). Nous retrouvons ici l'importance de l'articulation entre les médiums logistiques (les outils) et les médiums stratégiques (les vecteurs institutionnels). Quand l'un manque, nous assistons à une rupture dans la transmission. Nous rejoignons alors les travaux récents de Stiegler sur ce qu'il nomme l'organologie, partagée en trois niveaux : organologie restreinte au domaine strict des « genres musicaux », organologie élargie assimilable aux *médiums* de la médiologie et organologie générale qui touche l'ensemble des constructions symboliques de l'homme. Si nous voulons lutter contre l'hyperindustrialisation de la musique telle que nous l'observons aujourd'hui – hyperindustrialisation qui peut conduire à une perte d'individuation psychique et collective (Simondon, 1964), processus pourtant indispensable à l'équilibre du corps social – l'étude fine des mécanismes de la transmission de la musique aux XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles s'avère essentielle.

Vincent Tiffon  
[vincent.tiffon@univ-lille3.fr](mailto:vincent.tiffon@univ-lille3.fr)  
EDESAC-CEAC (Centre d'Etude des Arts Contemporains)  
Université de Lille

- ARENDET Hannah, 1954, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, 1<sup>o</sup> ed., 1954.
- BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire : note sur le photographe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- DEBRAY Régis, 2000, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF.
- DELANDE François, 2003, « Le paradigme électroacoustique », *Musiques, une encyclopédie pour le xx<sup>e</sup> siècle, 1. Musiques du xx<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques NATTIEZ éd., Arles, Actes Sud, p. 533-557.
- DELANDE François, 2001, *Le Son des musiques ; entre technologie et esthétique*, Paris, INA – Buchet/Chastel – Pierre Zech.
- DUFORT Hugues, 1991, *Musique, pouvoir et écriture*, Paris, Christian Bourgois.
- FREUD Sigmund, 1929, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Puf, 1971, 1<sup>o</sup> ed., 1929.
- LABORDE Denis, 1997, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*, Paris, L'Harmattan.
- LEROI-GOURHAN André, 1964-1965, *Le Geste et la parole, T.1 : Technique et langage, T.2 : La Mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1991, 1<sup>o</sup> éd., 1964-1965.
- SIMONDON Gilbert, 1964, , *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007, 1<sup>o</sup> éd, 1989 [écrit en 1964].
- STIEGLER Bernard, 2004, *De la misère symbolique, 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée.
- STIEGLER Bernard, 2005, *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée.
- STIEGLER Bernard & Ars Industrialis, 2006, *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion.
- TIFFON Vincent, 2005, « Pour une médiologie musicale comme mode original de connaissance en musicologie », *Revue Filigrane n°1*, Sampzon, Editions Delatour, 1<sup>er</sup> semestre 2005, p. 115-139.
- TIFFON Vincent, 2007, « L'image sonore : entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparence(s), n°1*, Numéro 1, mis en ligne le 25 mai 2007, Url : <http://apparences.revues.org/document73.html>