

## *Souvenirs d'un auditeur pour un avenir des musiques électroacoustiques?*

Pascal Decroupet<sup>1</sup>

### 1.

Qu'on me permette de partir de quelques constatations élémentaires. 1) Je ne suis pas compositeur, et si j'avais la réponse à la question posée, je serais probablement compositeur. 2) L'utilisation des technologies électriques puis électroniques en musique ne date pas d'hier: nous sommes aujourd'hui loin des époques héroïques des premiers instruments électriques ou des premières réalisations électroacoustiques dans les studios de la radiodiffusion (Paris, Cologne, Milan etc.). L'orientation technologique générale dans notre société contemporaine conduit à une certaine banalisation du sujet. 3) En réaction à l'omniprésence de la technologie dans la vie quotidienne, on assiste dans certains milieux à un repli stratégique, à une fuite en arrière: vers les bons vieux instruments de musique et la spéculation en musique selon les bonnes vieilles catégories de hauteurs, rythmes, expression mélodique et harmonique, intuition immédiate etc. Simple réaction d'un monde «académique» face à la prise de pouvoir des «home-studios» ou signe d'une modification en profondeur du métier même de compositeur? D'un monde académique où l'on apprend en conservatoire à non seulement jouer d'un instrument hérité du passé mais aussi tout un répertoire porteur de valeurs historiques face à une réalité sociologique nouvelle rendue possible par la technologie, à savoir que pour s'exprimer en compositeur, il n'est aujourd'hui plus indispensable de savoir lire et écrire la musique sur des portées de cinq lignes. La technologie offre désormais différentes interfaces pour traiter les sons directement, et souvent en fonction d'une hiérarchie des dimensions acoustiques qui diffère profondément de celle héritée de l'histoire (en tout cas occidentale).

### 2.

Les sons instrumentaux renvoient avant toute extrapolation en premier lieu aux instruments qui les produisent: la clarinette dans la *Pastorale* de Beethoven est une clarinette avant d'être un ruisseau! Les sons du monde électroacoustique, vu leur nature

<sup>1</sup> Université de Nice – Sophia Antipolis. Laboratoire RITM (EA 3158).

acoustique souvent plus complexe, se positionnent différemment. Au-delà de toutes les questions d'anecdote (autocritique de Schaeffer et arme pour disqualifier la musique concrète dans les années cinquante) ou de réalisme (position de Pousseur dès les années soixante), une manière de comprendre ces sons qu'il semble impossible de déraciner est leur association avec des sons/bruits de la réalité quotidienne. Faut-il y voir l'échec de l'«écoute réduite» selon Schaeffer ou tout simplement une éventuelle preuve de l'historicité de cette catégorie, le monde «postmoderne» n'étant plus guère sensible aux «abstractions» mais seulement au «sens» (*meaning*)? De surcroît, de nos jours, même les sons purement électroniques ne renvoient plus au seul domaine de la «recherche musicale» mais font l'objet d'associations... avec l'univers des bandes sonores du cinéma de science fiction ou plus généralement du design sonore hollywoodien.

Si donc les sons eux-mêmes n'ont plus la même touche de nouveauté, existe-t-il encore des domaines d'utilisation qui n'auraient pas encore livré tous leurs secrets? Prenons le domaine de l'interaction entre les mondes instrumental et électroacoustique. Parmi mes déceptions d'auditeur, et cela remonte à quelques années, s'inscrivent certaines productions de compositeurs fort importants, comme Boulez et Nono, dont l'utilisation des moyens technologiques dans la dite «musique électronique live» m'a parfois laissé perplexe. Pour le formuler d'une manière (volontairement mais probablement trop) schématique, la 4X de l'IRCAM utilisée par Boulez n'est finalement rien d'autre qu'une chambre d'écho sophistiquée, avec tous ses désavantages par rapport à l'écriture musicale: plus particulièrement l'éternelle «réponse» des machines par rapport à l'«input» instrumental. Quant aux transformations sonores et la spatialisation préconisées par Nono dans ses œuvres tardives, elles sont souvent si discrètes et subtiles qu'il ne subsiste en situation de concert, pour l'auditeur, qu'une infime partie de l'effort fourni par le compositeur et les interprètes (instrumentaux et technologiques). En quelque sorte, cela ne «passe pas la rampe».

Il me semble indispensable de contextualiser les nouvelles trouvailles et valeurs expressives dans la musique elle-même, et non pas seulement dans les paratextes littéraires qui les accompagnent. Si, en effet, dans les années cinquante et soixante, on manipulait encore des catégories relativement grossières (les matières électroniques fondamentales comme les sinusoïdales, les impulsions et les bruits au studio de Cologne, ou métaphoriquement la dite «musique instrumentale concrète» d'un Lachenmann), les avancées technologiques depuis les années soixante-dix ont permis une introspection de plus en plus fine dans le monde sonore. Mais a-t-on vraiment trouvé voire même cherché des manières adéquates de les traduire en musique, de les faire «entendre» par les oreilles des auditeurs au leur de leur «faire entendre» le sens de la recherche entreprise par le biais d'explications écrites émanant tantôt des compositeurs, tantôt des ingénieurs du son et assistants de réalisation musicale?

### 3.

Dans leur conception même, une part importante des œuvres même de musique électronique live reste inscrite dans l'ancienne logique linéaire des partitions instru-

mentales traditionnelles (et un terme comme celui de «partition virtuelle», forgé par Manoury, est plus stratégique que musicalement réel). Ce qui me semble rester une question encore d'actualité dans les musiques électroacoustiques (une question que j'ai pu voir de nombreux compositeurs régulièrement remettre sur le métier), c'est la question de l'«interactivité» – un concept dont les slogans publicitaires veulent nous faire croire qu'il s'agit là d'une des caractéristiques distinctives de l'«âge digital». Fort bien, mais il y a longtemps, on pouvait lire chez Adorno (dans *Minima Moralia*) que l'auteur qui se répète inlassablement poursuit probablement comme but premier non pas de convaincre son lecteur mais de se convaincre soi-même. Avec cela, rien n'est encore gagné pour la réception musicale – aspect qui m'intéresse au premier chef en tant qu'auditeur.

Cette interactivité, si elle n'est pas le fief des improvisateurs et compositeurs-performers, est régulièrement associée aux anciennes idées (une question de la modernité restée en suspens...) liées à l'«œuvre ouverte» ou, pour mieux respecter la pensée d'Eco, l'«opera in movimento». Or, établir un véritable circuit interactif entre des interprètes et la technologie, dont l'existence même devienne évidente dans l'acte d'écoute voire de vision d'une exécution particulière, cela n'est pas si évident (et l'on se rappellera les critiques précisément émises face aux «œuvres ouvertes» sérielles et postsérielles). Ne pourrait-on pas reprendre ici appui sur une autre idée fondatrice de la modernité, à savoir son côté «auto-explicatif», c'est-à-dire que l'œuvre contienne en elle-même les éléments nécessaires à contextualiser toutes ses facettes? (Car si l'on écoute bien les grandes partitions de musique classique et du premier romantisme, de Haydn à Schubert et Chopin, et alors que cette musique se fondait sur un «langage commun et partagé», ce qui n'est plus le cas des musiques depuis le XX<sup>e</sup> siècle, on constatera que la «connaissance préalable» du langage tonal n'est pas exigée, mais que les fondements en sont réexplicités et réactualisés à chaque fois de telle manière à fournir la surface de projection de toute tournure originale.) La simplicité et l'évidence à l'écoute sont la base de toute complexité en musique, mais il semblerait que notre époque soit davantage portée vers les complications, que je considère pour ma part comme artificielles et en fin de compte comme anti-communicationnelles.

Un tel circuit d'interactivité devrait notamment inclure des modifications sensibles des interventions musicales des instrumentistes en fonction des actions de la machine. Cela revient à renverser la hiérarchie établie entre action et réaction, et ce champ pourrait devenir lui-même un véritable «paramètre musical». Depuis de nombreuses décennies, la valeur positive de la répétition a été redécouverte en musique contemporaine: elle pourrait servir dans le cas présent de portail acoustique vers un ensemble de réalités sonores jusque là inouïes (voir l'exemple du début de *Partiels* de Grisey) et qui risquent fort de le rester si on ne permet pas à l'auditeur de s'y former «en musique».

#### 4.

Je conclurai mes réflexions avec quelques lignes au sujet des aspects visuels explicites ou implicites dans les musiques électroacoustiques à travers les nouvelles inter-

faces de jeu ou la spatialisation. Les interfaces relèvent tantôt de recherches pointues spécifiques (on se souviendra des outils mis au point au STEIM – mes références sembleront peut-être trop lointaines...), tantôt en l'adaptation d'interfaces commerciales développées dans des intentions différentes et imposant donc un répertoire de gestes préexistant à leur utilisation en musique. Pourtant, c'est bien là l'objet central de telles recherches: le rapport entre des gestes corporels et des sons, relation qui me semble très importante, car elle renvoie à un concept véritablement musical autant lors de la production sonore que lors de sa perception. Or, autant certaines recherches dans ce domaine m'apparaissent interroger de vraies questions artistiques, autant certaines microapplications pour téléphones portables ou le pilotage d'un univers sonore trop souvent banal par diverses télécommandes de consoles de jeu ne me semblent guère relever du domaine de l'art mais seulement de celui de l'«entertainment», dont la valeur principale est celle de «tuer le temps». Toute musique qui mérite ce nom poursuit un but diagonalement opposé: à savoir de rendre plus sensible et plus conscient à travers une gestion particulière des sons dans le temps. Entre ces positions, l'incompatibilité me semble à tout jamais totale – et on en conclura fort aisément que si j'étais compositeur, je serais un «vieux compositeur».

La spatialisation ressort quelque peu du même problème, car les installations à haut-parleurs multiples, y compris de type acousmonium, sont de plus en plus la règle. Or, sur de nouveaux instruments, il faut faire de nouvelles gammes afin d'apprendre ou imaginer de possibles adéquations entre gestes sonores spatialisés, sens et expression musicales. Certes, on affirmera qu'il s'agit là depuis une bonne cinquantaine d'années d'un paramètre indépendant, mais une telle indépendance peut conduire droit à l'anecdote ou au non-sens si cette «émancipation» est comprise comme gestion décontextualisée face à la structure musicale. «Espace» et «spatialisation» ne devraient pas être si légèrement confondus, car une œuvre dans laquelle la problématique de l'espace est incluse dès sa conception attestera nécessairement de répercussions sur les autres données et paramètres musicaux, et notamment sur la gestion du temps musical. Dans le cas de la spatialisation d'une source sonore à l'origine conçue pour une diffusion stéréophonique se pose un problème différent: l'acte de spatialisation doit alors relever d'un véritable acte d'interprétation, avec un sens profond pour la «dramaturgie de l'espace» (puisqu'on ne peut pas intervenir sur le temps et les autres paramètres) en conformité avec d'autres caractéristiques de la source sonore choisie. Pour que la spatialisation n'apparaisse ni improvisée (dans le sens le plus péjoratif du terme) ni anecdotique, il s'agira de développer un véritable vocabulaire de spatialisation qui permette précisément la mise en relief de la source choisie et de certaines de ses qualités musicales particulières.