



HAL
open science

Notes pour une comparaison des paradigmes technologiques des musiques électroniques ” savantes ” et ” populaires ”

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Notes pour une comparaison des paradigmes technologiques des musiques électroniques ” savantes ” et ” populaires ”. Musiques, arts technologies. Pour une approche critique, 2004. hal-02055230

HAL Id: hal-02055230

<https://hal.science/hal-02055230>

Submitted on 3 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Notes pour une comparaison des paradigmes technologiques des musiques électroniques “ savantes ” et “ populaires ”

Makis Solomos

Université Montpellier 3, Institut Universitaire de France

in R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo, M. Solomos, *Musiques, arts technologies. Pour une approche critique*, Paris L'Harmattan, 2004, p. 281-290

Parmi les “ anciens ” arts, c’est-à-dire les arts antérieurs à l’ère technologique, la musique fut la première à poser la question de sa “ technologisation ”, c’est-à-dire à évoluer en fonction de (grâce à) la technologie ou, pour celle qui ne voudra pas être contaminée, à se développer contre la technologie.

Il faudrait ici préciser ce que l’on entend par “ technologie ” en musique. Plus précisément, il faudrait situer le point historique à partir duquel on pourrait parler de la première technologisation de la musique. S’agit-il tout simplement des premières utilisations de l’électricité, auquel cas il faudrait remonter aux premiers “ instruments ” électriques, inventés dans les années 1920-30 (ou même avant, dès la fin du XIX^{ème} siècle¹) ? Ou bien, ce point d’entrée de la technologie concerne-t-il l’exploitation à des fins de composition du nouveau type d’écriture qu’a constitué l’enregistrement, c’est-à-dire la “ révolution de 48 ” (“ invention ” de la “ musique concrète ”) ? Ou encore, doit-on penser à la possibilité, systématisée aux débuts des années 1950, d’identifier l’art des sons à une démiurgie, c’est-à-dire une création presque *ex nihilo* du son —je me réfère, on l’aura compris, aux premières synthèses du son opérées en Allemagne et aux USA ? Quatrième hypothèse quant à cette quête d’un point d’entrée de la technologie en musique : l’invention des premiers synthétiseurs, au sens de “ l’instrument ” synthétiseur (avec clavier), au début des années 1960. Voici encore un autre point possible pour situer historiquement l’introduction des technologies en musique, point qui devient capital si l’on ajoute au mot “ technologies ” l’adjectif “ nouvelles ” : l’arrivée de l’ordinateur, avec, dans un premier temps, les premiers algorithmes compositionnels (ceux de Lejaren Hiller, de Iannis Xenakis ou de Pierre Barbaud) de la fin des années 1950 —algorithmes qui ont été concrétisés au niveau sonore par les bonnes vieilles sonorités des instruments acoustiques— et, dans un second temps, les premières synthèses numériques du son (travaux de Max Mathews et de Jean-Claude Risset dans la seconde partie des années 1960). On pourrait enfin choisir délibérément d’ignorer tous les faits que je viens de mentionner et choisir pour point d’entrée de la technologie en musique la fin des années 1970 et le début des années 1980 avec l’arrivée des premiers séquenceurs, boîtes à rythmes et échantillonneurs.

Cette longue liste de faits et de dates n’a rien d’un historique. Le propos n’est pas d’énoncer l’historique des avancées technologiques, mais de suggérer qu’il n’y a aucun sens à faire un tel historique si l’on n’a pas répondu à la question préalable : quel point choisir pour évoquer les débuts de la technologisation de la musique ?

¹ Cf. www.obsolete.com. La longue liste “ d’instruments électriques ” qui y figure —une liste confuse, car même des logiciels y sont nommés instruments— commence avec le “ télégraphe musical ” (1876) d’Elisha Gray.

Cette question n'est pas de pure forme, ni de simple méthodologie historique. Elle porte sur l'essentiel car, en fonction du choix qu'il va opérer dans cette liste de faits, le musicologue se référera à l'une ou à l'autre des deux grandes catégories de musique que l'on continue à dissocier : la musique dite "savante" ou la musique dite "populaire" (ou "commerciale"). En effet, dans les histoires respectives de ces deux types de traditions musicales, les choix quant à la technologisation sont diamétralement opposés. Si l'on se réfère à la musique savante, on n'évoque que rapidement les premiers instruments électriques, car on insiste surtout sur l'apparition de la musique concrète et de la première musique électronique, qui fusionnèrent rapidement dans ce qui fut nommé "musique électroacoustique"; on y mentionne enfin les premières utilisations de l'ordinateur comme aide à la composition puis pour la synthèse. Par contre, si l'on se situe du côté des musiques populaires et commerciales, on opte d'une manière claire pour les premiers instruments électriques car, si ceux-ci n'y ont pas été exploités dans le cadre de cette musique, l'alliage de l'idée traditionnelle d'instrument avec l'amplification électrique —alliage qui a donné naissance à la guitare électrique— détermina l'idée de la technologie que se font une grande partie des musiques populaires de l'après 1945 ; puis, sautant la naissance de l'électroacoustique, on évoque les premiers synthétiseurs ; enfin, ignorant les premiers travaux avec ordinateur, on se centre sur les premiers séquenceurs, boîtes à rythme et échantillonneurs.

C'est dire qu'il existe deux types de technologies ou, plus exactement, deux paradigmes technologiques qui se sont développés d'une manière relativement séparée, l'un dans les musiques savantes, l'autre dans les musiques populaires. Pour simplifier à l'extrême, on dira que le premier prolonge l'idée de la composition qui prévaut dans la musique occidentale depuis des siècles. L'acte de composition y est nettement dissocié de l'acte de jouer la musique (réduit à l'idée "d'interprétation") car il se situe hors-temps —dans un temps différé, pour le dire autrement. Pour ce faire, on fit appel à l'écriture, qui fut conçue au départ comme un simple aide-mémoire et qui a fini par devenir plus qu'un outil, une méthode, faisant véritablement naître l'idée de composition (combinatoire de signes). Or, malgré l'absence de partition —et, en ce qui concerne la musique concrète, malgré également les propos de Schaeffer qui l'ont conduit à adopter l'expression "musique concrète"²—, la première musique électroacoustique tend à être du côté des musiques écrites, puisque, que ce soit par l'enregistrement puis le bricolage avec la bande électromagnétique ou par la synthèse du son, le compositeur y travaillait entièrement hors-temps —même si ce n'était pas à l'aide de symboles (partition), mais avec des physiques ou d'appareils électriques— et que, en outre, le résultat était inscrit sur un "support"³. Dans le second paradigme de la technologie musicale —paradigme qui prévaut dans les musiques populaires—, la composition se fait en temps réel, c'est-à-dire qu'elle reste du côté de l'instrumentiste : on prolonge la tradition ancestrale des musiques populaires, une tradition qui ne passe pas par l'écriture, mais par la transmission orale. C'est pourquoi, ici, le modèle privilégié pour la technologisation de la musique a d'abord été l'instrument électrique, puis l'objet particulier (les synthétiseurs de

² Cf., entre autres, Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, Paris, P.U.F. – Q.S.J. ?, 1967, p. 15-17.

³ Ce fut même le premier reproche qu'on lui adressa : la première musique électroacoustique faisait disparaître l'interprète.

Moog ou les échantillonneurs actuels) dont on peut se servir plus ou moins comme si c'était un instrument de musique.

L'idée de "synthétiseur" permet d'exemplifier d'une manière très claire cette coupure entre ces deux paradigmes technologiques. Il est fréquent de dire que les premiers synthétiseurs ont été inventés au début des années 1960 (1963 pour le premier synthétiseur de Robert Moog) —j'ai moi-même repris cet énoncé précédemment. Mais, en disant cela, on se réfère très précisément à quelque chose qui reste résolument du côté de l'instrument. En effet, d'une part, ces premiers outils auxquels on a fini par identifier l'idée de synthétiseur, d'une part, possèdent un clavier, ce qui les situe dans le prolongement des instruments (acoustiques) à clavier, d'autre part, les transformations sonores y sont nommées "effets", c'est-à-dire qu'elles relèvent plus de l'ornement que de l'essence. Enfin, ils ont peu été utilisés par les musiciens populaires à des fins de recherche sur la synthèse. Par contre, les appareils électriques qui équipèrent les premiers studios de musique électronique (par exemple, à Cologne, avec Eimert et Stockhausen) n'ont pas été catégorisés comme "synthétiseurs", bien qu'eux, par contre, fussent résolument utilisés pour faire de la synthèse sonore ! En somme, la musique savante était réfractaire à l'idée de limiter ses efforts de technologisation à l'invention d'un nouvel instrument, même si celui-ci offrait beaucoup de possibilités sonores. A l'inverse, la musique populaire voulait faire aboutir l'idée abstraite de synthèse du son à la fabrication d'un instrument.

Le paradigme technologique de la musique populaire réclama par conséquent l'invention d'outils avec lesquels on peut *jouer* la musique, c'est-à-dire la pratiquer en temps réel, la part de la composition et celle de l'improvisation (et de l'exécution) n'étant pas aisément discernables. Les musiques populaires exigèrent de la technologie la production de nouveaux outils se présentant *comme* des instruments de musique, ce qui signifie que, même si le matériau évolua (sons électriques, "effets", etc.), on continua à pratiquer la musique d'une manière traditionnelle, c'est-à-dire dans un rapport *physique* avec un "instrument", même si le type de gestualité était assez différent du type de gestualité que réclame l'instrument acoustique.

Dans le paradigme technologique de la musique savante, qui prolongea, comme il a été dit, la tradition de l'écriture —c'est-à-dire du travail de construction en temps différé—, le geste disparut totalement, une grande abstraction prévalut. En se libérant du modèle instrumental, on plongeait délibérément dans une situation inédite, où les sons devaient être écoutés pour eux-mêmes —c'est la fameuse "écoute réduite" selon Pierre Schaeffer⁴—, indépendamment de leur cause physique. D'une manière plus générale, la notion d'écoute devenait l'enjeu principal non seulement de la réception de la musique, mais également de la manière de la pratiquer, c'est-à-dire de la composer, puisque l'exécutant avait disparu. Paradoxalement, et c'est un fait qui a aussi été souligné maintes fois, cette extraordinaire abstraction libéra l'imagination la plus concrète puisque, du moins pour la seule musique concrète, les sons s'agençaient, pour reprendre une autre expression de Schaeffer, selon une sorte de "cinéma pour l'oreille"⁵.

⁴ Cf. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 270-272.

⁵ Cf. Pierre Schaeffer, "Le langage des choses" (1941), in Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique même* = *Revue Musicale* n°303-304-305, 1977, p. 19-23.

L'opposition de deux paradigmes qui vient d'être développée est, comme tout schéma binaire, quelque peu simpliste. Surtout, il faudrait souligner que, si les premières musiques populaires utilisant la technologie adoptèrent généralement le second paradigme⁶, la musique savante ne s'est pas limitée, contrairement à ce que j'ai dit, au premier paradigme, celui de l'abstraction et du dépassement de l'instrument. En effet, le premier compositeur qui, dans ses écrits, réclame avec force la technologisation de la musique, Varèse, conçoit cette technologisation comme passant par l'invention de nouveaux instruments⁷. Mais on dira, non sans raison que Varèse employait l'expression "nouveaux instruments" uniquement par défaut car, avant la surprenante invention de la musique concrète et de la première musique électronique, il était sans doute difficile d'envisager autre chose que des instruments électriques. Par contre, les compositeurs-interprètes de *l'électronic live* des années 1960-70 qui, malheureusement, ont laissé peu de traces —sauf lorsqu'ils étaient également des compositeurs reconnus de la musique écrite (cas, par exemple, de Cage)—, sont effectivement allés, d'une manière très résolue, du côté du développement de nouveaux instruments ou, plus précisément, de nouveaux appareils pouvant être traités comme des instruments. Mais, justement, ils n'ont pas laissé de trace car, reniant totalement, par ce choix, l'écriture, ils ont été mis d'une manière automatique à l'écart de la tradition savante —c'est du moins une hypothèse !

Malgré ces exceptions, il est possible de considérer comme relativement vérifiable le schéma des deux paradigmes technologiques pour expliquer les premiers développements de la technologisation de la musique d'une manière concurrente en fonction du clivage musiques savantes / musiques populaires. Cependant, et c'est ce qui va être développé à présent, ce clivage tend, me semble-t-il, à s'estomper, les deux paradigmes n'appartenant plus d'une manière aussi exclusive à l'un des deux camps. Je pèse les mots : je dis bien que le clivage "tend" et non pas "s'est" et je dis bien "s'estomper" et non "s'effacer".

Du côté des musiques savantes, limitons-nous à trois constatations. En premier lieu, nous pouvons observer le fait que, pour palier l'abstraction de la musique sur support, on y a développé l'interaction avec le monde instrumental. Une première tendance préserve l'abstraction de la musique sur support et la met en dialogue avec le geste instrumental. Une seconde, nettement plus conservatrice, réduit l'électronique à une prolongation de l'univers instrumental : cela conduit par défaut à revaloriser le geste instrumental, l'électronique se contentant d'apporter ce que l'on appelle souvent une sorte "d'aura". En second lieu, constatons que, depuis un certain temps, des recherches sont faites, par des musiciens provenant de la tradition savante sur de nouveaux types d'interfaces, recherches qui, parce qu'elles renouent avec la foi dans la nécessité du geste (instrumental), présentent ces interfaces comme des "instruments virtuels" (on parle également "d'hyperinstruments" ou de "méta-instruments")⁸. En troisième et dernier lieu, une grande partie des compositeurs de

⁶ Il n'est pas ici encore question du travail en studio du rock le plus évolué de la fin des années 1960 et des années 1970 : nous y reviendrons.

⁷ Cf. Edgar Varèse, *Ecrits*, textes réunis par Louise Hirbour, 1983, *passim*. Varèse ne "dépasse" la notion d'instrument que dans quelques rares écrits, tels que le projet de "laboratoire" adressé à la Fondation Guggenheim en 1933 (cf. *ibid.*, p. 68-69).

⁸ Cf., entre autres écrits récents, Hugues Genevois, Raphaël de Vivo (éd.), *Les nouveaux instruments de musique*, Marseille, Parenthèses, 1999.

la musique contemporaine sont retournés ces dernières années à l'instrumental pur, ce qui pourrait être interprété comme une phase de transition où le refus du paradigme technologique menant à l'abstraction —au dépassement du modèle instrumental— l'emporte sur l'envie de ne pas sombrer dans le déjà-dit.

En ce qui concerne les musiques populaires, le paradigme instrumental reste dominant, mais il a commencé à être contesté par une certaine tendance vers l'abstraction. Je me réfère ici aux musiques qu'on englobe sous la catégorie générale de “ musiques électroniques ” — une expression à laquelle j'ajouterai l'adjectif “ populaires ” pour éviter toute ambiguïté—, qui tournent autour de la techno. Il aurait fallu ici une analyse précise de cette catégorie, car il est fort probable qu'elle ne perdurera pas du fait de sa trop grande généralité. Il aurait également fallu souligner combien la fabrication de cette catégorie répond à des intérêts médiatiques et économiques précis —je renvoie à des analyses sociologiques qui restent à faire. L'essentiel pour cette brève étude est que, malgré sa facticité et sa fragilité, la notion de “ musiques électroniques populaires ” indique la mutation dont il est question, à savoir l'évolution de certaines musiques populaires vers un paradigme technologique qui dépasse, dans une certaine mesure, le modèle instrumental.

En effet, ces musiques ne se composent-elles pas avec une “ écriture ” ? Car, qu'est-ce qu'un séquenceur (ou un logiciel jouant un rôle semblable) sinon un outil très proche de l'écriture, voire même d'une écriture assez traditionnelle ? Pour la première fois, des musiques qui appartiennent à la tradition populaire se composent résolument hors temps, dans le temps différé de l'écriture. Certes, il y a le précédent du travail très approfondi en studio de certains groupes de rock, mais il s'agissait plutôt d'exceptions, car s'assimilant à un “ aboutissement ” (par exemple, dans l'évolution d'un groupe comme les Beatles), alors que, dans le cas présent, c'est un point de départ. En outre, grâce à la forme particulière d'écriture que constitue le séquenceur, la notion de “ piste ” se substitue à la notion “ d'instrument ”. Les musiciens de rock connaissaient déjà cette notion grâce au magnétophone multipiste, mais ils ne l'avaient pas exploitée dans ce sens : chez eux, une piste s'identifiait, sauf dans des cas très élaborés, à un instrument. La démarche du musicien “ électronique ” est nettement plus abstraite. On pourrait employer, pour faire un emprunt au registre de la musique savante, la notion de “ voix ” : ce musicien superpose des voix —sans pour autant les imbriquer d'une manière polyphonique, car ce travail reste une superposition. Certes, cette dernière conserve la fonctionnalité des instruments : une piste jouera le rôle de la pulsation, l'autre de la basse, une troisième de la nappe, une autre proposera une boucle se substituant à l'instrument soliste de la musique traditionnelle, etc. Mais le modèle instrumental y est de moins en moins présent.

Surtout, les musiques électroniques populaires proposent une culture musicale délibérément centrée sur le phénomène sonore. Avec elles, et notamment avec ses manifestations les plus radicales, le travail sur le son qui, même dans le rock le plus avancé, relevait encore de la catégorie de “ l'effet ”, devient la substance même de la musique. Bien sûr, il ne s'agit pas du patient travail d'élaboration du moindre détail qui prévaut dans les musiques électroniques savantes, mais d'un travail plus simple, qui, pour reprendre une catégorie boulezienne, se soucie surtout de “ l'enveloppe ” : le musicien fait peu ou pas de synthèse et travaille des transformations globales (filtrages, distorsions, etc.). Néanmoins,

pour me répéter, cela constitue désormais l'essence de la musique et c'est pourquoi les spécialistes de la techno évoquent son aspect quasi charnel, qui se manifeste par " l'immersion dans le son " ⁹.

Or, la focalisation sur le son entraîne le dépassement du paradigme technologique lié au modèle instrumental. Il est assez manifeste ici que les musiques électroniques populaires redécouvrent, à leur manière, l'expérience schaefferienne : l'expérience qui a conduit à émettre l'hypothèse que, si l'on se focalise sur le son, " l'écoute " devient plus importante que le " faire ". L'oreille même devient l'instrument du musicien, même si ses doigts continuent à bricoler. En quelque sorte, on quitte l'univers du geste au profit d'une certaine abstraction. Je pense que cette affirmation s'applique bien à certaines musiques électroniques populaires. Ainsi, le musicien catalogué " electronica ", David Shea, dit, dans un entretien récent :

" Je me sens très proche de [la tradition de musique concrète], et j'aime travailler avec des gens qui l'emploient et qui respectent le son. Je pense que la scène electronica, même si elle est surtout basée sur des sons électroniques, est très rattachée à cette démarche d'auto-insertion dans un son. Et lorsque l'on parvient à s'introduire dans un son, on s'aperçoit qu'il n'y a rien de comparable à un son abstrait. Peut-être que le son lui-même est chargé de beaucoup de choses, mais quand on interagit avec le son on a tellement de possibilités, tant d'émotions, par rapport à nos mémoires, nos familles, notre monde, que dans chaque son lié à ces derniers on peut découvrir un autre monde " ¹⁰.

S'immerger dans un son, pratiquer " l'écoute réduite " (le " son abstrait " dont il est question dans cette citation) : on est très proche du langage du *Traité des objets musicaux* qui a essayé de formaliser le nouveau monde musical délibérément centré sur l'écoute, éloigné du faire instrumental, du " jouer " la musique. C'est sur ce rapprochement —un rapprochement qu'il faut mener avec précaution : on a souvent posé la musique concrète comme origine de la techno, uniquement afin de la légitimer en lui donnant une source " noble ", au mépris souvent de la réalité musicale ¹¹ — que je voudrais conclure. Car, à défaut d'entraîner un entremêlement clair entre musique populaire et musique savante, ce rapprochement entraîne pour les musiques électroniques l'adoption du premier paradigme technologique qui, auparavant, était uniquement le fait de la musique savante.

⁹ Cf. Astrid Fontaine et Caroline Fontana, *Raver*, Paris, Anthropos, 1996, *passim* ; ou encore, Chiara Stefani, " De la fièvre du samedi soir et d'autres états ", *Musurgia* vol. VI n°2, 1999, p. 15-28.

¹⁰ David Shea, in " David Shea " (entretien), *Fear Drop* n°7, 2000, p. 23-24.

¹¹ " Pierre Schaeffer *et plus tard Olivier Messiaen* sont les initiateurs de la musique concrète " ; " Si, *dans les années 50*, l'Ircam à Paris et l'université de Stanford [...] ", peut-on lire dans un livre grand public sur la techno (An-Ju, *Techno*, Paris, Hors Collection, 1998, p. 4 ; c'est moi qui souligne)...