

***Musiques électroacoustiques, Analyses* ↔ *Écoutes* PREFACE, François Delalande**

Depuis que l'écoute, et plus précisément l'écoute attentive et silencieuse, s'est imposée à la faveur du développement du concert comme pratique sociale de réception de la musique savante occidentale, il n'est pas surprenant qu'on envisage d'analyser la musique à la lumière de la perception qu'en a l'auditeur.

On peut certes se poser d'autres questions sur la musique -- notamment comment elle a été conçue et réalisée, quelle forme elle a prise en tant que résultat d'un travail de composition. Mais dans la mesure où le compositeur, à tort ou à raison, a pensé sa musique pour cette forme canonique de réception qu'est l'écoute attentive, s'il a prévu les durées, les retours, les émergences en fonction d'une idée qu'il se fait de la mémoire, des concentrations perceptives, du sens qu'y trouvera un auditeur, il est légitime - sinon impératif - de poser à l'auditeur la question : « comment l'entendez-vous? ». Ce n'est pourtant pas la direction d'analyse la plus fréquente. On a d'abord expliqué aux auditeurs « voilà comment il faut l'entendre », en précisant « voilà comment ça a été imaginé et réalisé ».

Écouter la musique attentivement, sans parler, sans bouger, du début à la fin, n'est pas la pratique de réception la plus répandue, si on considère d'autres cultures et, plus près de nous, d'autres univers musicaux. Elle s'est imposée au concert et est fortement battue en brèche par les outils de réception interactive qui permettent d'explorer librement une musique enregistrée -- télécommande ou souris d'ordinateur en main -- souvent associée à une représentation visuelle. C'est pourtant cette écoute attentive, celle du concert, qui reste la référence pour le compositeur comme pour l'analyste, et tous les textes rassemblés ici s'y rapportent. C'est tout à fait raisonnable : commençons par étudier ce qu'on connaît le mieux, qu'on peut facilement simuler dans des expériences d'écoute, sans toutefois perdre de vue qu'on n'explore qu'un petit territoire d'une immense diversité de pratiques de réception.

Associer l'écoute à l'analyse, comme le suggère le titre de cet ouvrage - l'analyse guidant l'écoute, mais surtout l'écoute guidant l'analyse - n'est donc en rien surprenant. Il est moins évident, par

contre, de centrer cette relation sur le cas de la musique électroacoustique. Il va sans dire que la question « comment l'entendez-vous, comment l'écoutez-vous, qu'y percevez-vous, en quoi vous touche-t-elle ? » est fondamentale tout aussi bien pour les musiques instrumentales ou vocales. Si elle est posée ici prioritairement à propos de l'électroacoustique, c'est parce que c'est dans ce domaine que la méthodologie de l'analyse s'est le plus immédiatement et impérativement fondée sur l'écoute. Si Schaeffer disait « la musique est faite pour être entendue », c'est en partie parce que les pratiques sociales avaient petit à petit donné la priorité à l'écoute attentive, et que sa musique -- celle qu'il faisait et celle qu'il imaginait, point d'aboutissement de cette évolution -- ne laissait le loisir ni le plaisir à aucun interprète de la jouer ou de la chanter. Mais c'est aussi parce que, faute de partition, il fallait bien pour en parler, pour l'analyser, commencer par l'entendre. La musique électroacoustique, spécialement acousmatique, a joué par nécessité, et continue de jouer un rôle pilote dans la méthodologie d'une analyse de la musique telle qu'on l'entend.

Il est cependant fort heureux que quelques auteurs - Martin Kaltenecker qui a étudié l'apparition de "l'écoute concentrée" parallèlement au développement du concert, Lasse Thoresen qui compose pour orchestre et enseigne la composition, ou Joshua Mailman, qui se situe dans une perspective plus large - soient là pour rappeler que la problématique de la réception attentive et de l'analyse qui en découle est générale. Le cas de la musique électroacoustique, avant d'être un cas particulier qu'il est nécessaire d'approfondir, est d'abord exemplaire. C'est d'ailleurs comme cela que le voyait Schaeffer, qui après avoir imaginé une manière nouvelle de faire la musique a compris tout de suite que c'était d'abord une manière de l'entendre. Il est frappant que son *Traité des Objets Musicaux* ne parle à peu près jamais de la musique concrète ou électroacoustique, mais de la musique en général, revue à la lumière de l'expérience concrète.

C'est comme cela qu'il faut lire le présent livre : derrière la problématique spécifique de l'analyse de la musique électroacoustique se cache celle de l'analyse en général<sup>1</sup>.

Il n'en reste pas moins que la musique électroacoustique en tant que technologie de production n'est plus une exception mais au contraire une pratique de composition en pleine expansion et qu'il est indispensable de l'étudier à fond dans sa spécificité. C'est le miracle des congrès internationaux : on croit connaître les 5 ou 10 chercheurs qui travaillent sur ce domaine et on

---

<sup>1</sup> C'est en tout cas comme cela que je l'ai personnellement vécu : parti de l'analyse de cette musique particulière qu'est l'électroacoustique, j'ai vite rencontré la problématique de l'analyse en général, soit sans partition, soit en relativisant le recours à la partition.

découvre, en lançant un appel à communications, que des questions voisines sont posées par une quantité de chercheurs venant d'une quantité de pays. C'est le mérite de Nicolas Marty que d'avoir lancé cet appel, organisé ce rassemblement et cette confrontation de travaux qui s'assemblent et se complètent, comme les pièces d'un puzzle, pour construire une image d'ensemble, et, non content de cette première réussite, d'avoir rassemblé les contributions pour en faire un livre. Comme si cela ne suffisait pas, il a aussi fortement contribué à préparer parallèlement un numéro de la revue en ligne Musimédiane<sup>2</sup>, traitant principalement, sur un autre support, du même sujet : l'analyse esthétique de la musique électroacoustique. De sorte qu'on dispose d'une remarquable confrontation et mise à jour des connaissances dans ce domaine. Bravo !

\*

\* \*

Or que constate-t-on ? Sur le thème de « l'écoute guidant l'analyse », on observe, comme on s'y attendait depuis longtemps, que deux orientations de recherche se différencient.

Pour les uns, « écouter » veut dire percevoir, c'est-à-dire distinguer des unités morphologiques les unes des autres, sur la base, en général, de lois gestaltistes, ou quelquefois de descripteurs audio. On cherche ensuite comment ces unités peuvent s'assembler en configurations de plus haut niveau. Dans la mesure où les lois de différenciation perceptive sont connues, la recherche des unités et des formes qu'elles construisent par contraste ou similarité peut en principe s'automatiser, ce qui promet à cette direction de recherche un bel avenir. C'est l'orientation qu'avait suivie Schaeffer en centrant ses observations (et celle de tout le GRM de 1958 à 1966) sur l'objet sonore considéré comme unité perceptive, repoussant à un futur lointain l'étude des configurations que construit réellement l'auditeur à l'écoute d'une musique.

Pour les autres (dont je suis), « écouter » est une conduite complexe subordonnée à une attente, consciente ou non, une stratégie, un sens qui préside à la construction d'une forme (comme le rappelle avec précision Nicolas Marty dans son introduction). Analyser la musique telle qu'on l'écoute commence donc par analyser les conduites d'écoute.

Comme une préface est un lieu de rencontre œcuménique et non de débat, je me dois d'expliquer maintenant pourquoi la voie que je n'ai personnellement pas suivie (la première) est aussi utile

---

<sup>2</sup> N° 8, 2015 : <http://www.musimediane.com/>

que celle pour laquelle j'ai toujours milité (la seconde).

J'y vois deux raisons. La première est que même si on analyse la musique à la lumière des conduites complexes d'auditeurs vivant cette expérience de réception avec leurs centrations, leurs émotions, leurs symbolisations, on aura besoin d'expliquer leurs réponses en cherchant dans la musique qu'ils entendent les traits et les formes auxquels elles se rapportent. On procède de l'externe vers l'interne. Et pour cela il faudra bien disposer d'un vocabulaire et d'outils, intellectuels et matériels. Sans savoir encore ce qu'il y aura à expliquer, cette voie de recherche invente les moyens d'y parvenir.

La seconde raison de justifier une recherche de bas en haut concerne la trajectoire de la recherche et non ses objectifs. La recherche scientifique la plus fondamentale a souvent -- pour ne pas dire toujours -- procédé à l'envers. On ne sait pas où l'on va, mais on sait d'où l'on vient, et on approfondit ce qu'on sait déjà. Procéder à l'endroit, logiquement, c'est-à-dire deviner les connaissances ou les buts à atteindre avant d'entreprendre la recherche est ce qu'on appelle dans les milieux scientifiques, non sans une connotation péjorative, la recherche appliquée. Je vois donc une justification épistémologique, fondée sur l'histoire du progrès de la connaissance, à avancer à l'aveuglette. C'est-à-dire en l'occurrence à étudier la perception d'éléments -- tels que les objets sonores de Schaeffer -- sans se préoccuper d'emblée de la manière dont des auditeurs les intégreront -- ou non -- dans une forme subordonnée à la conduite qu'ils adopteront.

On peut espérer que ces deux voies se rejoindront, de l'interne à l'externe et de l'externe à l'interne, comme l'avait formulé Jean-Jacques Nattiez dès les débuts de la sémiologie, ou encore de bas en haut et de haut en bas, ici des perceptions élémentaires aux constructions complexes qu'opère l'écoute considérée comme conduite et l'inverse.

Où se rejoindront-elles? C'est la question posée dans ce livre de manière récurrente : à quoi sert l'analyse ? L'une des réponses (la mienne, et probablement celle de tous les autres auteurs réunis ici) est de viser une meilleure connaissance non pas *des* musiques -- ces objets offerts à la perception -- mais de *la* musique, c'est-à-dire de ce fait social dans lequel des sujets humains vivent des expériences de production et de réception de ces objets, et de mieux comprendre, en analysant les musiques à la lumière des conduites et les conduites à la lumière des musiques, comment se construisent en miroir des objets et des conduites.

\*

\* \*

Plusieurs auteurs contribuent au thème "l'analyse guidant l'écoute", en insistant sur les vertus pédagogiques d'une analyse, aussi bien d'une analyse fine du sonore que d'une agilité à entendre une œuvre de différents points de vue, en adoptant des conduites variées.

Il ne fait pas de doute qu'écouter avec finesse des différences subtiles de grains, de réverbérations, d'attaques, de mises en espace, développe une virtuosité de l'écoute. Il est utile aux étudiants en électroacoustique de savoir nommer, voire transcrire, d'infimes différences morphologiques du sonore. Mais une autre forme d'écoute agile consiste à centrer son intention sur ceci ou cela et à multiplier les points de vue. Nous avons souvent été frappés, Jean-Christophe Thomas et moi, au cours de nos enregistrements de témoignages d'écoute, comme nous pouvions facilement entendre une musique à travers l'oreille d'un autre. Nous avions d'une musique une image très construite, par exemple d'un point de vue taxinomique, et un auditeur nous présentait une toute autre vision, par exemple une figurativisation opposant de l'organique à de l'inerte, décrivant avec précision un effet de travelling que nous n'avions pas du tout imaginé, mais que ce commentaire rendait évident : comment avons-nous pu ne pas remarquer ? Aussi ai-je souvent invité des étudiants à écouter une musique d'une oreille puis d'une autre, et à multiplier les points de vue. C'est aussi une virtuosité de l'écoute. L'écoute avait guidé nos analyses. Nos analyses guidaient maintenant l'écoute.

Il reste à dire qu'un autre aller-retour stimule bien davantage le développement de l'électroacoustique : c'est la complémentarité entre faire et entendre. Leigh Landy s'inquiétait, dans ses débuts, de l'immense écart qu'une certaine musique d'avant-garde avait créé entre les compositeurs et les auditeurs. La musique électroacoustique, mais plus généralement la musique de sons, pour reprendre le vocabulaire de Leigh Landy, ne cesse de les rapprocher. Ce n'est pas tant grâce nos brillantes analyses que grâce à l'évolution des technologies de production et d'une pensée musicale qui dispense du solfège. De sorte que la création sonore et musicale est devenue l'entrée la plus naturelle dans la musique, de la crèche à l'âge adulte. Faire est un moyen sûr

d'apprendre à entendre. Leigh Landy a été heureusement surpris de constater que *Sud* de Jean-Claude Risset avait été inscrit, en France, au programme du baccalauréat<sup>3</sup>. Ce qu'il n'a peut-être pas su, c'est que, Jean-Claude Risset étant un compositeur coopératif et *Sud* étant une commande du GRM, il a été possible de mettre en ligne les éléments qui avaient présidé à la composition de *Sud*, pour que les professeurs puissent sagement expliquer les étapes de la réalisation. Cela s'est certainement produit. Mais ce qui s'est produit aussi, et était plus inattendu, c'est que des classes se sont emparé des éléments de Risset et ont composé d'autres œuvres à leur manière, au point qu'il a été possible de les donner en concert. Il s'intercale, maintenant, entre production et réception, des pratiques d'appropriation dont le *sampling* comme le rappelle Leigh Landy, est le prototype. Il est heureux que Nicolas Marty nous ait confié, à Leigh Landy et moi, le soin d'ouvrir et clore ce livre puisque nous avons en commun (avec bien d'autres auteurs réunis ici) de miser, par l'action autant que par le discours, sur ce développement d'une approche créative de la musique grâce à l'électroacoustique. Ce n'est d'ailleurs pas bien compliqué. Il suffit de suivre et encourager une évolution inscrite dans le cours de l'histoire des technologies, des esthétiques et des pratiques. On comptait déjà en France en 2002 un million d'amateurs composant chez eux sur leur ordinateur<sup>4</sup>. Les collégiens d'aujourd'hui s'y ajoutent, voire des écoliers plus jeunes<sup>5</sup>. Michel Chion posait en 1977 la question : « la musique du futur a-t-elle un avenir? »<sup>6</sup>. Je crois qu'il n'y a plus guère de doute.

---

<sup>3</sup> Il faut ici rendre hommage à Vincent Maestracci, qui avant de devenir Inspecteur Général en charge de la musique de l'Education Nationale avait été professeur de musique au collège et avait équipé sa classe d'ordinateurs pour développer la création.

<sup>4</sup> *Composer sur son ordinateur : Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique* : [http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/tdp\\_ordinat.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/tdp_ordinat.pdf)

<sup>5</sup> Voir le site Creamus : <http://creamus.inagrm.com/>

<sup>6</sup> *Cahier Recherche/Musique n°4 Ina/GRM*