



HAL
open science

Quelle bibliothèque pour les œuvres de musiques électroacoustiques ?

Lemouton Serge

► **To cite this version:**

Lemouton Serge. Quelle bibliothèque pour les œuvres de musiques électroacoustiques ?. Christophe d'Alessandro and Achille Davy-Rigaux and Christophe Pirenne and Solène Bellanger and Sylvie Pébrier and Julie Rosenkranz and Florence Roy and Mickaël Robert-Gonçalves (dir.). Recherches en musique Actes des Rencontres nationales sur les recherches en musique, Collegium Musicæ de l'Alliance Sorbonne Université, pp.4013-419, 2023, Collection MusiqueS & Interdisciplinarité, 10.25836/rnrm.2020.48 . hal-04226041

HAL Id: hal-04226041

<https://hal.science/hal-04226041>

Submitted on 4 Oct 2023

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.

24

Quelle bibliothèque pour les œuvres de musiques électroacoustiques ?

Serge Lemouton

Réalisateur en informatique musicale,
Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam)

DOI → <https://doi.org/10.25836/rnrm.2020.48>

INTRODUCTION

La patrimonialisation des œuvres de tradition savante ou expérimentale utilisant les technologies récentes de l'informatique musicale pose des problèmes spécifiques de transmission, de diffusion et de conservation.

Les bibliothèques sont les lieux où les livres se transmettent dans le temps. Les œuvres d'art plastique, tableaux, sculptures, sont exposées, conservées, restaurées dans des musées, avec les difficultés spécifiques posées par les matériaux et les techniques employés. On peut considérer une œuvre musicale comme un texte : les œuvres musicales sous la forme de partitions écrites, imprimées ou manuscrites ont, elles aussi, leurs bibliothèques. Mais que se passe-t-il quand la musique intègre des éléments non strictement notables sous forme de texte ? Les ressources numériques ont besoin des techniques de conservation spécifiques et distinctes de celle des autres médias. La fragilité inhérente aux supports numériques ne laisse qu'une petite fenêtre temporelle pour les préserver avant qu'ils ne soient perdus. Le répertoire des œuvres électroacoustiques s'est développé tout au cours du siècle dernier et est très important aussi bien en matière de nombre d'œuvres que d'intérêt pour l'histoire de l'art musical. À tel point que ces nouveaux instruments et les moyens numériques infusent la grande majorité de la création musicale actuelle tous azimuts. Dans le cadre d'un groupe de travail récent, nous nous sommes intéressés aux méthodes de conservation et aux moyens de diffusion de ce répertoire mais pas vraiment à la question du « qui » : qui a la responsabilité, le devoir d'en assurer la conservation pour les générations futures ? Qui doit assumer ce rôle ?

LES ACTEURS

COMPOSITEURS

Le premier des acteurs impliqué dans la question de la préservation des œuvres musicales à être concerné par cette question devrait être l'auteur. Tout d'abord parce qu'il semble évident qu'un compositeur de musique écrite occidentale œuvre d'une certaine façon pour la postérité, que s'il est engagé dans une démarche de création c'est avec ce désir de durer. Ensuite parce qu'il semble que c'est le premier à avoir le devoir moral de préserver sa production. Dans les faits, on observera pourtant que cette responsabilité est rarement assumée par le compositeur. Nous proposons une hypothèse pour expliquer ce fait : la remise en question de la notion de l'œuvre de création pour la postérité. Écrire pour les siècles futurs est-elle une notion née avec le romantisme, située historiquement ? La pulsion de « laisser une trace » n'est-elle pas consubstantielle à la pratique artistique depuis ses origines ?

Dans le cas de la musique contemporaine (depuis la seconde partie du xx^e siècle), on observe ce paradoxe : le compositeur note de plus en plus précisément la partie instrumentale, le fait même de l'écrire révèle ce désir de durer, alors que la partie confiée à l'électronique (en général pourtant si essentielle à l'œuvre que l'on ne peut envisager de la jouer sans) n'est pas fixée (ou en tout cas très rarement) par ses soins.

Si quelques compositeurs se sont engagés activement dans la documentation et la création de structures permettant la préservation et la transmission de la partie électroacoustique de leurs œuvres, ce n'est pas le cas général.

On peut s'interroger sur les raisons de ce manque d'intérêt assez constant chez les compositeurs pour l'inscription de la partie électroacoustique de leurs pièces. Est-ce en raison d'une difficulté théorique ou d'une impossibilité pratique ? Est-ce par manque de formation ou de moyens théoriques (car il n'existe pas de notation opérationnelle standardisée de l'effet des dispositifs électroacoustiques qui pourrait jouer le rôle que joue le solfège traditionnel pour la notation de la musique instrumentale) ? Est-ce simplement par manque de moyens pratiques (préserver des données logicielles nécessite une infrastructure appropriée) ? Cela pourrait également relever d'un manque de connaissance et de suivi de l'évolution des langages et des systèmes informatiques.

La partie électronique résulte souvent d'un travail collaboratif, elle est parfois co-composée ou co-réalisée par un « réalisateur en informatique musicale » (ou RIM comme on l'appelle généralement). Cette partie est parfois entièrement réalisée par ce dernier, et dans ce cas on peut se demander si c'est bien au compositeur lui-même d'inscrire celle-ci dans la partition.

La question de la sauvegarde de ce répertoire se pose de façon d'autant plus aiguë aujourd'hui que la première génération des compositeurs utilisant les moyens d'expression offerts par l'informatique musicale est en train de disparaître. S'ils n'ont pas pris le soin d'assurer la conservation de leurs archives personnelles (et en particulier des fichiers informatiques) comment assurer la transmission d'un fonds patrimonial intellectuel ? Est-ce à leurs éventuels héritiers ou ayants droit de préserver leurs archives ?

RÉALISATEURS

Même s'il existe quelques travaux récents sur la fonction de RIM (Zattra, 2013), la nature de leur activité reste largement méconnue. En effet, celle-ci ne se limite généralement pas à la « réalisation » de la partie d'informatique des œuvres musicales auxquelles ils collaborent mais englobe également l'interprétation, la documentation, l'archivage et la mise à jour des pièces de leur répertoire personnel (Lemouton, 2016).

Les RIM sont, en raison de leur activité d'interprète, experts dans la question de l'évolution des environnements d'informatique musicale. Leur métier et l'évolution rapide des outils informatiques les obligent à être toujours en « veille technologique ». À la différence des compositeurs, ils sont, en raison de l'importance des « portages » et des mises à jour dans le cadre de leur activité d'interprétation, experts pour la question des évolutions technologiques de l'informatique.

En effet, le « portage », c'est-à-dire la migration de la partie électroacoustique d'une œuvre musicale d'un système matériel vers un autre, à l'occasion d'un changement d'environnement informatique, est probablement l'activité qui occupe le plus de leur temps et de leur énergie.

Les RIM ont développé de façon empirique des savoir-faire, des méthodologies et des systèmes permettant de faciliter les portages d'œuvres afin de permettre d'assurer leur jouabilité dans la durée. Parmi ces systèmes on peut citer la base de données Sidney développée et hébergée à l'Ircam permettant la sauvegarde opérationnelle des pièces créées dans l'institut depuis sa création en 1977 (Lemouton, 2016).

Néanmoins la transmission des œuvres par les RIM, ou par les interprètes de pièces mixtes reste principalement orale et mal documentée. Leur connaissance de l'interprétation d'une œuvre et de sa sonorité semble relever uniquement d'une transmission directe. L'environnement de préservation Sidney est aussi une tentative pour expliciter cette connaissance, la transmettre et la conserver par l'intermédiaire de « notes d'interprétation ».

Même si les interprètes ont un rôle essentiel à jouer dans la transmission des œuvres, il ne semble pas que cela soit à eux d'assumer la responsabilité de leur préservation pour les générations futures, ni celle de leur diffusion.

ÉDITEURS

Traditionnellement, ce rôle incombait plutôt aux éditeurs de musique. Dès le début de l'imprimerie musicale à la Renaissance, les éditeurs ont assumé le rôle de commercialisation et donc de diffusion des œuvres. Au xx^e siècle, peu d'éditeurs de musique ont pris conscience de l'importance des évolutions technologiques dans la pratique musicale. Les maisons d'édition historiques ne se sont pas outillées pour répondre aux évolutions technologiques de la diffusion numérique de musique en ligne et encore moins à la diffusion d'œuvres mettant en jeu des supports hybrides ou hétérogènes. Ce qui fait que des interprètes commandant des partitions d'œuvres mixtes, quand ils reçoivent des éléments de la partie électroacoustique peuvent recevoir, accompagnant la partition imprimée, des supports matériels ou logiciels obsolètes ou illisibles.

En résumé, si, en théorie, les éditeurs devraient avoir la mission de diffuser et préserver les œuvres des compositeurs de leur catalogue, il apparaît que dans les faits, la plupart d'entre eux ne s'en soient pas encore donné les moyens techniques.

CENTRES DE CRÉATION

Nombre d'œuvres du répertoire électroacoustique du xx^e siècle ont été réalisées et/ou commandés par des institutions (studios de radio, laboratoires, instituts de recherche, centres de création). Ces institutions assument, pour certaines d'entre elles, la mission de préserver les œuvres créées en leur sein.

Les institutions ne sont pas éternelles, et quand elles ferment leur porte, leurs archives risquent de disparaître. Parmi les institutions importantes pour l'histoire de la musique du xx^e qui ont disparu, on peut citer par exemple le studio de la Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Cologne en activité jusqu'à 2000, ou l'Institut de musique électroacoustique de Bourges fermé en 2011. Bien d'autres centres historiques importants ont fermé et de nombreuses archives ont été irrémédiablement perdues quand elles n'ont pas pu être sauvegardées *in extremis* par des chercheurs ou des passionnés.

Même dans les centres de création encore en activité, retrouver des archives peut se révéler assez difficile. Lors d'une enquête récente (Bonardi, 2020), le constat a été fait que les œuvres créées au sein des centres nationaux de création musicale (CNCM) français étaient très rarement accessibles. En effet, il ressort de cette enquête que le cycle de documentation, stockage, mise à jour qu'implique la préservation de systèmes d'informatique musicale nécessite des ressources humaines et financières que ne possèdent pas la majorité des CNCM.

STRUCTURES NATIONALES

La Bibliothèque nationale de France est le dépositaire de tout ce qui est publié ou diffusé en France, «le dépôt légal [permettant] la collecte, la conservation et la consultation de documents de toute nature, afin de constituer une collection de référence, élément essentiel de la mémoire collective du pays». Le dépôt légal concerne également la musique imprimée et s'est adapté aux supports numériques apparus au xx^e siècle : dépôt légal de documents audiovisuels de documents numériques, de sites web.

Des archives nationales reposant sur des institutions étatiques et des textes législatifs (article L131-2 du Code du patrimoine) semblent les plus à même de garantir une conservation patrimoniale fiable sur la durée. Néanmoins, il faut considérer que le répertoire en question est international.

NATIONS UNIES

Dès 2003 dans sa charte sur la conservation du patrimoine numérique, l'Unesco affirmait que « si rien n'est fait contre les menaces actuelles, la perte du patrimoine numérique sera rapide et inéluctable. Il est dans l'intérêt des États membres d'encourager des mesures juridiques, économiques et techniques visant à sauvegarder ce patrimoine ».

L'Unesco affirme ainsi l'importance de la collaboration transnationale sur le sujet de la préservation de ce patrimoine. En effet, des œuvres créées en France peuvent être réinterprétées dans d'autres pays, être le fruit de collaboration entre des studios et des compositeurs de différentes nationalités.

CONCLUSIONS

Nous avons évoqué les différents acteurs qui pourraient assumer la responsabilité de la mission de préservation des œuvres électroacoustiques. Mais il semblerait qu'aucun d'entre eux ne puisse remplir correctement cette mission. Nous pensons que la solution réside dans un effort collectif de tous ces acteurs. Cet engagement commun ne peut voir le jour sans un projet fédérateur et un environnement de préservation commun. Ce projet devrait reposer sur une institution pérenne, dont la durabilité soit garantie.

Nous avons également identifié les difficultés inhérentes à la préservation de ce répertoire, qui doivent être contournées pour éviter que la musique de la période historique que nous vivons ne disparaisse dans ce que certains auteurs ou historiens du futur appellent le « trou noir numérique du xx^e siècle ». Malheureusement la plupart des initiatives de préservation du répertoire se sont échouées sur ces écueils comme en témoigne la longue liste des projets disparus recensés par le groupe de travail ad hoc de l'Association française d'informatique musicale (Bonardi, 2020). En effet nombre de projets de préservation reposent sur un financement ou un support institutionnel non durable. Ce qui entraîne le paradoxe suivant : des projets de préservation n'arrivent pas à se préserver eux-mêmes et s'évaporent quand le projet s'achève. J'ai appelé *métapréservation* la nécessité pour les projets patrimoniaux de prévoir dès le début les moyens techniques financiers et humains d'assurer leur propre préservation. Ce qui passe par la nécessité de construire des dépôts numériques fiables tels que définis par la communauté des documentalistes numériques (RLG-OCLC 2002). Il y a urgence dans ce domaine, car plus on attend, plus la tâche de récupération ou d'interprétation des documents sera difficile.

RÉFÉRENCES

Bonardi, Alain, Lemouton, Serge, Pottier, Laurent et Warnier, Jacques. « Archi-
vage collaboratif et préservation créative – rapport final du groupe de travail »,
Association francophone d’informatique musicale, 2020 ([http://preservation.
afim-asso.org/lib/exe/fetch.php?media=gdt-preservation.rapportfinal.v1.5.pdf](http://preservation.afim-asso.org/lib/exe/fetch.php?media=gdt-preservation.rapportfinal.v1.5.pdf))

Lemouton, Serge et Goldszmidt, Samuel, « La préservation des œuvres musi-
cales du répertoire de l’Ircam : Présentation du modèle Sidney et analyse des
dispositifs temps réel », Journées d’informatique musicale, Albi, 2016.

Lemouton, Serge. « Computer Music Interpretation in Practice », International
Computer Music Conference, Utrecht, 2016 [https://hal.archives-ouvertes.fr/
hal-01397446/document](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01397446/document)

RLG-OCLC. « Trusted Digital Repositories: Attributes and Responsibilities »,
[https://www.oclc.org/content/dam/research/activities/trustedrep/
repositories.pdf](https://www.oclc.org/content/dam/research/activities/trustedrep/repositories.pdf), 2002.

Unesco, Charte sur la conservation du patrimoine numérique – 15 octobre 2003,
[http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO__
TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO__TOPIC&URL_SECTION=201.html)

<https://fr.unesco.org/themes/information-preservation/digital-heritage>

Zattra, Laura. « Collaborating on composition: The Role of The Musical Assis-
tant at IRCAM, CCRMA and CSC », *Live-Electronic Music. Composition, Perfor-
mance and Study*, éd. Friedemann Sallis, Laura Zattra, Ian Burleigh, in collabora-
tion with Valentina Bortolani, 2018, pp. 59-80.