

# Miroirs — électro-acoustiques

Petit essai épistolaire romand sur des questions de composition contemporaine

Jérémie Wenger

Dragos Tara

Il s'agirait d'exposer un travail commun, encore en plan : après une rencontre, fructueuse, au fil du déploiement de cette rencontre initiale, des dialogues, des questions ; des pas respectifs d'une recherche sur la pensée musicale — sa théorie, ses pratiques. On ne saurait dénier le lien qui existe entre un texte tel que celui-ci et d'autres contributions qui tentent de donner un cadre réflexif et discursif à des recherches de techniques instrumentales : le désir de trouver le lieu pour un discours qui ne soit point « théorie abstraite, retranchée, coupée », sans pour autant que disparaisse absolument le « besoin » de la théorie, la nécessité, aussi faible soit-elle, d'un discours avec la pratique. Si la musique n'est pas seule, et si le silence mystique face à elle doit être brisé, qu'elle le soit aussi autrement que dans une « pure » théorie (qui serait, quant à elle, également souhaitable, il nous semble, si tant est qu'elle ne soit pas le seul mode d'expression existant). Face aux textes plus techniques, plus « recherchés » des spécialistes de l'instrument et des technologies, on se positionne toutefois dans une sphère à la fois plus distante, plus générale et plus risquée, qui aurait pour miroir, pour objet, la composition. Même si l'on aborde ici des thèmes plus ou moins spécifiques, il est clair que le thème, c'est bien cela. L'acte de composer, les enjeux de cette pratique. Et ce, sous des rapports divers, en deux chemins en écho, ayant surtout trait au grand chambardement informatique : un début, ou, pour être plus exact, un segment court de trajectoire.

## TECHNIQUE NOUVELLE

L'ordinateur serait un peu comme l'invention de la notation, simplifiant radicalement certains projets, déplaçant les problématiques. En méditant sur la difficulté d'alors à écrire un contrepoint sans support écrit (ou, dans une moindre mesure, sans la superposition des voix qu'offre la « partition »), on peut se demander quelles sont les ouvertures effectives que l'ordinateur permet.

Une manière de voir la chose serait de voir le discours musical (une œuvre quelconque) comme un espace, dont la partition ou une représentation spectrale sont des cartes, c'est-à-dire des réductions.

L'ordinateur serait le changement d'un mode de cartographie à un autre : la représentation « par la structure » (une partition donne des éléments constitutifs de manière séparée, le lecteur les combine pour se représenter « comment ça sonne ») à une représentation « de l'extérieur », où c'est directement le tout du son auquel on donne une représentation graphique.

Dans l'opération, on observe quelque chose qui serait, à la représentation graphique du fait musical, ce que le dodécaphonisme serait à la tonalité (et ce que le bruitisme est au jeu traditionnel) : la mise sur le devant de la scène du dehors de

Les nouvelles technologies sont fondatrices dans le parcours des compositeurs d'aujourd'hui. Le changement le plus profond est sans doute l'idée que la musique est médiatisée. La musique concrète, puis expérimentale, en a très tôt tiré les conséquences sur la possibilité de repousser les catégories de sons utilisables par un compositeur à travers une écoute renouvelée et conceptualisée par l'objet sonore. On n'a pas fini de répertorier les conséquences des techniques de studio sur l'écoute du public même lors d'un concert sans amplification<sup>1</sup>.

Quant à l'ordinateur, qui a pris une telle place dans notre quotidien durant la dernière décennie, voici quelques exemples:

1. Le mode de visualisation est porteur de conceptions du son. Ainsi le suivi d'enveloppe dynamique proposé par les logiciels de montage n'est pas un procédé absolument révolutionnaire en soi, si ce n'est qu'il remplace la notion symbolique de note par de la partition par une dimension du phénomène physique sonore. Ces logiciels permettent en effet de voir cette dynamique à des échelles bien au-delà de la perception humaine, comme par exemple de voir sur un écran 1/1000e de la durée d'un son.
2. Le travail sur le spectre sonore permet de s'écarter de la pensée temporelle classique et rejoint les structures hors-

l'ancien système, et la destitution du médium pris alors pour transparent, total, au rang de choix, de possibilité parmi d'autres. La partition, ce n'est qu'une des possibilités de réduction graphique de la réalité sonore (celle qui se soutient de la note plutôt que de l'objet sonore, de certaines structures rythmiques, etc.). Le pas du rejet total est souvent franchi, à tort : on serait devant l'opportunité de réaliser non la vanité de l'appareil d'écriture occidentale, mais de parvenir à appréhender le cadre plus large dans lequel il s'inscrit, et qui n'était auparavant que difficilement perceptible (il fallait en effet jouer avec le médium, le « pousser à son maximum », pour tenter de voir ce qui se tenait au-delà : ce serait l'exemple de Debussy, travaillant déjà sur les masses et les spectres à l'intérieur du système de la notation traditionnelle).

## MATÉRIALISME

Les changements dans la technique fondent le renouveau dans la pensée, disent les matérialistes : l'écriture instrumentale est dépassée. Les électro-acousticiens sont obnubilés par leur outil technique, ils ne réfléchissent pas assez, retombent dans des schémas connus. Ils devraient se pencher sur l'histoire et les œuvres passées. Ce serait la position « spiritualiste », prônant une supériorité de la « pensée » sur les moyens de réalisation.

On entre dans le débat : j'ai pu entendre un jour les deux positions exposées à peu près aussi clairement que cela. D'un côté, Hans Thomalla, spécialisé dans l'écriture instrumentale ; de l'autre, Orm Finnendahl, expérimentateur électro-acoustique.

On peut le redire autrement, sous l'angle de la nouveauté. Le matérialiste concentrera sur la « base » : un changement dans le médium implique nécessairement de repenser les fondements de la pratique. Ainsi, avec Schaeffer, on doit repenser les distinctions premières de son et de bruit, d'objet sonore, de note, etc. Le matérialiste dit : sans une prise en compte sérieuse des nouveaux moyens musicaux, et de leurs implications pour la pensée musicale, les compositeurs demeureront prisonniers du cadre de pensée global (liée à la notation traditionnelle, à ses concepts fondamentaux), dans lequel les innovations ne seront que superficielles, ou, peut-être, « faibles » : innovations dans un cadre, alors que c'est l'entier du cadre que l'électro-acoustique vient bouleverser.

L'autre position aurait son mot à dire, toutefois : le danger, dans la nouvelle technologie, est alors d'oublier les acquis conceptuels du passé. La position peut se nommer « spiritualiste » précisément parce qu'elle considère les « moyens » comme inférieurs, ou moins importants, que la « pensée » (ou la « forme »). En se concentrant sur les moyens seulement, l'expérimentation électro-acoustique court le risque de produire, à neuf, des schémas aussi connus (et donc aussi dépassés) que, par exemple, des formes sonates à peine retouchées, ou des structures d'accord évidentes (que les timbres non instrumentaux, certes nouveaux, ne feront pas échapper

temps dont parle déjà Xenakis, de même que des constructions de MAX/MSP ou OpenMusic. Pas étonnant aussi dans cette optique que la spatialisation du son, un des nouveaux apports de l'amplification du son, ait pris une telle ampleur. La visualisation du spectre permet un voyage nouveau dans le son : par le tour de passe-passe du stockage numérique, une photographie peut devenir filtre pour un son.

3. On rejoint là les techniques de synthèse qui ont changé notre rapport au son, en partant de forme d'ondes élémentaires (théoriques) ou par soustraction au « tout » du bruit blanc, pour prendre les méthodes les plus anciennes. Plus près de nous, je me suis intéressé à la notion d'Hybridation (synthèse croisée) où l'on mélange les caractéristiques de deux instruments (spectre de l'un, enveloppe de l'autre) pour aboutir à un geste collectif, bien au-delà du mélange classique de timbres dans l'orchestration.

La perspective matérialiste me semble très féconde pour expliquer l'évolution de pratiques artistiques ancrées dans leur époque.

Le fameux « the medium is the message » de McLuhan<sup>2</sup> me paraît toujours aussi pertinent un demi-siècle plus tard pour envisager la communication autrement que selon le schéma classique : émetteur → (information) → récepteur. Il s'agit plutôt d'un champ où les interactions (avec leurs rétroactions et interférences) entre les acteurs sont complexes, non linéaires, et fortement dépendantes du milieu dans lequel ces acteurs baignent.

Il me paraît évident que la lutherie, la technologie, et plus récemment l'informatique sont les manifestations techniques d'une époque dont témoignent également les arts, et la musique. Sans aller jusqu'à la question de la poule et de l'œuf, les techniques sont porteuses d'esthétiques, elles en sont les conditions nécessaires (mais pas nécessairement suffisantes).

Pas étonnant donc que L'œuvre ouverte de Eco<sup>3</sup> et les œuvres musicales qui l'environnent<sup>4</sup> soient écrits dans un siècle où les sciences ne sont plus porteuses de certitudes (physique quantique, mathématiques du chaos, stochastique).

Le langage SMS serait un exemple récent de modification de l'écriture en fonction du nombre de caractères disponibles. Une variante serait ce langage « parlé/retranscrit » des forums en ligne — à la fois propre aux formes et aux échanges écrits, mais vécu dans la dimension du « temps réel ».

Ce temps réel est une notion clé je crois pour comprendre les préoccupations de l'époque. Bien que discutable sur le plan théorique (le temps est une simulation numérique) il parcourt l'époque des News au live électronique, en passant par Twitter.

J'aimerais toutefois ajouter une dimension essentielle pour moi à la notion de matérialisme : nos échanges se font selon les modes de production de notre époque et en ce sens la production symbolique (musicale par exemple)

à l'oreille aguerrie). Le point de vue est radicalement différent : on voit alors presque un avantage à écrire dans les formes anciennes, pour l'exigence extrême qu'elles imposent, pour la discipline absolue qu'elles requièrent (surmonter l'entier de l'histoire du quatuor, de la symphonie, du trio, etc.) en vue d'une nouveauté authentique. La sortie hors des cadres traditionnels, si souvent revendiquée par les défenseurs de l'électro-acoustique, et l'idée de liberté qui sous-tend ce geste, sont alors perçus plutôt comme des retours en arrière, comme un relâchement.

On voit bien que le débat, comme souvent, ne constitue pas deux positions antagonistes, mais bien la formulation parallèle de deux exigences cruciales, qu'on pourrait tenter de soutenir *ensemble* : d'une part, l'importance indéniable du progrès technologique, des transformations dans les méthodes concrètes de la production musicale (qui permet d'être *moderne*) ; de l'autre, la nécessité absolue d'un travail sur les sphères « abstraites » de la forme et de la pensée musicale, qui donne accès à l'entier du canon historique musical, avec lequel on interagit *au-delà des styles et des moyens* (se contraignant ainsi à la formation personnelle d'outils de lecture universalisant, transhistoriques et transculturels).

Richard Taruskin souligne souvent la désorientation des compositeurs dans un monde où la musique n'est plus gouvernée par le présent seul (et donc où il existe un « répertoire classique », incontournable, porté aux nues, etc.<sup>1</sup>) : on pourrait lui rétorquer que *ce n'est pas trop tôt* ! La problématique du canon ossifié, de la querelle des anciens et des modernes, et des défis posés par des figures passées indépassables, c'est une constante dans tous les arts, la philosophie, etc. On pourrait soutenir, d'une manière quelque peu provocatrice, que la musique rentre enfin dans une période de maturité — au moment où, ayant acquis un statut proprement savant, institutionnalisé, et une conscience historique accrue, elle rentre enfin dans un développement qui n'est *plus*, et définitivement *plus* seulement la vie insouciant du présent. Cela fait plus de deux mille ans que des philosophes, pour se former, assimilent des siècles de philosophie antérieure — il était temps que les musiciens s'y mettent ! Et, à regarder les histoires de l'art, de la littérature, de la philosophie, on se rassurera en voyant que ce n'est pas cela qui empêchera l'inspiration, la grandeur, ou l'innovation.

## RÉPERCUSSIONS — ÉCRITES

Reprenons l'exemple de Haydn. On dit que le classicisme est le moment où la notation, sous la pression de la distribution et de l'impression, se standardise. La part de connaissances orales à « rajouter » à la partition se serait réduite...

Aujourd'hui, pour ce qui est de la musique « savante » (qui malgré les transversalités multiples demeure tout de même, je dirais, discernable), on se trouve à un sommet du phénomène écrit, où la notation frise parfois l'unicité autrefois réservée à l'œuvre seule. La partition, sous sa forme écrite, prend souvent des proportions gigantesques, et fait montre d'une complexité accrue.

et aussi liée aux modes de production au sens le plus économique du terme.

J'ai été très frappé, à la lecture de *Free jazz. Black power* de Cartes et Comolli<sup>5</sup>, de voir à quel point j'avais souvent lu des histoires de la musique « suspendues », où les formes musicales présentées semblaient flotter là, à un certain moment, et comme ce livre redonnait un ancrage socio-économique à l'histoire du jazz.

Pour ma part, j'imagine mal l'histoire de ces formes, comme de la technologie, en-dehors de leur contexte socio-économique. Je n'imagine pas le développement de la musique européenne occidentale sans les échanges marchands, l'essor de la ville, conquêtes de territoire, outils de reproduction mécanisés (imprimerie, enregistrement sonore). Je me souviens d'avoir lu cette lettre de Haydn à son père, témoignage de l'essor industriel où il s'étonne de la première commande qu'il reçoit pour un orchestre, une occasion, un lieu qu'il ne connaît pas. Jeune, Haydn est au service d'un prince et produit une musique à la fonction sociale très évidente pour des orchestres qu'il connaît. Âgé, Haydn produit une musique imprimée et jouée par des orchestres à la formation standardisée et sur laquelle il perçoit des droits d'auteur. Une bonne partie de la réponse à la question « Où est passé l'improvisation dans le saut du baroque au classique ? » se trouve pour moi là.

On peut aussi citer la jeune Amérique dynamique d'un compositeur comme Ives par opposition à son contemporain Mahler et sa vieille Europe déjà un peu crispée sur son empire, (on se rend compte du poids de nos valises parfois !), ou encore l'influence accrue des artistes chinois de nos jours dans la scène de l'art contemporain, au moment où la Chine devient une puissance économique de premier plan.

Il y a plus d'une cinquantaine d'années, Pierre Schaeffer a déjà largement démontré grâce aux nouvelles possibilités d'expérimentation les lacunes, voire les erreurs de la notation musicale, aveuglée par le concept de note. La notation symbolique est le vestige (encore pratique toutefois à défaut d'autre chose) d'une tradition musicale fondée sur la primauté de ce phénomène sonore particulier dit de la note audible. Il faut comprendre par-là un son à qui l'on fournit une énergie constante (souffle, archet), et qui voit ses partiels se mettre en cadence, qui devient donc harmonique et fait entendre à l'oreille une fondamentale.

À sortir de « la note », mais à vouloir tout de même noter, on se retrouve devant le foisonnement quasi illimité des signes nouveaux, des annotations explicatives. Ce qui se laissait aisément répartir entre « moyens » (notes, signes dynamiques, etc.) et « message » ou « discours » (l'œuvre elle-même) se brouille : le compositeur spéculatif invente(r)ait) jusqu'aux *lettres des mots* qu'il emploie pour l'œuvre. N'est-ce pas là justement un exemple parfait d'un « matérialisme » galopant, où l'œuvre peut n'être « que » le travail sur cette base toujours plus concrète ? On dissout la note, on inclut tout le sonore, et, nécessairement, le langage codifié ancien est littéralement débordé par les nouvelles possibilités, et les nouveaux besoins, de tous ces sons absolument ininscriptibles.

Lachenmann serait l'exemple maintenant classique de cette démarche. Une musique qui parviendrait au « corps » de la musique, mais avec les moyens anciens, les instruments, une injection du bruitisme électro-acoustique directement dans le jeu instrumental. Il n'est alors que prévisible que son nom soit également associé à nombre de notations nouvelles. Il faut donner à lire les crissements, les grattements, les frottements, et leurs infimes nuances, et ce d'une manière qu'il soit possible d'imprimer et de vendre une partition...

Ferneyhough serait un autre cas d'école. On ne se situe dans un autre versant du lien d'amour/haine à la page et à la plume : cette fois, plutôt qu'un maximalisme du détail bruitiste (qui serait l'impérieux désir d'écrire tout ce bruit avec lequel on compose), c'est un maximalisme de l'écriture elle-même. Une littérale inflation de la notation. Pour faire loufoque — et les adversaires ne se privent pas — on pense à une névrose de Sibelius ou de Finale, où non seulement il est simplement d'enchâsser des n-uplets de notes, mais également de faire pulluler les signatures rythmiques, (d'ailleurs, aucun ordinateur bien doté en mémoire vive ne tremblera d'effroi devant les calculs à faire). Ce serait un cas paroxystique de rétroaction du « médium » écrit sur ce qu'il était censé « médiatiser », à savoir, dans ce cas surtout, le rythme et le mètre. Le raisonnement, dans son fondement, est d'une simplicité enfantine, et, éclair de génie et/ou de malice, les répercussions, comme toujours lorsqu'on joue avec les combinatoires, deviennent rapidement abominablement complexes : en effet, pourquoi se limiter à la multiplicité des numérateurs (3/4, 5/4, 7/4, etc.), quand on peut également « libérer » (ce serait le mot d'ordre) le dénominateur (3/3, 7/10, etc.) ?

L'étrange, dans cette histoire, est qu'il semble que Ferneyhough travaille toujours « à travers » ou « au-delà de » ces cadres maximisés (qui ne sont, en définitive, pas perceptibles comme tels). La musique s'écrirait « malgré » ceux-ci. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il y a une pensée musicale que cette écriture ne rend pas ? Il y aurait sans doute alors la possibilité d'un travail de *réécriture* de la partition ferneyhoughienne en un autre idiome, qui donnerait à lire d'une manière simple ce qui se passe en termes d'objets musicaux, de développements formels, etc. On pourrait dire qu'il faudrait pouvoir faire une carte, une image *externe* de ce « mode d'emploi » *interne*, dont la précision, souvent, fait perdre de vue ce qui se passe « réellement », dans le déploiement de l'œuvre en performance. On serait dans

En analysant le phénomène sonore (avec des outils désormais à domicile), nous avons pu changer notre attitude face à la construction des sons par une meilleure compréhension de ce que nous écoutons ainsi que par l'immédiateté de l'écoute que proposent les logiciels.

Sans revenir sur tous les détails de tous ces débats bien étayés, je prendrai comme slogan du changement le plus récent le titre de cet article de Fabien Lévy : « le tournant des années 70 : De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception<sup>6</sup> ».

Le bouleversement est frappant entre une musique écrite et cette musique retranscrite, un peu comme cet écrit/parlé des forums.

Un des développements les plus évidents que la technique a permis est l'essor de musiques processuelles, au mécanisme saillant. Le principe d'imitation cher à certains mouvements naturalistes renvoie dans ce cas à notre monde technologique, comme l'illustre l'expression souvent entendue de nos jours de l'instrument qui sonne « comme de l'électro ». Ce renversement ne peut que prendre de l'ampleur avec la génération des « digital natives ». Je ne m'aventurerai pas sur cette thématique du processuel plus loin vers les musiques algorithmiques, n'y connaissant pas grand-chose, mais leur lien avec les outils technologiques paraît assez facile à établir<sup>7</sup>.

L'ordinateur n'est pas seul responsable de ce changement d'attitude face à l'écrit. Outre la technologie pure, les formes de production sociales ont changé et favorisé des formations instrumentales changeantes, souvent en petit groupes, permettant expérimentation des modes du jouer ensemble, notamment avec l'explosion de la musique improvisée et des techniques étendues.

Un autre effet collatéral sur la conception du statut du compositeur est le fait que ces nouveaux outils ne sont pas nécessairement attachés à une esthétique particulière. Le compositeur expérimental de musique encore parfois appelée « savante » partage des outils communs avec celui de la musique Pop par exemple. Outre le fait que de nos jours, nous avons grandi avec une culture musicale où Xenakis côtoie Zappa, Mingus, les Pixies, Otomo Oshihide, le gamelan ou Missy Elliott, la question des outils est souvent transversale, notamment en matière de studio d'enregistrement. Certains logiciels se sont aussi développés en fonction d'un marché musical, et orientent la pratique de la composition, même lorsque l'on se positionne en opposition au marché. Cette perméabilité a des conséquences sur la notion de forme. En particulier, le grand projet du « développement », si profondément lié au principe de l'écriture, paraît bien discrédité au profit des musiques fonctionnant sur le principe de séquences statiques. Là encore dans ce mot « statique » se loge cette conception spatiale apparue avec l'essor des outils informatiques.

le problème de lire une partition classique sans parvenir à dépasser le stade de la lecture des notes, alors qu'il faut « monter » aux accords, puis à la syntaxe d'accords (pour ne prendre que la dimension harmonique) pour réellement *comprendre* ce qui est énoncé.

Il semble très probable qu'une figuration informatique, justement, pourrait permettre une telle chose. On serait alors dans le cas tout à fait amusant d'un « retour à Haydn » — après avoir eu sous la main une notation absolument précise du *tout sonore* d'une symphonie exécutée live, au crissement d'archet près, au formant près, on retrouverait, par un procédé d'abstraction, de *réduction*, la « partition », qui n'en donne que la structure, à la fois profonde, schématique, mais tout de même *exacte*...

## ÉCHELLE — SEUILS

La phase des minimalistes, bien sûr, serait un de ces moments de la musique contemporaine où le parallèle avec les premières découvertes électro-acoustiques se laisse sentir le plus vivement. Il a été souligné avec raison qu'il faut parler bien plus de « musiques pulsées » ou « musiques à pulsation » que de minimalisme. La réintroduction de la régularité rythmique absolue à l'époque de la surdétermination sérielle. Tout l'intérêt de ce geste, bien au-delà de la valeur ou la richesse individuelle des œuvres, qu'on ne discute pas ici, c'est qu'il donne à voir ce que peut être un « retour » dans une discipline (la musique), et en quoi le parallèle avec la philosophie est frappant : « retour » de la pulsation régulière, pourrait-on dire, retour à une pensée ancienne. L'autre versant serait : retour peut-être, mais d'une manière fondamentalement neuve. Car le rythme pulsé d'un Reich, par exemple, ne se laisse pas « métrer » de la même manière qu'une musique européenne du XIX<sup>e</sup> siècle (le lien avec les musiques extra-européennes, africaines ou pygmées notamment, est de rigueur).

Si le mètre est ce « milieu » entre l'atome de pulsation et la structure rythmique plus large qui constitue une « phrase » musicale, c'est donc bien ce lieu médian qui est *abandonné* par les minimalistes. On se retrouve alors avec les deux autres extrêmes du spectre : d'une part l'atome pulsé, qui demeurerait auparavant au second plan, de l'autre cette fixité troublante, ce « mur » (ou plutôt cette « grille » qu'on entend comme un mur si l'écoute s'éloigne un tant soit peu de chaque « barreau » de pulsation). La musique alors révèle un seuil tout à fait non trivial entre la pulsation individuelle et une unité plus grande, un « à plat » musical (ou mur sonore, l'effet de surface est saisissant de clarté, qu'on l'apprécie ou non).

Cette tension entre l'atomique et le global, c'est bien sûr à la machine qu'on doit cela — machine qui est incapable du « milieu » thématique ou développemental, mais qui au contraire exécute avec une facilité terrifiante à la fois la répétition exacte d'un élément atomique et la stabilité absolue sur le long terme : *Music for 18 Musicians*, qu'un ordinateur réaliserait sans effort, présente des difficultés d'exécution extrêmes, et, surtout, très inhabituelles : l'apparition de l'outil nouveau permet effectivement un « retour », celui d'une réflexion sur des présupposés fondamentaux de la pensée

Une des dernières musiques à manifester, le spectralisme, à travers notamment la voix de Hugues Dufourt, s'est penchée sur la notion de seuil. Cette idée chère à Grisey, qui d'ailleurs préférait le terme de musique liminale au terme équivoque de musique spectrale, se concentre sur les changements d'états à l'intérieur d'un continuum.

L'exemple le plus célèbre est sans aucun doute le passage du rythme à la hauteur audible (dès 20hz pour l'oreille humaine) dans *Kontakte* de Stockhausen<sup>9</sup>, ou *Modulations* de Grisey.

Du même Grisey, on peut ajouter encore le glissement d'une harmonie lisse vers le bruit dans *Partiels*. Cet exemple est intéressant aussi lorsqu'on sait comment Grisey a trouvé cette forme en s'intéressant au profil d'un son de contrebasse écrasé. À la fois renversé (la pièce va plutôt des sons à hauteur définie vers le bruit) et étiré (de quelques millisecondes à l'échelle d'une longue pièce).

Ce deuxième aspect, l'étirement temporel, me semble intéressant parce qu'il montre que ce parcours de seuil dans un continuum est intimement lié à l'idée de changement d'échelle.

Comme avec un microscope, ce sont de nouveaux champs d'exploration qui s'offrent au musicien au-delà de sa perception immédiate.

De nos jours, ces changements d'échelles possibles ont remodelé la notion de geste musical, les musiciens ne travaillant plus tant avec le son que dans le son. Ce saut est pour moi à l'origine de plusieurs malentendus générationnels, les nouvelles musiques et leurs micro-gestes paraissant réductrices, voire statiques aux tenants du geste plus classique, soit ceux qui défendent un travail à une échelle de temps liée au geste.

On peut citer aussi les ruptures esthétiques de la musique improvisée entre une tradition héritée du free jazz, soit d'une certaine implication de l'énergie physique d'un performeur très présent physiquement, et d'une tradition héritée de l'électronique, où le performeur souvent s'efface et où par conséquent le mouvement se trouve à des échelles temporelles très différentes (micro ou macro dans l'exemple extrême du drone).

du rythme et de la métrique : à tel point que, comme souvent, certains révolutionnaires s'empressent d'éliminer les acquis et les richesses des recherches précédentes.

Le premier minimalisme serait le point le plus extrême d'une telle recherche, même si on voit les mêmes préoccupations, les mêmes « schèmes » musicaux chez les spectraux (comme Grisey, par exemple). Le pas d'après, dans ces deux cas, sera celui d'une réintroduction, sur ces bases refondées (c'est-à-dire avec la possibilité d'une pulsation fixe apparente et configurée autrement que dans le contexte du XIX<sup>e</sup> siècle européen), de l'espace médian : de parvenir à explorer à nouveau ce qui se trouve « entre » la pulsation unique et son addition, à l'identique, sous la forme d'une surface unie. L'exemple tonitruant directement lié au minimalisme serait *Harmonielehre*, de John Adams, alors qu'un exemple dans le versant spectral pourrait être pris chez Georg Friedrich Haas (on écouterait les développements dynamiques de *In vain*), mais ces problématiques de continuité, d'à plat et de pulsation atomique sous-tendent également des recherches « modernistes », dont Ligeti (surtout celui des *Études*) serait le parangon. J. W.

Dans une autre direction, mais toujours en lien avec cette idée d'échelle, la notion d'œuvre collective a pris une autre dimension avec les techniques d'hybridation du son dont je parlais plus haut, et ce pour une version revisitée du concept de geste collectif. De même Internet et la notion d'informa-tique de nuage (« cloud computing ») ont redonné un nouveau souffle à la notion d'œuvre collective, dans la foulée du net.art où les rencontres physiques ne sont plus une condition à une collaboration.

Cette dématérialisation a pour conséquence un pouvoir d'ubiquité rejoignant la notion de temps réel exposée plus haut. En ce sens cette culture du zapping, du changements d'état n'est qu'en apparence incompatible avec les nombreuses œuvres au lent processus évolutif présentées de nos jours, et que le spectralisme, comme la musique minimale américaine, inauguraient. D. T.

## CONCLUSION

Nous avons parlé du désir de coupure, de discontinuité : un moyen de sortir du processuel (c'était en évoquant une pièce de Philippe Leroux donnée à Archipel), et aussi, surtout, par ce biais, un moyen de réintroduire en composition le geste subjectif, le choix, irrationnel, ou du moins profondément unique, singulier, du compositeur. On peut lier cela, précisément, à ce qui a été formulé comme le retour à une fondation, la pulsation dans ce cas-là (mais la question de la note comme concept alors pris pour acquis et remis en question par les recherches acoustiques est tout aussi valide), qui demande, du coup, de repenser le déploiement à partir de ce fond nouvellement établi. Le processus linéaire, ce serait le premier pas une fois que le geste de fondation est établi ; la première « opération » qui viendrait pour établir, pour « exposer » le matériau (même si, dans ce cas, « exposition » serait bien sûr à différencier radicalement de son utilisation pour les formes classiques, qui ont notoirement exploré de fond en comble le « milieu » du développement thématique, de la phrase musicale). On reformulera autrement : ce qu'il faut, pour que réapparaisse à la fois la rupture et la subjectivité, c'est un discours articulé « au-dessus » de l'atomique, ou encore, une pensée combinatoire, qui utilise les éléments isolés pour en former de plus grand, qui fasse surgir des niveaux de signification irréductibles aux atomes qui les composent. Quant à savoir comment les éléments de « l'intérieur » du son, de même que les nouvelles formes de collectivité (et d'individualité —on n'oubliera pas l'indépendance accrue du compositeur électro-acoustique, qui peut aujourd'hui se passer de musiciens) se combineraient, la question demeure.

---

1 Voir notamment, dans le troisième volume de son *Oxford History of Western Music* (OUP, 2009/2005), les sous-chapitres « Museum Culture » et « New Paths » (p. 676-686) dans « The Return of the Symphony », dédié à Brahms, le premier compositeur à relever ce défi spécifique.

---

1 Cf. Delalande, François, *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris : Buchet/Chastel, 2001.

2 McLuhan, Marshall, *The Medium is the Message : An Inventory of Effects*, Berkeley, Hamburg : Gingko Press, 2001/1967.

3 Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1979.

4 On pense bien sûr à l'indétermination chez Stockhausen, Boulez, Pousseur...

5 Carles, Philippe et Comolli, Jean-Philippe, *Free jazz. Black power*, Paris : Gallimard, 2000.

6 In *Le temps de l'écoute : Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, Paris : L'Harmattan/L'itinéraire, 2004, pp. 103-133. Disponible sur le Web à l'adresse : <http://www.fabienlevy.net/Documents/pdf/tournant70.pdf> (28 juillet 2011).

À écouter, les émissions « Composing with process » sur le site modisti.com : <http://modisti.com/11/2011/06/15/composing-with-process-perspectives-on-generative-and-systems-music-3-2/> (28 juillet 2011).

7 Idée déjà exposée dans Stockhausen, Karlheinz, « ...comment passe le temps... », *Contrechamps* n° 9 (1988), p. 26-65.

---