

POUR UNE RECHERCHE THÉORIQUE

Par

François DELALANDE

LA RECONSTRUCTION THÉORIQUE

La coupure du milieu du XXe siècle est assez impressionnante. Du papier à musique et de l'instrumentiste on passe au studio qui remplace les deux à la fois. A nouveaux moyens, nouvelles esthétiques — on pouvait s'y attendre. Il reste un troisième plan, moins voyant mais parce que plus fondamental, c'est le bouleversement des conceptions théoriques : la définition même de la musique est passablement secouée.

On écrit encore pour l'orchestre et les instruments, c'est vrai. Mais même dans ce secteur où les pratiques n'ont guère changé, la théorie s'effrite. On a vu la faillite des grands systèmes unificateurs : la tonalité, qui pendant des siècles avait tenu lieu de définition de la musique, la série qui n'était déjà qu'un système de composition ; chaque compositeur aujourd'hui, s'il en sent le besoin, se fabrique son système pour lui tout seul. La musique contemporaine n'a plus de Théorie.

Schaeffer a dressé ce constat intelligent : la note, unité abstraite de combinaison, même si elle sert encore à donner des indications aux instrumentistes, n'a plus, dans bien des cas, de pertinence pour l'écoute. Le son est pensé comme objet, et entendu à travers une quantité de traits morphologiques qu'on ne saurait réduire à quatre paramètres munis de formules de combinaison pré-fabriquées (les échelles, les combinaisons rythmiques élémentaires).

Avec l'entreprise du *Traité*, Schaeffer entraînait le GRM dans la voie de la reconstruction théorique. Ce fut la première définition de la recherche musicale, puisque, avant 1958, tant qu'il ne s'agissait que de dresser un inventaire des trouvailles, l'expression n'était pas employée. Le passage de «musique concrète», puis «musique expérimentale» à «recherche musicale» marque un tournant dans les objectifs.

AUTONOMIE DE LA RECHERCHE RÉFLEXIVE

Maintenant, quelle méthode pour un tel programme ? A la différence de Schoenberg qui, dit-on, s'est retiré pour méditer avant de mettre en œuvre ses réflexions, Schaeffer était expérimental et entendait dégager les idées d'une pratique. L'équipe des musiciens-chercheurs de l'époque était ses laborantins. Ils n'avaient pas mission de composer selon leur imagination, mais de rechercher systématiquement, dans des essais d'une ambition délimitée, comment des traits sonores pourraient se transmuter en valeurs musicales : « faites des études, pas des œuvres » leur demandait Schaeffer.

On ne saura jamais ce qu'aurait pu donner cette méthode, car dès que le maître eut le dos tourné, les compositeurs ont fait des œuvres, pas des études. Mon opinion est qu'ils n'avaient pas tout à fait tort. L'étude a pour principe de guetter la trouvaille dans un champ volontairement restreint, en fonction d'un modèle, d'une image de ce qu'on s'attend à trouver. Quel modèle Schaeffer pouvait-il avoir en tête pour une théorie à venir si ce n'est celui de la théorie passée ? Que pouvait-il espérer dégager pour remplacer le vieux solfège si ce n'est un « solfège généralisé » ? Les œuvres de ceux qui avaient rangé leur panoplie de chercheur ont ouvert des champs musicaux qu'il aurait été difficile de concevoir sans faire appel à toutes les ressources de l'imagination musicale.

Est-ce bien, est-ce mal ? la méthodologie de la recherche musicale a évolué : d'une relation très étroite entre composition et théorie, qu'impliquaient les études, nous sommes passés à une division entre deux formes assez autonomes de recherche : l'une s'orientant vers l'exploitation des ressources esthétiques des moyens nouveaux — la recherche prospective — l'autre — la recherche réflexive — cherchant à rendre intelligible l'expérience toute entière, pour en tirer meilleur parti. La première passe par la création et a pour outils les machines de studio : la seconde s'appuie sur l'analyse et doit mettre au point ses propres instruments : ce sont les méthodes sémiologiques et psychologiques appliquées à l'analyse. La seconde est la petite sœur de la première, d'abord parce qu'elle vient après — l'analyse vient après la création — mais aussi, il faut le dire, parce que le potentiel qui lui est affecté est comparativement bien modeste. Cela ne l'empêche pas d'avoir, dans le principe, un rôle majeur.

LES ENJEUX

En se dissociant de la création, la recherche réflexive diversifie ses objectifs. 1) Comprendre est son but premier, louable, incontestablement, mais qui ne se justifie qu'indirectement. C'est l'orientation fondamentaliste répondant à un besoin de l'esprit plus qu'à une utilité immédiate. 2) Mais l'analyse demande une rigueur qui ne s'acquiert qu'au prix d'une recherche

méthodologique. Comme dans toutes les sciences humaines, définir et assurer la méthode a tendance à devenir un but en soi, d'autant que c'est sur ce plan que s'établit le dialogue entre spécialistes travaillant sur des objets différents. 3) Enfin les résultats suggèrent des champs d'application. Doit-on les ignorer, alors que ce sont les applications qui justifient, à terme, les travaux fondamentaux ? Ainsi s'engage-t-on dans des recherches pédagogiques, des études sur l'écoute des musiques en général, des incursions dans l'ethnomusicologie.

Le circuit court entre théorie et pratique, à travers les études, a cédé la place à un circuit long où l'analyse des œuvres et des pratiques donne naissance à des recherches à long terme, qui ne se justifient que par des retombées plus ou moins inattendues souvent éloignées du point de départ.

Quelques exemples.

Schaeffer a critiqué les quatre paramètres, dégagé le concept d'objet sonore et proposé des critères descriptifs. La première idée était de réinvestir ces trouvailles dans la composition. Erreur ! les «études aux masses» et autre «solfège de l'entretien» n'ont jamais rien donné. Par contre, l'idée d'une analyse musicale perceptive fait son chemin, Murray Schafer prône l'usage de la morpho-typologie pour l'étude des paysages sonores et Michel Chion pour celle du son au cinéma, le grain et l'entretien font le bonheur des pédagogies d'éveil en maternelles et même les militaires utilisent les critères schaefferiens pour reconnaître les sous-marins. La recherche a fécondé les pratiques musicales (pour ne retenir que celles-là) là où on ne l'attendait pas. La philosophie de Schaeffer guide la programmation des ordinateurs (au moins au GRM) mais justement pas comme le pensaient, en 1970, Francis Régner au GRM et Knut Wiggen à Stockholm, c'est-à-dire en synthétisant des grains, des allures et des masses.

Je me consolerais bien aisément si mes réflexions sur les conduites musicales, dont je ne vois pas bien l'utilité pour la composition, connaissaient un avenir analogue. Née de la nécessité de distinguer des points de vue pour l'analyse perceptive, l'étude des conduites de réception contribue à interpréter les manifestations physiologiques dues à l'écoute musicale ; une description des conduites de production en trois plans (sensori-moteur, symbolique et réglé) rapportée à l'analyse piagétienne du jeu, donne quelques clés pour une «pédagogie des conduites» et pour l'étude des pratiques musicales (comme dimension sensori-motrice du jeu instrumental.)

11 ne serait par surprenant que les mises au point théoriques de Bayle sur les «images», destinées à décrire le langage de «l'acousmatique», débouchent sur un secteur de la sémiologie qui déborde la musique. Déjà en 1974, ses réflexions sur les «effets», versant spéculatif de son œuvre «l'Expérience Acoustique», avaient abouti à des séances de verbalisation projective chez les malades mentaux.

*
* *

Au lieu d'une Théorie de la Musique au sens des conservatoires, c'est-à-dire d'un système pour composer, c'est d'une théorie du fait musical qu'on s'approche, dans ses dimensions psychologique, sémiologique, sociologique, pédagogique, voire thérapeutique...

On aurait tort de s'en plaindre. Ce qui me paraît nouveau et important ce n'est pas qu'on fasse une musique différente de celles qui précédaient (on peut dire cela de toutes les époques), mais qu'on en ait profité pour mettre à plat l'ensemble des conceptions théoriques qui gravitaient autour de la «note» en en tirant le maximum de conclusions. Sur le plan théorique, la relativisation de la partition entraîne une autre analyse, même des musiques écrites. Le concept de musique, naguère étroitement lié au système, se pense maintenant comme ensemble de conduites (faire et entendre) centré sur un objet, dans une vision anthropologique affirmée dès le début. L'utilisation d'un support suggère un rapprochement conceptuel avec d'autres arts (cinéma) et pose différemment les problèmes de signification (images). Vraiment, il est trop tôt pour risquer un bilan, tellement le champ est vaste et mal reconnu. Sur le plan des pratiques sociales on a du mal à imaginer où s'arrêtera le changement à peine amorcé. La frontière entre le bruit et le son musical disparaissant, les paysages sonores, les explorations des bébés ou les compositions radiophoniques côtoient de bien près la musique pure. D'exceptionnelle, la pratique de la composition devient (redevient) normale. Au lieu de quelques compositeurs formés au Conservatoire de Paris, ce sont des centaines qui traversent chaque année les dizaines de studios pédagogiques de France, et les enfants des écoles (pas tous) abordent la musique par la recherche et la création.

Les musicologues qui réduisent l'Histoire de la Musique à l'histoire de la création ont raison de n'accorder qu'une place comparativement modeste aux productions récentes. Mais dans une Histoire de la Théorie Musicale ou une Histoire des Pratiques Musicales, la deuxième moitié du xxe siècle apparaîtra comme un changement comme on n'en a pas vu depuis longtemps. La réflexion théorique est le maillon d'une chaîne qui se détache de la pratique pour y revenir, non sans avoir passablement élargi le champ des visées. Ce n'est que lorsque le cycle complet est parcouru — expérimentation musicale, théorie de cette pratique, théorie élargie de la musique en général, conséquences concernant l'ensemble des pratiques musicales — qu'est réellement manifesté le potentiel de changement apporté par la recherche musicale.

François DELALANDE