

2004e « L'invention du son », in Révolutions industrielles de la musique, *Cahiers de médiologie* n° 18, Fayard et Ircam, Paris, p. 21-30.

François Delalande

## L'invention du son

Le XX<sup>e</sup> siècle, en musique, aura été celui de l'irruption des technologies du son. Toutes les musiques – pas seulement celles qui sortent des laboratoires de recherche, mais aussi le rock, le jazz, la chanson, l'interprétation de la musique écrite, en particulier baroque, évidemment ces musiques populaires qu'on nomme électroniques... – ont été touchées par le séisme. La cause proche est technologique, mais une évolution de plusieurs siècles préparait cette mutation. Les conséquences sont esthétiques – on voit se développer une esthétique du « son » - et sociales - les pratiques se redéfinissent, les rôles se distribuent différemment.

On ne peut guère se faire une idée de l'ampleur de cette « révolution technologique » que si on la compare à l'autre « révolution technologique » qu'a connue la musique occidentale (car elle n'en a connue que deux de cet ordre), à savoir l'adoption de l'écriture comme moyen de composition, aux alentours du 13<sup>ème</sup> siècle. Commençons donc le film par un flash-back introductif. Depuis l'Antiquité on notait plus ou moins la musique ; mais elle n'en restait pas moins orale. On notait ce qu'on avait auparavant joué ou chanté, dans un but de conservation et de transmission. C'est ainsi que le répertoire grégorien est transcrit pour alléger la mémoire des chantres et accélérer leur formation. Mais, bien entendu, ce répertoire avait été chanté avant d'être noté. Révolution, probablement vers le début du 13<sup>ème</sup> siècle : on utilise la notation à l'envers, c'est-à-dire qu'on écrit la musique d'abord et on la joue ensuite. L'écriture devient dès lors une technologie d'assistance à la création. Ce n'est évidemment plus la même musique qu'on imagine, armé d'un papier et d'un crayon – ou de ce qui en tient lieu. Le nouveau support permet la maîtrise de la polyphonie. On contrôle par le regard comment les voix marchent ensemble. C'est ainsi que pendant sept siècles s'est perfectionné l'art de croiser du vertical et de l'horizontal sur une représentation à deux dimensions, et beaucoup de procédés d'écriture ont subsisté de l'Ars Nova au sérialisme. Les motets de Machaut, le contrepoint de Palestrina, la fugue de Bach, la combinatoire de Schönberg sont à proprement parler « inimaginables » sans le recours au papier à musique.

C'est un autre support qu'a inventé le 20<sup>ème</sup> siècle (dès 1877, pour être précis). Comme la notation, l'enregistrement a d'abord été utilisé pour conserver et transmettre une musique préexistante. Mais là encore, le support a bientôt été utilisé à l'envers. On apprenait à juxtaposer des unités sonores – à les composer - par montage et mixage. Le studio d'enregistrement devenait un outil de création. De même que la portée et la technologie de l'écriture avaient favorisé la polyphonie, de même la possibilité de fixer le son lui-même a développé un goût du son, un art de le travailler, une oreille, et dorénavant dans le jazz comme dans le baroque, les musiques populaires, les musiques électroacoustiques évidemment, rechercher un « son » (dans un sens nouveau du terme) qui soit marquant, novateur, est devenu un enjeu esthétique majeur. Les métiers, les pratiques, les institutions se réorganisent en fonction de cet impératif.

## Une révolution annoncée

Cette révolution des moyens, concentrée sur à peine cent ans, était l'aboutissement d'une évolution des usages de plusieurs siècles, qu'on survolera ici de trois points de vue.

Le premier est l'émergence du timbre. La plupart des sonates de Telemann ou de Corrette sont écrites pour flûte *ou* hautbois *ou* violon et basse continue, Bach lui-même ne donne presque jamais d'indication de registration pour les pièces d'orgue, et on sait qu'il jouait volontiers le Clavier bien tempéré, écrit pour le clavecin, à l'orgue ou au clavicorde : on peut difficilement imaginer timbres plus différents. Cela ne veut pas dire que les compositeurs baroques ne s'intéressaient pas aux sonorités instrumentales – c'est tout le contraire. Mais la mise en son finale n'était pas intégrée au travail de composition. C'était l'affaire des instrumentistes. Quand l'instrumentation était précisée sur la partition, c'est en général que la pièce était destinée à n'être jouée qu'une fois (comme les cantates ou les musiques de fête), le plus souvent sous la direction du compositeur qui savait très bien qui jouerait chacune des parties. Cette relative indétermination instrumentale n'est plus de saison chez Mozart et ses contemporains, encore moins chez Beethoven, encore moins chez Berlioz qui écrit le premier *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844) et de moins en moins au fur et à mesure qu'on entre dans le 20<sup>ème</sup> siècle et que le timbre devient un paramètre toujours plus pertinent de la composition. Il n'était donc en rien étonnant, pour un musicien de la fin des années quarante, qu'on ait l'idée, à Paris, d'assembler sur disques 78 tours les sons et les bruits les plus divers (Schaeffer parlait de « l'instrument le plus général qui soit »<sup>1</sup>), ou, à Cologne, de synthétiser des timbres artificiels, en calculant les fréquences de leurs composantes spectrales et leurs intensités respectives. Mais l'histoire ne s'arrête pas là, et nous verrons plus loin comment le mot « timbre », cher au Stockhausen de 1952 ou celui de « morphologie » de l'objet sonore inventé par Schaeffer ont dû céder le pas au concept plus flou mais plus général, et adapté aux techniques actuelles de production, de « son ».

Le second point de vue d'où nous examinerons les prémices de la révolution technologique du 20<sup>ème</sup> siècle est la répartition des rôles entre compositeur et interprète. Le concept moderne d'interprète convient d'ailleurs assez mal au claveciniste du 17<sup>ème</sup>. En guise de partition, il a sous les yeux une sorte de canevas, qu'un compositeur du 19<sup>ème</sup> ou du 20<sup>ème</sup> considèrerait comme inachevé, et son rôle est plutôt celui d'un réalisateur. S'il s'agit d'une basse chiffrée, c'est lui qui la réalise ; même si toutes les notes semblent écrites, encore faut-il les orner, improviser les cadences, assouplir les rythmes, selon son goût, en notes inégales ; quant au flûtiste exécutant un adagio, il lit sur sa portée une note par mesure, et il lui revient d'enrubanner cette ronde de 32 doubles croches. C'est dire qu'il ne s'agit pas tant d'interprétation, qui consisterait à jouer sur des nuances, de légères retenues ou des fluctuations expressives, que d'une véritable coproduction.

La suite de l'histoire est une reprise en main de plus en plus marquée de cette marge d'invention par le compositeur. Les cadences et les ornements sont écrits, puis les nuances, les articulations, les tempi ; au point que l'idéal du compositeur, explicitement formulé par Schönberg<sup>2</sup>, est d'ôter toute liberté interprétative à l'exécutant. Sans le savoir, Schönberg appelait de ses vœux la musique électronique qui allait enfin éviter cette approximation regrettable de la machine humaine.

Au même moment, comme on le verra, les interprètes prendront leur revanche avec l'enregistrement, en devenant les véritables créateurs d'œuvres discographiques.

---

<sup>1</sup> Schaeffer, Pierre, *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, 1952, p.15.

<sup>2</sup> Donin, Nicolas, « Le travail de la répétition », *Circuit*, Vol.14 n°1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p.56.

Un troisième point de vue d'où l'on peut considérer ces trois siècles d'évolution est l'émergence progressive de la figure de l'auditeur. Cette apparente lapalissade, qu'on trouve chez Schaeffer, selon laquelle « la musique est faite pour être entendue » représente en fait un état des pratiques sociales vers 1950. Elle était loin d'être une évidence pour un musicien du 17<sup>ème</sup> siècle. Dès l'invention de l'imprimerie musicale au début du 16<sup>ème</sup> apparaît un répertoire (la chanson polyphonique) destiné à être exécuté en famille ou entre amis, sans témoins. Les réunions qu'on nomme, au 17<sup>ème</sup>, académies de musique, ne sont pas organisées pour les quelques invités éventuellement admis mais pour le plaisir des musiciens. Ce que l'on voit représenté en peinture sous le nom de « concert » est un petit groupe de d'instrumentistes ou de chanteurs, et s'il y a un auditeur, c'est un chien dans un coin ou un chat sur un meuble. A l'église, on n'est pas censé s'intéresser prioritairement à ce qui se passe à la tribune mais devant soi. L'auditeur, celui qui vient là pour écouter, n'apparaît que très progressivement dans les pratiques sociales au 18<sup>ème</sup>, avec le concert institutionnalisé. Encore l'écoute attentive est-elle loin d'être acquise. Mozart réclame le silence pour l'écoute de ses œuvres, mais le malheureux devra attendre encore un siècle. Encore au 19<sup>ème</sup>, l'auditoire est bien tumultueux. Le concert silencieux, respectueux, où l'on se garde d'applaudir entre les mouvements, où le moindre fauteur de bruit encourt la désapprobation générale est une conquête du 20<sup>ème</sup> siècle. Cette fois la musique est faite pour être entendue, écoutée attentivement. Donc, quand apparaissent les premiers instruments d'écoute – le tourne-disque, la radio – ils arrivent à point nommé. Il n'y a rien à faire, rien à voir, qu'à écouter. D'une musique baroque expressément publiée pour être jouée par des groupes d'amateurs, on est passé progressivement à un idéal de réception – rêvé par Mozart mais réalisé au 20<sup>ème</sup> – qui consiste à écouter. Il n'est donc pas étonnant que les auditeurs de musique concrète ou électronique de 1950 aient accepté de s'asseoir docilement devant des rangées de haut-parleurs. Il y a certes une rupture technologique majeure, mais elle est l'aboutissement d'une évolution continue des pratiques sociales.

On verra cependant que par un spectaculaire rebondissement du récit, ce sont précisément ces instruments d'écoute pure – rien à faire, rien à voir – qui deviennent progressivement, depuis maintenant près de trente ans, des outils de production dans les mains des nouveaux auditeurs. Ces instruments d'écoute sont assez puissants pour permettre de délinéariser l'écoute (de commencer n'importe où, de revenir en arrière, de mettre en boucle), d'extraire des fragments, c'est-à-dire d'échantillonner, pour les recomposer différemment, c'est-à-dire de composer.

### **L'enregistrement et l'invention du « son »**

La technologie qu'on vient d'évoquer, celle qui s'est permise de se passer de l'interprète, de la partition et d'asseoir ses auditeurs devant des haut-parleurs est la plus radicale. On l'appellera musique électroacoustique sur support (on dit aussi « acousmatique »), par opposition à une musique électroacoustique instrumentale qui n'utilise les machines à son – l'ordinateur ou toute une panoplie de dispositifs électroacoustiques – qu'en complément ou en partenaire d'un instrumentiste bel et bien présent sur scène (on dit aussi « live electronics »). Cette alternative s'est imposée d'abord aux musiques de recherche de tradition savante, mais elle partage également le domaine des musiques populaires modernes. Certains groupes rock se contentent d'effets électroacoustiques utilisables en temps réel, pour sauvegarder le spectacle du concert, tandis qu'une bonne part de la production « électronique » n'est réalisable qu'avec la patience du temps différé, en choisissant, traitant et assemblant les unités sonores dans une mémoire d'ordinateur. Déjà les Beatles, en 1966, avaient dû admettre que leurs arrangements les plus originaux ne pouvaient être obtenus qu'en studio et avaient

abandonné les tournées. Mais bien avant, dès son origine, l'apparition du rock est l'effet de la technologie. Dans un article intitulé « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », Peterson<sup>3</sup> donne à sa question une réponse sans ambiguïté : certainement pas par la seule grâce du talent d'un Elvis Presley, mais bien par une conjonction de facteurs technologiques : la multiplication des chaînes de radio aux Etats-Unis, la commercialisation, depuis 1952, des microsillons 45 tours que ces chaînes recevaient par la poste, le perfectionnement des studios d'enregistrement, équipés de magnétophones, qui permettaient à Elvis et aux autres d'enregistrer leur chanson par petits bouts et par approximations successives.

Nous nous écartons ici du cas central et prototypique de la musique électroacoustique pour parcourir des univers apparemment moins radicaux. De même que la notation médiévale avait eu une fonction de conservation et de transmission avant de devenir un support de création, de même l'enregistrement, au 20<sup>ème</sup> siècle, a d'abord été le moyen de fixer le son et de le transmettre, et ce n'est qu'en 1948 que Schaeffer a fait du studio de radio (donc d'enregistrement et de diffusion) un lieu de composition. Mais la frontière entre conserver et créer est en réalité bien fragile. C'est ce que nous apprend l'histoire technologique de la musique du 20<sup>ème</sup> siècle, par exemple celle du jazz et du renouveau de la musique baroque.

Michel Chion commente ainsi un enregistrement de Miles Davis : « Qu'a-t-il gravé ? Des notes, certes, des valeurs rythmiques, mais aussi la moindre de ses inflexions passagères, la moindre coloration qu'il donne au timbre, le moindre effet d'émission : Miles Davis savait donc qu'en fait il *traçait du son sur un support*, comme un dessinateur peut faire un trait sur un papier<sup>4</sup> ». Fixant l'improvisation, l'enregistrement en fait une création : « Le musicien de jazz signe ses performances, et celles-ci deviennent des œuvres au sens formel que l'on accorde à ce terme dans l'Occident moderne. (...) C'est à l'enregistrement phonographique, (...) que nous attribuons la vertu de cette individuation<sup>5</sup> ». Plus précisément, l'histoire du « son », en jazz, est directement liée à celle des techniques d'enregistrement : « Aux premiers temps du phonographe (...) on devait projeter physiquement le son dans le pavillon d'enregistrement (...). En 1925, l'enregistrement électrique offrit une alternative. Un musicien pouvait être lui-même l'objet du microphone, comme tous les grands acteurs de cinéma étaient les objets de la caméra ; et l'intériorité du musicien pouvait transparaître (...). L'enregistrement électrique permit un formidable essor créatif de la seconde tradition dans la musique populaire et dans le jazz ; Billie Holiday, Bing Crosby et Fred Astaire apprenaient aux chanteurs à être les sujets du microphone.<sup>6</sup> »

On voit se dessiner ce qu'est le « son » pour un musicien de jazz : une signature, un ensemble d'indices personnels et inventifs. Philippe Carles raconte comment un jeune contrebassiste, Claude Tchamitchian, « attendait le moment où l'on pourrait dire : 'tiens, c'est Claude Tchamitchian' dès le premier coup d'archet ou le premier pizz.<sup>7</sup> »

Il peut sembler paradoxal et choquant de faire dépendre le retour aux instruments du 18<sup>ème</sup> siècle de l'histoire technologique du 20<sup>ème</sup>. La corrélation est pourtant claire. Harnoncourt

---

<sup>3</sup> Peterson, Richard, in Mignon et Hennion (éd.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1995.

<sup>4</sup> Chion, Michel, *L'art des sons fixés*, Metamkine, 1991, p.6.

<sup>5</sup> Stiegler, Bernard, « Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï », *InHarmonique n°1*, Ircam, Paris, décembre 1986, éd. Christian Bourgois, p. 129. Bernard Stiegler est l'auteur de cette formule « l'invention du son », que je lui emprunte en signe de connivence.

<sup>6</sup> Eisenberg, Ivan, *Phonographies; explorations dans le monde de l'enregistrement* (ch. 8), Ed. Aubier, 1988, p. 172.

<sup>7</sup> « Le son du jazz », in Delalande, François, *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*, Ina/Buchet-Chastel, Paris, 2001. Les informations résumées ici sont développées dans ce livre.

fonde le premier ensemble d'instruments anciens, le *Concentus Musicus*, en 1953. Le microsillon avait été commercialisé en 1952. Entre Wanda Landowska (qui déjà jouait Bach au clavecin, mais sur un clavecin Pleyel tonitruant) et Leonardt ou Harnoncourt, la bande passante de l'enregistrement avait augmenté d'une octave et demie, la dynamique de 15dB, la distorsion avait été divisée par 3,5. Il était devenu possible de différencier sur le disque des finesses de sonorité, de rendre l'image de l'équilibre des instruments dans la salle dont on captait l'acoustique. Dorénavant la recherche sur les sonorités instrumentales était capitalisable grâce au disque, comme est capitalisable la recherche scientifique grâce à la publication écrite. Un corpus d'interprétations se constituait dans les discothèques, équivalent des bibliothèques, dont les héritiers de la génération Harnoncourt allaient évidemment s'inspirer. La recherche sur le « son » n'aurait pas eu lieu si elle n'avait pas été cumulative. Etudiant, analysant, décortiquant les *Quatre Saisons de Harnoncourt* (comme il est dit dans une notice), le Giardino Armonico sortira ses *Quatre Saisons* qui sont un chef d'œuvre d'invention sonore. L'alto qui aboie (« il cane che grida » de l'argument de Vivaldi) de l'adagio du Printemps a la modernité provocante, émouvante, des grincements de porte de Pierre Henry. Les violons joués *al ponticello* du début de l'Hiver évoquent la glace, comme le souhaitait Vivaldi mais comme il ne l'aurait sans doute jamais osé, par des harmoniques suraigus, quasiment de synthèse. C'est un Vivaldi de l'époque numérique qu'on entend là.

L'invention du « son » dont nous parlons ici est un effet de la technologie. Non seulement le disque avait permis de fixer, de transmettre les recherches de sonorité, mais les machines électroacoustiques offraient le moyen d'ouvrager à loisir le sonore ainsi arrêté, par retouches successives. Le timbre avait peu à peu retenu l'attention des compositeurs. Mais le mot « timbre », attaché à l'instrument, ne convenait plus dès lors que toutes les sources sonores étaient admises. Schaeffer a proposé « morphologie », et décliné un ensemble de critères descriptifs : la masse, l'attaque, le grain, l'allure, etc. Mais là encore le vocabulaire devenait vite inadapté dès qu'on parlait d'un résultat « disqué », incorporant éventuellement des traitements mais aussi des bruits de frottement, des souffles d'air, des mises en scène spatiales : présence, effet panoramique, écho, ou simplement réverbération du local ; dès que des images étaient fabriquées ou captées et reproduites avec un rendu spécifique. Un vocabulaire descriptif clos était par avance dépassé puisque c'est sur le « son » que se portait l'inventivité des musiciens, la recherche de la singularité, de la nouveauté.

Le mot « son » a ainsi pris, dans la bouche des musiciens, des amateurs et des critiques, depuis peut-être une trentaine d'années, un sens particulier : « On a l'impression qu'en jazz et un peu au delà, dit Philippe Carles, on ne parle que de « son », sans cesse.<sup>8</sup> » Bien au-delà ! cher Philippe Carles. Dans le rock, selon Olivier Julien, « ...la notion de son (...) est à la base des discours produits par les observateurs compétents et par les producteurs de cette musique.<sup>9</sup> » Gérard Authelain élargit le constat à la chanson, même la moins technologique : « tous les musiciens diront que l'important pour eux est d'abord le son, ceux qui utilisent le secours de l'électrification et de l'amplification tout autant que ceux qui demeurent dans le jeu acoustique<sup>10</sup> ». Quant à la musique baroque – celle du 20<sup>ème</sup> siècle – on sait comment elle s'est aventurée, selon l'expression de Philippe Beaussant, « à la recherche du son perdu<sup>11</sup> ». Le « son » dont il est question ici n'est pas celui de l'acoustique, qu'on analyse en fréquence, intensité, etc. ; ce n'est pas non plus cette unité combinatoire de la musique écrite, « art de

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*

<sup>9</sup> « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, sources, méthode », *Musurgia*, vol. V n°2, Paris, Eska, 1998.

<sup>10</sup> « L'analyse des chansons », *Musurgia*, vol. V n°2, Paris, Eska, 1998.

<sup>11</sup> Titre du premier chapitre de *Vous avez dit « baroque » ?*, Actes Sud, 1988.

combiner les sons... » qu'on rencontre dans des expressions comme « accord de trois sons ». Le « son » s'emploie ici au singulier. Il est ce qui singularise. Il entre donc dans l'étude du style, mais il s'applique à toute sorte d'objets musicaux : on parle ainsi du « son » d'un clavecin, pour le comparer à d'autres, mais aussi du « son » de Miles Davis, qui n'est pas celui de Chet Baker, ou du « son » d'un groupe, comme le « son » des Beatles, d'un de leurs titres, ou d'un album, ou d'une période, s'il s'agit de montrer des différences, ou du « son » d'un label, d'un studio, voire d'une chaîne d'écoute, quand on a épuisé toutes les possibilités de mesures techniques et qu'on se résout à qualifier, à l'oreille, comparativement, un résultat global. Car le « son » ne se mesure pas, il se qualifie, s'apprécie et sert à comparer. Il relève du jugement esthétique, bien que manifestement il résulte de savoir faire et de modes opératoires techniques : ceux du facteur de clavecins, du trompettiste de jazz qui a défini par la pratique sa manière de faire sonner l'instrument, ceux de l'arrangeur ou du technicien de studio, etc.

### **La reconfiguration des pratiques sociales**

C'est certainement sur le plan des pratiques sociales qu'il est le plus difficile de décrire les conséquences de la rupture technologique, parce qu'il y a un retard du social sur le technique. L'épicentre du séisme technologique se situe vers 1950, tandis que les effets sociaux se propagent lentement, et sans doute encore pour longtemps. Les années 50 marquent l'apparition de nouvelles formes de création : la musique électroacoustique, le rock, la création discographique. En même temps, l'écoute domestique devient la règle : alors que le phonographe était plutôt réservé à une minorité de discophiles, l'électrophone entre dans toutes les familles, qui, pour justifier l'investissement, achètent aussi... des disques. On note au passage que si l'incitation marchande à la consommation a lancé un « produit », c'est bien la musique.

C'est au même moment que la « recherche musicale » naissante s'invente un type d'institution rassemblant musiciens, scientifiques et techniciens sous un même toit pour créer des musiques, mais aussi des outils et tout de suite – tant cette musique était nouvelle – un retour réflexif sur la perception et l'analyse. Le compositeur, jusqu'ici éminemment solitaire devant sa table et son papier à musique, est maintenant solidaire d'une équipe. Les radios, en Europe, offrirent d'abord le gîte et le budget (RTF, WDR, RAI), et cette circonstance n'est ni fortuite ni dénuée de sens. Elle soulève le problème de la délimitation du concept de musique. Bien sûr, la cause est technique : les mêmes équipements de studio pouvaient servir à la radio et à la composition. Mais le voisinage avec l'audiovisuel et les arts de support, à cause de cette communauté de moyens techniques, est aussi esthétique. La « musique concrète » de Schaeffer aurait pu s'appeler « radiophonie abstraite », ou « cinéma pour l'oreille », comme disent certains. C'est par un acte volontariste que Schaeffer a imposé le mot musique et est allé présenter ses œuvres dans des salles de concert. Mais la ligne de démarcation est constamment franchie, par des créateurs radiophoniques particulièrement compositeurs (comme Paranthoën), ou des compositeurs auteurs de Hörspiel (comme Ferrari) qui pratiquent le même art de mettre en scène des objets sonores dans des rapports de forme. On en dirait autant d'un Godard qui n'hésite pas à rendre les paroles incompréhensibles, abstraites, en les masquant sous une trame de bruit, pour créer une relation de matières et de plans. Un cinéaste, Walter Ruttmann, auteur d'un film sonore sans image (*Wochenende*, 1928) est souvent cité comme précurseur de l'acousmatique.

L'usage des mêmes outils a créé des passerelles analogues avec les musiques populaires, y compris les variétés : mixer, qu'on mixe de la musique électroacoustique, de la variété, une dramatique radiophonique ou la bande son d'un film requiert non seulement la même console

mais le même talent, la même attention créative au « son », à la perfection des détails qui singulariseront le résultat, le rendront attachant, émouvant, en feront un art.

C'est maintenant avec les plasticiens que s'établissent des liens. Les installations sonores, longtemps considérées comme un peu gadget par les musiciens puristes, conquièrent peu à peu leurs outils et leur vocabulaire, et ce sont toutes les frontières de l'art musical, traditionnellement garanties par un savoir-faire technique lié à l'écriture, qui s'estompent ou se déplacent.

Quant au million de compositeurs amateurs<sup>12</sup>, mi-auditeurs mi-créateurs, qui s'approprient dans la passion les musiques des autres via Internet pour les échantillonner et les recomposer, fondent des petits labels, redécouvrent le concert domestique et sapent le pouvoir des majors, qui peut dire quelles pratiques musicales ils inventent ?

## **Le futur de l'écriture**

On a pu donner l'impression de présenter la « révolution technologique » de la musique du 20<sup>ème</sup> siècle de façon outrageusement tendancieuse : il y avait l'écriture, il y a dorénavant des machines électroacoustiques. Certes l'enregistrement, le traitement du signal ne risquent pas de disparaître, mais l'écriture ?

Il serait bien téméraire, après les répercussions totalement imprévues d'Internet, du « peer to peer », etc. de se risquer à un jeu de futurologie musicale. Prenons seulement un peu de recul. En dehors de l'écriture et des techniques du son il existe un troisième grand paradigme, en musique, qu'est la tradition orale. C'est d'abord une « technologie de la mémoire<sup>13</sup> », fondée sur la répétition, l'imitation de formules simples, souvent appuyée sur une incorporation sous forme de gestes, donc sur une mémoire kinesthésique, mais elle implique, elle aussi, une organisation sociale et engendre des formes musicales privilégiées. Or, qu'est devenue la musique de tradition orale au voisinage de l'écriture, puis de l'enregistrement ? Les Inuit produisent leurs disques de katajjaq, genre qu'ils avaient à peu près oublié en 1970 et que la curiosité des ethnomusicologues a remis à la mode, et on a beau interdire aux candidats au CA de musique traditionnelle de nos conservatoires l'usage du papier à musique, pour éviter la contamination, on ne saurait leur faire oublier un vocabulaire, des modèles, une culture qui les imprègnent par ailleurs – comme probablement leurs prédécesseurs depuis sept siècles. C'est ce qui arrive à la musique écrite. Les répétitifs américains ont transposé à l'orchestre le procédé de la boucle. Les compositeurs spectraux ont imaginé une synthèse additive des timbres instrumentaux et utilisent ce que Wilson appelle des procédés « technomorphes »<sup>14</sup>. Même si l'instrument et la partition ont encore de beaux jours devant eux, comme en a eu la tradition orale depuis que la musique savante a adopté l'écriture, une sensibilité au son, une culture sont irréversiblement formées. Messiaen, dans la très grande sagesse qu'impliquait sa vision du 20<sup>ème</sup> siècle ne concluait-il pas : « Presque tous les compositeurs ont subi l'influence de la musique électronique, même s'il n'en font pas<sup>15</sup> ».

---

<sup>12</sup> Selon une étude réalisée pour le Ministère de la culture par Serge Pouts-Lajus : « composer sur son ordinateur »

[www.culture.gouv.fr/dep/telechrg/tdd/ordinateur/ordinat.pdf](http://www.culture.gouv.fr/dep/telechrg/tdd/ordinateur/ordinat.pdf)

<sup>13</sup> Selon la formule de Bernard Stiegler, « La lutherie électronique et la main du pianiste », in *Mots/Images/Sons*, Colloque international de Rouen, *Cahiers du Cirem*, 1989, p. 235.

<sup>14</sup> Wilson, Peter Nicolas, « Vers une écologie des sons, Partiels de Gérard Grisey et l'esthétique de l'Itinéraire », *Entretemps* n°8, 1989.

<sup>15</sup> Entretien télévisé avec Alain Duault, 10/12/1988, FR3.