

Entretien avec François Delalande

Propos recueillis par Anne-Claude Iger

L'Éducation Musicale N° 489 Février 2002

- François Delalande, en quoi consiste votre travail de chercheur au GRM ?

La meilleure réponse est de commencer par expliquer que la recherche musicale comporte plusieurs volets : il y a un volet qui consiste à *faire de la musique expérimentale*, un volet qui est plus technique et qui consiste à *fabriquer des machines* pour faire cette musique expérimentale, enfin un troisième volet qui est un *retour réflexif* sur cette composition expérimentale du point de vue de sa réception comment elle s'écoute, comment elle peut s'analyser, comment elle peut s'enseigner, etc.

Toute cette réflexion correspond au travail qu'a fait Schaeffer : si on regarde le *Traité des objets musicaux*, on voit qu'il n'est pas du tout un manuel de composition, mais plutôt une réflexion générale sur la musique, à la lumière de l'expérience de la musique concrète. Au GRM je m'occupe de ce troisième volet, ce secteur de recherche qu'on appelle alors *recherche théorique* (par opposition à technologique ou informatique), ou encore *recherche en sciences de la musique*.

- Comment cette fonction se concrétise-t-elle ?

Quand il s'agit de faire des *séminaires*, tous les membres du GRM sont mis à contribution. Jean-Christophe Thomas et moi-même organisons cela. Ensuite, dans tout ce secteur de recherche en sciences de la musique (ça me va de dire "sciences de la musique", parce que cela signifie sciences humaines appliquées à la musique), il y a un certain nombre de sujets qui restent en veille, sur lesquels je continue à m'informer, à écrire quelques articles, à faire des interventions sous forme de conférences ou de cours ; et puis d'autres sur lesquels je travaille actuellement.

- Pouvez-vous nous parler de ces dossiers sur lesquels vous travaillez épisodiquement, ces "dossiers en veille" ?

Il y en a un qui concerne la pédagogie. Mon terrain de manoeuvre a plutôt été les petits et l'éveil, depuis la naissance jusqu'à la fin de l'école élémentaire. Je ne me suis pas tellement occupé des lycées ou des collèges, encore que pendant un moment, avec Guy Reibel, nous faisions des émissions qui s'appelaient *Éveil à la musique*, et qui incluaient les élèves du secondaire. J'ai lancé ce secteur d'activité au début des années 70. Ensuite mon travail s'est orienté vers les crèches ; c'était scientifique plutôt que pédagogique avec l'observation des conduites des tout jeunes enfants : la période sensori-motrice, en quoi ça consiste, comment ça se développe, quel rapport il y a entre le sensori-moteur chez le petit enfant et le sensori-moteur chez l'instrumentiste... C'est donc un chantier qui s'appuie sur l'enfant. Et, bien que je ne travaille plus là-dessus actuellement, je continue à avoir une activité, comme je l'ai dit, en veille : la semaine dernière, je suis allé en Italie, donner des cours sur ce sujet, le mois prochain je vais faire des interventions, toujours sur ce sujet, en Argentine...

Il se trouve que nous, en France, avons pas mal d'avance, surtout à cause de l'influence de la musique concrète, et du coup plusieurs pays étrangers s'intéressent à ce que nous faisons, même si c'est avec un *certain* décalage temporel. Il n'est pas étonnant que je m'occupe seulement maintenant d'enseigner, en Italie, des choses sur lesquelles je travaillais il y a déjà un certain temps. On vient seulement de traduire *La musique est un jeu d'enfant* en italien (ça avait été traduit en espagnol il y a quelques années). C'est un premier chantier dont je m'occupe, surtout en intervenant dans divers lieux.

Un deuxième chantier porte sur l'écoute, sur la réception. J'ai réfléchi depuis long-

temps sur les problèmes posés par l'analyse de la musique électroacoustique. Comme il n'y a pas de partition, une des voies est de décrire la musique telle qu'on l'entend. C'est ce qu'a fait Schaeffer, avec le concept d'objet sonore ; mais lui ne se posait pas tellement le problème de l'analyse des musiques : c'était plutôt l'analyse des sons isolés qui l'intéressait.

L'analyse des musiques est un chantier important ; il y a deux aspects, dont l'un est *l'écoute*, ce que j'appelle les conduites de réception : comment on écoute, comment on peut dissocier et analyser des types de conduite de réception, comment l'écoute actuelle combine diverses attitudes. J'ai beaucoup travaillé et publié pas mal d'articles sur la réception, en vue d'analyser la musique quand elle n'a pas de partition et quand on n'a rien d'autre à faire que de l'écouter. Donc préciser l'idée d'analyse pour qu'on ne la réduise pas à des propos subjectifs ou alors, si c'est subjectif, comment concilier cela avec une réelle exigence de rigueur. Il y a toute une problématique assez compliquée et qui m'occupe régulièrement. Il y a donc un aspect psychologique : l'analyse de l'écoute, et un autre qui est - je dirais, même si le mot fait un peu pompeux - *épistémologique*, où il s'agit de redéfinir les objectifs de ce que peut être l'analyse musicale. J'ai pas mal écrit là-dessus, souvent en relation avec les revues *Analyse musicale* et *Musurgia*, et puis avec les colloques d'analyse musicale, la Société d'analyse musicale, etc.

Je me suis toujours posé les problèmes qui étaient déjà ceux de Schaeffer : qu'est-ce qu'analyser une musique, même quand c'est une musique de notes ? Parce que, quand on analyse une fugue de Bach, on est loin d'avoir tout dit quand on a fait apparaître qu'il y avait un sujet et un je ne sais quoi : il y a toute une dimension qui est liée au sens, et même à d'autres dimensions que celle qui correspond au projet explicite d'écriture de la fugue, et

qu'il faut pouvoir décrire. Je parle d'épistémologie parce que le problème est de savoir de quoi cette analyse doit être capable de rendre compte. Est-ce que ça doit, par exemple, permettre de prévoir ce que sera la réception, prévoir ce que fera l'auditeur (c'est la même chose, je paraphrase pour qu'on comprenne) ou bien est-ce que ça doit simplement être la trace des stratégies de production du compositeur ? Donc, la question de fond est de définir l'objectif de l'analyse musicale, son objet propre, ses enjeux. C'est un peu comme la linguistique : il y a un niveau qui serait l'analyse de texte, et puis un niveau qui serait la linguistique elle-même, c'est-à-dire qu'est-ce que c'est qu'un langage, comment ça fonctionne, etc. La musique électroacoustique a forcément une contribution originale dans cette recherche, puisqu'elle n'a pas de partition, et elle nous donne l'occasion d'interroger à nouveau l'objectif et la méthodologie de l'analyse musicale.

J'ai également travaillé sur une analyse musicologique - historique plus précisément — de la musique électroacoustique. Les 50 ans de la musique concrète ont été fêtés en 98, ce qui a donné lieu à des émissions que j'ai faites avec Christian Zanési pour la radio et avec Jean-Pierre Vedel, pour la télévision. Et puis il y a eu les départs de François Bayle, de Bernard Parmegiani... C'était l'occasion de s'intéresser au GRM et à son histoire. On n'avait plus les témoins directs et on a été amenés à interviewer les gens qui étaient passés par le GRM, à capitaliser un peu tout le savoir qu'on avait sur la musique électroacoustique et à le mettre noir sur blanc. C'est ainsi que je me suis interrogé sur le sens que ça avait, au XX^e siècle, de faire de la musique avec des machines.

J'ai publié récemment un livre qui s'appelle : *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*. L'idée principale est que la musique électroacoustique est seulement la partie la plus en pointe d'un changement de fond dans l'histoire de la musique, un changement qui associe la musique à la technologie, ou à une nouvelle technologie particulière, quand l'électroacoustique remplace la partition et l'écriture. Il y a

là un champ de réflexion qui est plutôt de type esthétique-historique, autour des concepts de technologie et d'électroacoustique.

Dans le chantier de la théorie de l'analyse, de ce que j'ai appelé épistémologie de l'analyse (c'est un dossier en cours), il y a un volet important, qui est le problème de la transcription. Quand on analyse une



musique, surtout quand elle n'a pas de partition, on est constamment amené à la transcrire. Le problème théorique est alors de savoir *ce* qu'on doit noter et *comment* on doit le noter. Il s'agit de réduire tout ce qu'on peut entendre à des *éléments pertinents* : le problème de l'analyse est inséparable du problème de la transcription. On dispose ici d'un outil intéressant : *l'Acousmographe* (on l'a utilisé pour faire la partie *Entendre* du CD-Rom sur *La musique électroacoustique*).

Le chantier actuel et futur tourne donc autour de *l'écoute interactive* permise par le *multimédia*. C'est évidemment lié :

- à tout ce qu'on peut savoir sur l'écoute, puisque, comme je vous l'ai dit, on commence à avoir quelques idées sur cette question,
- à la théorie de la transcription,
- à l'existence et à la maîtrise du logiciel *Acousmographe*,

- aux possibilités de faire de la transcription, soit sur CD-Rom, soit en ligne. On peut nommer tout cela *écoute interactive et analyse multimédia*.

Beaucoup de projets vont dans le même sens : on a fait un CD-Rom, et on est en train de faire plusieurs analyses *en ligne*, avec Dominique Saint-Martin. Je pense que l'analyse musicale en général s'est toujours appuyée sur le papier, et ça l'a fortement orientée. Pour les musiques écrites, c'est évident, c'est-à-dire qu'on a laissé tomber tout ce qui était de l'ordre du timbre ou de l'exécution ; mais maintenant qu'on a les moyens de travailler sur le document sonore lui-même, y compris de le transcrire, de relever des récurrences, des symétries, de voir comment il est organisé, on peut travailler non plus seulement sur la partition mais aussi, et même principalement, sur le document sonore lui-même, en s'aidant d'outils interactifs qui associent des images acoustiques et des images de transcription.

L'intérêt pédagogique est évident : la représentation de la musique est un *outil pédagogique*, et c'est une des raisons pour lesquelles on a fait ce CD-Rom : pour être utiles à l'Éducation nationale, surtout au niveau de l'enseignement secondaire — mais aussi pour d'autres structures, et même pour des utilisateurs étrangers à toute structure. Au lycée, et déjà au collège, on avait une difficulté quand on n'avait pas de moyens électroacoustiques pour passer à une activité de création. Je crois que les technologies de type électroacoustique, CD-Rom et tous les petits logiciels de transformation de son et séquenceurs peuvent avoir des applications pédagogiques fortes. Nous voulons non seulement fournir des outils, mais aussi réfléchir aux applications, aux utilisations, aux usages, bref apporter une contribution à l'éducation musicale en trouvant les outils les plus adaptés. Nous veillons à être en contact avec des utilisateurs de *L'Acousmographe*. Ce sont des personnes qui vont utiliser le logiciel pour la linguistique, pour l'analyse de l'interprétation des musiques enregistrées (pas forcément pour la musique électroacoustique), mais aussi pour d'autres

applications qui n'ont rien à voir, notamment l'ethnomusicologie. Car, à un certain niveau, les problèmes sont les mêmes : problème de pertinence, problème de représentation des traits qu'on a sélectionnés, etc. Je voudrais qu'au GRM on centralise les questions de transcription autour de cet outil, quitte à le faire évoluer en fonction des besoins spécifiques à différents secteurs, ce qui n'est pas sans poser diverses questions théoriques.

Pour conclure, je dirais que le GRM a commencé par être un lieu de création musicale. Il l'est toujours et il le restera. Depuis sa création, sa face la plus visible

est la production de concerts et de disques : créer et diffuser de la musique. La partie la moins publique était la recherche. Les années 90 ont apporté une véritable révolution avec la micro-informatique, qui n'a pas seulement changé les conditions de travail des compositeurs mais aussi notre rapport au public, auquel on peut désormais fournir des outils permettant d'avoir une pratique autonome. L'amateur de musique n'est plus confiné dans un rôle d'auditeur : il peut devenir assez facilement producteur lui-même en utilisant des outils assez voisins, ou dérivés des outils professionnels. Notre souci pédagogique

s'inscrit dans ce nouveau contexte : il s'agit aussi de réfléchir à la manière dont on va accompagner l'usage de ces outils, dont on va influencer sur des pratiques sociales. C'est ce qui frappe le plus aujourd'hui : le GRM a une légitimité sociale, si je puis dire, qui s'appuie sur un nouveau contact avec le public consistant non plus à lui fournir des musiques toutes faites, mais à lui fournir les moyens d'en faire. D'une certaine manière c'est vrai depuis toujours, mais d'une autre c'est complètement nouveau, avec la légèreté et la disponibilité des technologies.