

L'utopie, contrée fertile de l'aventure électroacoustique

Utopia, Fertile Country of the Electroacoustic Adventure

Stéphane Roy

Volume 13, numéro 3, 2003

Électroacoustique : nouvelles utopies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902281ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902281ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, S. (2003). L'utopie, contrée fertile de l'aventure électroacoustique. *Circuit*, 13(3), 19–32. <https://doi.org/10.7202/902281ar>

Résumé de l'article

Le discours spéculatif et les utopies productives qui en sont le résultat se situent en amont de la production musicale de l'avant-garde contemporaine. Les crises du modernisme du XX^e siècle ont été déclenchées par l'avènement d'utopies productives qui ont su stimuler l'imaginaire et insuffler l'énergie du dépassement. Dans cet article, on verra comment l'écoute réduite, la quête de l'archétype musical et d'une certaine communication musicale ainsi que le développement d'une réflexion théorique avec son caractère hautement spéculatif participent au projet utopique de l'aventure électroacoustique et contribuent à en stimuler le caractère inventif.

L'utopie, contrée fertile de l'aventure électroacoustique

Stéphane Roy

Des grands défis se posent à la musique électroacoustique qui est rendue, il me semble, à un moment charnière de son évolution. Les idées et les rêves qui ont animé l'effervescence de sa prime jeunesse ne se sont pas tous réalisés, mais ils ont affecté de manière indiscutable l'évolution de la musique contemporaine occidentale. Aujourd'hui, la musique électroacoustique se cherche un second souffle. Certes, elle est riche de ses matières premières : structures et matériaux renouvelables à l'infini, intense activité de renvoi (intra et extramusical, le sel de la musique), diversité de styles, moyens de production toujours en évolution et ainsi de suite. Mais pour qu'elle continue à évoluer et à engendrer de belles réalisations, il lui faut de nouvelles quêtes, de nouvelles aventures comme celles qu'une démarche spéculative pourrait lui insuffler. La démarche spéculative, en effet, a la faculté d'imprimer aux pratiques humaines une vitalité et un élan prospectif caractéristique. C'est d'ailleurs sous l'impulsion de cette forme de pensée abstraite que se sont constituées les nombreuses aventures musicales qui ont animé le xx^e siècle.

La démarche spéculative a un pouvoir générateur, eu égard à la création et à la recherche musicales. Elle abreuve ces deux univers d'une myriade d'idées enrichies par des symboles, des analogies et des métaphores ou inspirées par des intuitions scientifiques ou philosophiques. Elle s'amorce par l'observation (puisque *speculari* signifie « observer »), elle prend forme grâce à une volonté de comprendre, puis elle extrapole dans une perspective de dépassement. Si elle peut emporter l'adhésion, c'est qu'elle se donne une architecture solide appuyée sur une argumentation rigoureuse et explicite. Au xx^e siècle, les crises du modernisme se sont succédé au rythme effréné de ces entreprises spéculatives, qui ont accouché de belles utopies productives.

Si le terme **utopie** a acquis un sens péjoratif (projet irréalisable, chimère) vers la fin du xix^e siècle, c'est à son sens premier, datant du xvi^e siècle¹, que je ferai référence dans ces pages : l'utopie est ce lieu encore inexistant dont la quête est animée par l'énergie du dépassement et la passion de la découverte. Le projet utopique est radical et absolu. Par définition, il est virtuel puisqu'il ne s'accomplit jamais totalement.

1. « Utopie » est un néologisme forgé par Thomas More, son étymologie est formée sur le grec *ou-topos* qui désigne un lieu (*topos*) qui n'existe nulle part (*ou*).

Ses auteurs, en la justifiant, lui donnent une valeur de nécessité ; l'utopie n'est pas un artifice, elle est une catharsis et donne espoir.

L'utopie, qu'elle soit de nature sociale, politique ou esthétique, est une remise en question de la réalité connue et une tentative d'élargir les horizons du pensable. Un système compositionnel *a priori* (créé de toutes pièces par un compositeur ou un groupe de compositeurs) est une utopie qui se vide inévitablement de ses potentialités à mesure que l'expérience sensible en exploite les multiples avenues. Il en va de même de l'analyse musicale qui tente de rendre compte de l'insaisissable, l'essence de l'œuvre, par de multiples approches.

L'utopie s'épuise lorsqu'elle perd tout caractère prospectif : c'est le symptôme d'une crise prochaine comme celles qui jalonnent la modernité. Les règles prescriptives étant devenues plus normatives au détriment de leur caractère génératif initial, les idées qu'elles contiennent s'assèchent, elles perdent le pouvoir d'éveiller l'imaginaire. La voie est ainsi ouverte à l'avènement de nouvelles utopies. Car l'utopie est en effet un mouvement perpétuel, une quête qui s'épuisera inmanquablement et sera remplacée par une autre. Les tentatives de réalisation des utopies musicales au cours du *xx*^e siècle ont la caractéristique d'être très éphémères, peut-être à cause de leur audace, si grande que l'écart avec la réalité les rend particulièrement fragiles et transitoires. L'utopie sérielle est significative à cet égard. Le sérialisme a tablé sur la possibilité qu'avaient les facultés mentales de s'adapter à un nombre infini de nouvelles structures. C'est la « présomption boulézienne que la perception devrait bien, au bout d'un certain temps, s'aligner sur les sinuosités de l'écriture [...] » (Nicolas, 1993, p. 45). Pari hautement spéculatif et existentialiste, la présomption des sérialistes sur l'extension sans limites des capacités de réception est restée une utopie mais elle a marqué profondément la pratique musicale contemporaine.

L'utopie est habitée par l'échec comme la vie par la mort. Or, parce que chaque projet utopique est foncièrement animé par l'énergie du dépassement, il lui faut un état antérieur à dépasser, d'autres utopies à remettre en question. La mort d'une utopie constitue le terreau fertile de celles qui suivront. Mais surtout, l'utopie sème derrière elle un héritage prospère que sont les productions humaines : sa grande richesse réside ainsi dans son déploiement plus que dans l'atteinte de sa finalité.

La composition musicale est un processus exploratoire stimulé par une démarche spéculative. L'émancipation, le dépassement et le nihilisme ont été des déclencheurs de quêtes utopiques. L'atonalisme et le dodécaphonisme sont des démarches de dépassement alors que le sérialisme était une véritable démarche d'émancipation. L'école de Darmstadt a, quant à elle, stimulé l'imaginaire de compositeurs rebelles qui n'acceptaient pas le courant dominant, pour des raisons parfois fort différentes. Xenakis a révélé les failles sous-jacentes de la musique sérielle en lui opposant un nouveau système utopique, la musique stochastique. Aux États-Unis, Cage propose au cours des années 1950 l'utopie nihiliste d'une musique affranchie de la volonté toute-puissante du compositeur. Et c'est dans ce cadre que Pierre Schaeffer fonde la

musique concrète — fortement justifiée et argumentée par un exercice spéculatif dont les résultats sont réunis dans le *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1977) — qui a contribué en Europe, après la Seconde Guerre mondiale, à ramener peu à peu au cœur du débat esthétique la question du rapport entre création et réception.

Une belle utopie : l'écoute réduite

L'écoute réduite constitue sans nul doute l'une des belles utopies issues de la réflexion schaefferienne². Cette écoute tente de réveiller l'instinct musical en l'opposant à « toute prétention dogmatique, qu'elle soit de caractère scientifique ou esthétique » (Kaegi, 1968, p. 19). L'écoute réduite est une démarche extrême, radicale, qu'aucun compositeur ne peut adopter de façon absolue. Elle participe à un renouveau de l'écoute praticienne (celle du compositeur) en libérant celle-ci d'un certain nombre de conceptions figées au profit d'une véritable expérience sensible³ : « La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts » écrivait Paul Valéry (1957, p. 25). Le but premier de l'écoute réduite est de retourner au degré zéro de l'expérience sensible, à une perception libérée du verre déformant produit par la sédimentation des expériences et des connaissances étrangères à l'objet. Paul Valéry écrivait encore : « Un artiste moderne doit perdre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout ne pas voir ce qui est invisible » (1957, p. 25). L'écoute réduite du compositeur consiste à déconstruire l'objet offert à la perception et à laisser ainsi un terrain vierge aux stratégies de création pour générer, en relation avec le projet compositionnel, une nouvelle représentation de cet objet⁴. Elle permet d'éveiller la conscience esthétique à de nouveaux types d'objets (jadis appelés « non musicaux »), mais surtout elle fait émerger de nouveaux traits de forme et de matière de la substance sonore qui prennent ensuite des significations particulières en fonction du projet compositionnel (ce que Pierre Schaeffer appelle les valeurs musicales).

Polarisée d'abord autour de l'objet sonore, de l'événementiel, l'écoute réduite interroge au premier degré la **perception** : c'est la réduction phénoménologique, la table rase, qui met en suspend l'attribution de significations. Au second degré, cette écoute réduite est le tremplin d'un processus de **réception** que pratique le compositeur⁵, alors qu'il exploite parmi les caractères sonores issus de l'écoute réduite ceux qui pourront s'inscrire dans son projet compositionnel. Or, dans certaines œuvres électroacoustiques, il semble que les stratégies de composition se soient attardées à un premier degré de polarisation sur l'objet sans envisager toutes les conséquences de cette expérience radicale, eu égard au projet qui les subsume. Cela a pour aboutissement la création de ces musiques d'objets longtemps décriées, musiques

2. Dans la perspective schaefferienne, l'écoute réduite permet de rompre avec l'habitude naturelle de l'écoute humaine, qui recherche à travers les sons des indices ou des significations, plutôt que les attributs intrinsèques de ce qui est donné à entendre. L'écoute réduite consiste ainsi en une réduction de l'objet à ses attributs propres, aux traits morphologiques et de facture qui le composent. Cette réduction phénoménologique est l'activité qui, selon Schaeffer, renouvellera de fond en comble l'activité de création et de réception.

3. « Oubliant délibérément toute référence à des causes instrumentales ou à des significations musicales préexistantes, nous cherchons alors à nous consacrer entièrement et exclusivement à l'écoute, à surprendre ainsi les cheminements instinctifs qui mènent du pur sonore au pur musical » (Schaeffer, 1977, p. 98). C'est nous qui soulignons.

4. L'écoute réduite permet au compositeur de répertorier un ensemble de traits sonores dans l'objet, parmi lesquels certains seront choisis pour une exploration plus approfondie. Le compositeur écoute alors l'objet tout en le triturant à l'aide de dispositifs de traitement sonore pour mettre en relief un ou des traits morphologiques ou de factures (profil énergétique du son). Il tente par ce processus d'extraire de l'objet ses valeurs musicales : le nouvel objet qui résulte de ce traitement intensif n'est déjà plus le même que l'objet initial sur lequel s'est amorcée l'écoute réduite.

5. Dans le terme de réception, l'accent est mis sur la manière de recevoir. Dans son sens premier, « recevoir » exprime l'idée

hédonistes à la conquête de l'effet, du beau son bien articulé et mis en espace, mais qui favorisent l'événementiel au détriment du déploiement de véritables processus musicaux riches en significations. Dans ces musiques, le projet compositionnel est quasi inexistant, le compositeur ayant cru qu'en abordant exclusivement l'œuvre par le « bas », c'est-à-dire par les unités constitutives, il aurait la possibilité de remonter progressivement vers le « haut », vers la mise en relation des unités au sein d'une totalité signifiante. L'idée musicale pouvait-elle prendre forme, naître inévitablement de la simple juxtaposition des objets constitutifs ? Dans ces musiques, l'utopie de réduction vers l'objet s'est épuisée parce qu'elle n'a pas été relancée par une démarche spéculative caractéristique d'un second niveau d'utopie : un projet compositionnel articulé.

d'accueil, renvoyant au caractère intime et personnel qui lie le sujet avec l'objet alors que la perception renvoie au sensoriel, laissant peu de place aux processus symboliques caractérisant les stratégies de réception. Que le compositeur se situe dans un processus de réception à l'écoute de la substance sonore peut paraître inusité, mais il s'agit bien de cela, car la substance sonore se colore peu à peu par cette écoute orientée vers une finalité (le projet compositionnel) pendant laquelle le compositeur anticipe, consciemment ou inconsciemment,

L'ubiquité de l'archétype

En émancipant le son de son pouvoir dénotatif pour permettre à la création de s'ouvrir sur un riche processus de renvoi, l'écoute réduite a permis aux musiques électroacoustiques qui font usage de sons acoustiques dotés d'un fort renvoi extramusical de devenir autre chose qu'une simple *mimesis*. En se déchargeant de la dénotation, cette écoute a en effet favorisé l'émergence d'une entité dotée de déterminations « souterraines » qui enrichissent considérablement l'invention, une sorte de dénominateur commun et premier aux significations de surface : l'archétype. La quête de l'archétype est un processus qui se déploie souvent de manière inconsciente mais qui n'en constitue pas moins l'une des sources les plus vives et productives qui puissent abreuver l'utopie compositionnelle.

On peut diviser les archétypes selon deux catégories, ontologique et culturel. Les archétypes ontologiques sont ces figures formées au cours de la longue marche de l'espèce humaine, gravées au plus profond de notre inconscient collectif et jouant un rôle déterminant dans notre rapport au monde. La musique acoustique est, pour employer le terme de Bayle (1993, p. 75), cette **errance** qui cherche à faire jaillir de la matière sonore les configurations énergétiques dont la prégnance transcende l'« ici-maintenant » de l'expérience culturelle et de ses inévitables prescriptions, et qui plongent leurs racines au plus profond de notre expérience ontologique⁶.

L'écoute réduite, qui a évacué la signification, ouvre ainsi paradoxalement la voie à l'anamnèse (retour d'entités fortes enfouies dans notre inconscient), contribuant ainsi à l'émergence de phénomènes surdéterminés dans l'œuvre. En rompant avec le processus du renvoi dénotatif, la *mimesis*, l'écoute réduite a favorisé l'élaboration d'un processus de renvoi vers la réalité transcendante : c'est l'archétype et, en particulier, l'archétype ontologique. Pour emprunter la belle formule de Jauss utilisée à

le rôle qui sera assumé par cet objet. Il y a « réception » parce que des significations se sont greffées à l'objet au cours du processus compositionnel. Bien entendu, les finalités étant différentes, il existe une distinction épistémologique fondamentale entre la réception, par exemple, du compositeur, de l'analyste d'œuvre, de l'interprète, du musicothérapeute ou de l'auditeur ; distinctions trop souvent escamotées et source de confusion lorsqu'on essaie d'interpréter les significations musicales.

6. Cette définition rejoint celle de Leonard B. Meyer dans *Explaining Music*, où il définit l'archétype comme un pattern dont l'origine est liée à des facteurs psychologiques et physiologiques innés (Meyer, 1973, p. 214).

propos du processus d'anamnèse en littérature, l'écoute réduite permet « de pousser l'interrogation jusqu'à des profondeurs inaccessibles à la perception de surface banalisée par l'habitude, d'aller chercher dans l'espace inconscient l'expérience perdue et de l'amener dans la sphère de l'art, où elle se fait langage » (Jauss, 1978, p. 146).

Plusieurs œuvres de musique électroacoustique, comme la musique concrète d'autrefois, renferment de multiples renvois extramusicaux qui servent d'autres fins que mimétiques tant du point de vue de la production que de la réception⁷. Dans bien des œuvres, la présence de ces sons au potentiel dénотatif très évident sert également l'évocation d'autres univers de signification sur lesquels le compositeur et l'auditeur n'ont pas toujours une prise consciente. À l'instar du poète qui use des mots — et du pouvoir dénотatif qui leur est inhérent — le compositeur utilise les sons issus de l'écoute réduite comme d'un cheval de Troie pour investir lors de la réalisation du projet compositionnel un tout autre univers, celui-là imaginaire, un univers inaccessible au simple processus de la dénотation : « L'audible de l'œuvre n'est musical qu'autant qu'il évoque l'inaudible » écrivait Lyotard (1993, p. 113). L'archétype est inaudible, l'audible ne l'exprime pas directement. C'est le sujet qui évoque cette figure première à travers sa quête perpétuelle de significations, contextualisées sur la toile de fond de son expérience ontologique. Par exemple, le grincement répété de cette porte dans les *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry⁸, que nous fait saisir l'écoute dénотative, n'est-il pas le tremplin vers un second ordre de significations où se déploie en filigrane la dichotomie tension/détente, archétype ontologique par excellence qui a le pouvoir de transcender les styles et les langages musicaux ? Cette scène musicale ne prête-t-elle pas aussi à l'allusion en évoquant subtilement le profil des inflexions vocales, manifestation de l'archétype de la présence humaine qui habite subliminalement maintes productions symboliques⁹ ? Bien que l'auditeur fasse appel à un moment ou l'autre du processus de réception à une stratégie de dénотation, l'œuvre possède aussi le pouvoir de déclencher chez lui d'autres attitudes de réception qui dépassent le renvoi au **concept** (la référence abstraite au concept de porte) et à la **cause** (le dispositif de production sonore) et favorisent des stratégies d'écoute peut-être moins conscientes mais au cours desquelles peut se déployer un riche processus de renvoi (connotation) que la sémiologie musicale ne fait que commencer à explorer en musique électroacoustique.

À côté de l'archétype de nature ontologique existe un autre ordre d'archétype, celui-ci de nature culturelle, qui contribue aussi à façonner la musique électroacoustique et à en fonder la quête utopique¹⁰. Cette musique n'est pas de génération spontanée, elle est l'héritière d'une longue pratique culturelle occidentale elle-même influencée par d'autres cultures et façonnée par les dispositions perceptivo-cognitives qui règlent nos rapports avec le monde. Si, **en surface**, elle représente une coupure avec la tradition instrumentale occidentale¹¹, à un **niveau plus profond**, elle est tributaire, comme la musique instrumentale et les autres formes d'expression artistique,

7. L'auditeur attribue de multiples significations lors de l'écoute d'une œuvre ; si l'une d'entre elles est issue d'un processus dénотatif, cela n'interdit pas l'intervention d'autres niveaux de significations.

8. Œuvre représentative de la musique concrète d'une durée de 48 : 17, créée à Paris le 27 juin 1963.

9. Le renvoi aux inflexions vocales ne constitue probablement pas la finalité du processus de connotation mis en œuvre dans le cas présent, mais l'un des niveaux de signification qui connote à son tour d'autres niveaux de significations. Charles S. Peirce a développé cette notion du renvoi multiple lorsqu'il a introduit l'expression de « chaîne infinie d'interprétants », chaîne où un signe renvoie à un autre signe, lui-même tremplin vers un autre ordre d'association avec d'autres signes et ainsi de suite (Peirce, 1978). Cette conception peircienne de l'interprétant occupe une place importante dans la sémiologie de la musique développée par Jean-Jacques Nattiez (Nattiez, 1987, p. 30).

10. L'archétype culturel pouvant lui-même tirer sa source première de l'archétype ontologique, il arrive qu'il soit difficile de distinguer ces deux formes d'archétype. Par exemple, la notion de *gap fill* développée par Leonard B. Meyer (Meyer, 1973, p. 145) et qui stipule que les sauts mélodiques sont des phénomènes implicatifs (générateur de tension) dont la résolution se réalise alors que s'effectue un retour en notes conjointes descendantes vers le lieu d'origine du saut. Ce phénomène de *gap fill* qui est caractéristique de la conduite mélodique dans la tradition tonale renvoie plus profondément à ce que j'appellerai l'archétype de gravité qui donne un sens dynamique à la relation dichotomique de l'archétype de position haut/bas développé par François Bayle (Bayle, 1993, p. 76). Par le principe de gravité, tout ce qui est suspendu en haut subit nécessairement une force d'attraction vers le bas. Cette tendance générale des corps, à laquelle s'ajoute notre propre sensation kinesthésique, donne au « bas » dans un contexte particulier, une valeur de stabilité.

11. Voir plus loin en ces pages la citation de Francis Dhomont.

d'une riche sédimentation produite par l'expérience culturelle à travers l'histoire¹². Elle partage ainsi non seulement cet héritage anthropologique qui lie à un niveau profond l'ensemble des productions humaines — cet « acquis » qui participe à la formation d'archétypes ontologiques — mais aussi un héritage historique et culturel qui contribue à la formation d'archétypes liés à l'expérience esthétique. Les archétypes ontologique et culturel sont peut-être les thèmes d'une longue variation qui ont nourri l'imaginaire de notre pratique musicale depuis ses origines.

L'archétype, qu'il soit de nature ontologique ou culturelle, est une figure dont la force évocatrice, voire l'existence même, dépend de la manière dont il s'insère dans le projet compositionnel. À cet égard, l'archétype a véritablement le pouvoir de conférer une grande puissance dramatique à la trame musicale par son articulation à travers les trois axes fondamentaux qui participent aux constructions musicales du point de vue tant de la production que de la réception, soit la causalité, la hiérarchie et la répétition/transformation. Ces trois modes relationnels entre les unités sonores habitent les diverses traditions musicales et on peut retracer leur existence dans les œuvres électroacoustiques et les autres arts du temps. Il s'agit de processus relationnels qui fournissent un cadre discursif, un cheminement riche à la dialectique tension/détente dans les œuvres où le temps, avec ses contractions, ses dilatations et ses rétentions constitue une dimension musicale de premier plan. Cette conscience du pouvoir de l'archétype peut favoriser et même relancer l'aventure utopique en musique électroacoustique : en ce domaine comme en d'autres, la conscience est souvent mère de nouvelles intuitions.

La nature utopique du projet compositionnel en musique électroacoustique réside probablement dans cette dialectique entre, d'une part, cette volonté de dépassement sur le plan de l'écriture associée à un travail acharné sur une matière sonore toujours renouvelée et, d'autre part, cette détermination de renouer avec la jouissance esthétique. Le défi est grand ; la présence de l'archétype avec sa puissance d'évocation représente probablement l'un des éléments réactifs de ce précieux alliage.

De la jouissance esthétique

À l'aube du *xxi*^e siècle, l'exploration du timbre, la faveur accordée à la « plasticité » sonore et à l'intuition dans la formalisation des œuvres ainsi que le retour de la pulsation (le *beat*) sont les signes d'une volonté de prendre en compte la jouissance esthétique longtemps refoulée au profit d'une attitude plus cérébrale. La jouissance a pris le pas sur les motivations subversives et/ou structuralistes qui ont caractérisé plusieurs mouvements d'avant-garde du *xx*^e siècle (futurisme, constructivisme, dadaïsme, sérialisme¹³) alors que l'esthétique de la négativité régnait avec son profond désir de libération et de rupture au mépris d'une « identification esthétique spontanée [qui s'ouvre à l'autre,] qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer

12. Dans un même ordre d'idée, Jolas écrit très justement : « [J]e pense que si la musique exprime, parvient à nous dire quelque chose, c'est à travers un vaste réseau de représentations, qui sont comme les riches alluvions de la mémoire musicale collective, dont l'accumulation au cours des siècles a abouti à la fixation de véritables universaux de l'expression » (Jolas, 1993, p. 32).

13. Le mouvement suprématisme, avec Malevitch en tête, se fonda plus tard dans le constructivisme russe. Il s'agit du premier mouvement à défendre un art conceptuel et l'importance de l'argumentation philosophique en art.

ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire » (Jauss, 1978, p. 147). Aujourd'hui, le militantisme d'avant-garde, tel qu'il s'est défini au cours du xx^e siècle, s'est érodé. Cette volonté de rupture, avec tous les projets utopiques auxquels elle a donné forme, a laissé place à des tendances moins subversives mais non moins douées d'une charge utopique et spéculative.

La musique électroacoustique, depuis ses débuts, est en effet une musique du dépassement, mais cela provient de son ouverture à l'égard de préoccupations esthétiques nouvelles plus qu'à une volonté de rupture et d'émancipation par rapport à une pratique musicale dominante. D'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement puisque par ses matériaux et les nouvelles dimensions qu'elle explore, elle est résolument tournée vers d'autres horizons ? Francis Dhomont a d'ailleurs écrit au sujet de la musique acousmatique :

*Son indépendance à l'égard des systèmes (modal, tonal, atonal) est complète puisque son langage obéit à d'autres critères. N'ayant pas de lointain passé, elle ne peut être tentée par la nostalgie ; sa pensée et les moyens de sa réalisation sont entièrement nouveaux et sa liberté, totale*¹⁴. (Dhomont, 1990, p. 43.)

Pour que l'émancipation s'accomplisse, il faut un point de rupture avec les utopies qui ont cours. Ainsi, la démarche sérielle avait atteint ce point de rupture et de libération permettant une avancée (conçue comme un progrès) en musique, par un processus d'émancipation systématisée : la réminiscence tonale ainsi que la prévisibilité et la probabilité dans la conduite des processus musicaux, autres attributs caractéristiques de la musique tonale, furent explicitement proscrites. Tout au contraire, la musique concrète ne s'est pas élaborée sur le mode de l'affranchissement et de la libération habilement planifiés, elle s'est progressivement constituée au fil de l'aventure et de l'expérimentation gratuite, ce qui lui valut à plusieurs reprises d'être taxée de bricolage de la part de ses détracteurs. Elle ne s'est pas constituée sur le mode de la nécessité évolutive mais plutôt sur le mode du désir et même, il faut le reconnaître, d'un attrait certain pour la séduction de la matière sonore. Bref, contrairement à la volonté d'émancipation systématisée qui a caractérisé plusieurs avant-gardes du xx^e siècle, la musique concrète était animée dans sa démarche utopique par une soif d'aventures dans des contrées nouvelles, par une exploration ludique du champ sonore.

La nouvelle discipline inventée par Pierre Schaeffer sous le néologisme d'« acoulogie¹⁵ » embrasse l'ensemble du propos spéculatif et théorique qui fonde la quête utopique de la musique concrète à l'égard de la problématique de la réception en musique. Elle constitue ainsi la trame de fond sur laquelle le programme de recherche musicale de Schaeffer s'est développé. Cette discipline est née d'un état des lieux dans la pratique musicale contemporaine qui a abouti à un constat d'échec, eu égard non pas à certains traits d'un langage musical dominant, mais plutôt à l'ensemble d'une pratique fondamentalement liée à l'univers musical, celle de la réception. Schaeffer a ainsi écrit au sujet des « musiques *a priori* », élaborées à

14. Cette musique qui partage néanmoins avec les autres productions humaines certains aspects inaliénables que sont les archétypes culturels et ontologiques.

15. L'acoulogie, synonyme de « solfège expérimental », est cette discipline vouée à l'étude de l'écoute hors des champs spécialisés des mathématiques, de la physique acoustique et d'une psychoacoustique qui se consacrerait exclusivement à l'étude de phénomènes perceptifs élémentaires.

partir des données fournies par des mesures acoustiques : « Le pari est manqué ; la correspondance entre musique et acoustique est lointaine ; l'expérience nous interdit de ramener si aisément les faits de perception humaine aux paramètres que mesurent les appareils » (Schaeffer, 1977, p. 22).

L'acoulogie est une démarche fondée sur une conception pragmatique de la poïétique et de l'esthétique, et qui se donne comme projet hautement utopique de rechercher un point de rencontre entre ces deux instances, une **communication musicale**¹⁶. Le projet schaefferien consiste avant tout à recentrer la pratique musicale vers des préoccupations que l'auteur juge fondamentales en polarisant les stratégies de production vers la réception. Cette démarche réclame, à l'instar des musiques postmodernes et d'autres tendances telle que la musique spectrale, une place pour le plaisir de l'oreille (celle du compositeur et celle de l'auditeur) et pour la spontanéité du processus de réception, bref, elle commande que l'on se préoccupe de jouissance esthétique¹⁷.

16. Cette quête de la communication musicale domine le projet de recherche musicale de Pierre Schaeffer, qui écrit : « [N]ous pouvons difficilement nier que la musique ait un sens ; qu'elle soit une communication d'un auteur avec un auditeur en dépit de sa différence essentielle avec le langage [...] » (Schaeffer, 1977, p. 377). La sémiologie musicale telle que développée par Jean-Jacques Nattiez à partir de la proposition tripartite (poïétique, neutre et esthétique) de Jean Molino (Molino, 1975) montre bien le caractère utopique de la communication musicale (Nattiez, 1987, p. 38) : l'œuvre n'est pas un message porteur d'une signification univoque mais une forme symbolique qui peut générer une multitude de

L'activité spéculative, un souffle vital

La jouissance esthétique ne doit pas être confondue avec cette jouissance purement sensuelle qu'est l'hédonisme : la seconde est tout aussi légitime que la première du point de vue de la réception — puisqu'en ce domaine, il n'en existe pas d'illégitimes — mais elle n'a pas les mêmes conséquences quant à la démarche compositionnelle. La jouissance esthétique se distingue de la jouissance sensuelle parce qu'elle implique nécessairement une **distanciation** entre sujet et objet (Jauss, 1978, p. 129) — « sujet » désignant, pour notre propos, le créateur des formes symboliques. Cette distinction est fondamentale, car c'est justement cette distanciation entre sujet et objet qui confère au projet compositionnel sa charge utopique, en favorisant l'élaboration d'une conception forte et convaincante qui habitera le compositeur tout au long de la réalisation de l'œuvre. Cette distanciation permet au sujet de vivre une dimension essentielle de l'expérience esthétique, la *poiesis*¹⁸ (le **faire**) par laquelle il se libère en toute conscience des contraintes relatives du quotidien (et des limitations de la *mimesis* dans l'acte créateur) qu'il transcende et exalte par une activité volontaire de création, de construction d'un autre monde de nature absolue et authentique, bref de ce que j'appellerai une belle utopie.

L'une des voies privilégiées pour favoriser cette distanciation est certainement le discours spéculatif qui tente de transcrire, d'évoquer, d'expliquer, de décrire le phénomène musical. En musique électroacoustique, le discours prospectif (c'est-à-dire l'explicitation des stratégies compositionnelles qui précèdent la réalisation de l'œuvre) existe indéniablement mais sa charge utopique est parfois amoindrie par des préoccupations plus terre à terre, comme une certaine fascination pour la technologie. Au xx^e siècle, l'environnement théorique dans lequel se développe la

significations, souvent distinctes du point de vue des stratégies de production (poïétique) et des stratégies de réception (esthétique).

17. Le défi est grand, surtout pour une musique qui demeure encore aujourd'hui difficile d'accès pour nombre d'auditeurs.

18. Pour Jauss, la *poiesis* désigne une démarche caractéristique de l'expérience esthétique fondamentale : « l'homme "dépouille le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid", il en fait son œuvre propre, et atteint de la sorte à un savoir également distinct de la connaissance scientifique, conceptuel [...] » (Jauss, 1978, p. 131).

majeure partie de la musique instrumentale (c'est-à-dire les langages musicaux et les structures de références qui les composent, les unités temporelles et morphologiques de base [durées, notes, accords], la métrique, la notation, la lutherie, les notions théoriques élémentaires de cellule, motif, thème, etc.) a fourni aux compositeurs des assises importantes au déploiement de leurs stratégies de création. Rien de tel en musique électroacoustique, où le champ théorique auquel les compositeurs ont recours est encore trop souvent constitué par les seuls domaines scientifiques et techniques de l'acoustique, de la synthèse et du traitement sonore, des modèles physiques, des technologies informatiques et ainsi de suite.

Ce discours **prospectif** se constitue dans un isolement relatif car il est rarement accompagné d'un véritable discours **rétrospectif** (c'est-à-dire, produit par l'étude historique ou l'analyse musicale, par exemple) qui permet, à travers un exercice de compréhension et d'explicitation, d'instituer une distanciation entre **objet** et **sujet**. L'analyse de la musique électroacoustique se pratique en effet à tâtons, puisqu'il n'existe qu'un petit nombre d'approches explicites¹⁹, lesquelles sont pour le moment peu connues et peu enseignées. Parmi les compositeurs de musique électroacoustique, certains préfèrent radicaliser le truisme schaefferien, « la musique est faite pour être entendue », et refusent ainsi toute attitude formaliste envers les œuvres, rejetant par là une bonne partie du champ de l'analyse musicale. Ils ne voient dans l'analyse qu'une vaine procédure qui consiste à cristalliser une pratique par un ensemble de règles prescriptives et normalisatrices : c'est que le spectre des traités classiques d'harmonie et de contrepoint hante et bâillonne encore la réflexion en ce domaine. D'autres préfèrent se tourner vers des problématiques d'ordre technologique. D'autres encore hésitent devant les risques spéculatifs qu'implique la réflexion musicale. Enfin, certains pensent qu'il vaut mieux laisser à ce courant musical encore jeune le temps de se cristalliser, afin que ses traits formels caractéristiques apparaissent d'eux-mêmes au fil des ans et des œuvres. Or, il me semble que la perspective historique, la compréhension des pratiques actuelles, la réflexion théorique et l'attitude critique constituent de solides garde-fous contre l'hédonisme musical. Dans cette perspective, l'analyse comme démarche heuristique constitue certainement une voie, parmi d'autres possibles, qui ont le pouvoir de favoriser une attitude plus consciente à l'égard de l'expérience esthétique.

Bien évidemment, le discours exploratoire sur la musique n'atteint jamais totalement son but. L'analyste ne fait qu'approcher l'essence de l'œuvre à l'aide de ses méthodes et concepts, sans jamais atteindre le noyau irréductible de celle-ci, l'idée musicale à son état pur : « L'isolé, le singulier, l'individuel sont inexplicables, c'est-à-dire n'ont d'expression qu'eux-mêmes » écrivait si justement Paul Valéry (1957, p. 34). L'absence de certitude en ce domaine en a découragé plus d'un, même si elle a aussi emporté l'enthousiasme de bien d'autres qui y ont vu un beau défi.

19. L'explicitation révèle, à l'aide de concepts et de procédures détaillés propres à un modèle d'investigation donné, les particularités du fonctionnement d'une œuvre. L'explicitation ne peut s'accomplir que si les concepts et les procédures auxquels elle a recours sont préalablement justifiés à l'égard d'une théorie admise (théories cognitives, de la perception, sémiologique, esthétique, etc.), rendant du même coup l'analyse musicale falsifiable. De plus, l'explicitation offre un avantage didactique certain en formulant, par des procédures analytiques détaillées, le cheminement à suivre qui mène de l'œuvre aux résultats d'analyse.

Une utopie sans lendemain

Le programme de recherche de Pierre Schaeffer est essentiellement tourné vers les stratégies de création. Les deux premières étapes de ce programme de recherche, la typologie et la morphologie, sont essentiellement des procédures descriptives (taxinomiques) qui fournissent une terminologie des plus utile pour articuler ultérieurement une réflexion analytique sur la musique électroacoustique. Les trois autres étapes du programme (caractérologie, analyse et synthèse) ont un caractère résolument normatif sur le plan de l'invention. Elles concernent le domaine des organisations musicales et visent de manière générale à établir des objets musicaux (les objets dits convenables) et à créer des structures de référence (criblage du champ perceptif pour élaborer des « gammes » d'objets). Ces dernières étapes s'inscrivent dans une tradition très caractéristique du ^{xx}e siècle qui consiste à systématiser et à rationaliser les procédures d'invention selon une perspective unificatrice ; il y a là, peut-être, une volonté d'apporter une justification à l'acte de création et de conférer aux œuvres ainsi produites une légitimité poétique.

Les trois dernières étapes du programme schaefferien sont restées à l'état d'utopie non productive. Car encore aujourd'hui, en musique électroacoustique, seule l'intuition personnelle guide les stratégies de composition. Comment pourrait-il en être autrement ? Le matériau de cette musique est si complexe, si impondérable, si difficile à harnacher dans un système « hors temps²⁰ » que seule la force silencieuse de l'intuition peut le circonscire et le prendre en charge. Cette intuition s'applique certes à élaborer des règles et des procédures, mais de manière toute implicite et idiosyncrasique, et qui donnent naissance à des approches singulières et provisoires, développées par chaque compositeur. Et pourquoi la musique électroacoustique devrait-elle être unifiée sous un langage commun ? La pratique électroacoustique nous révèle qu'il ne semble pas y avoir de nécessité en ce sens en ce qui à trait aux stratégies de création ; peut-être existe-t-il même une impossibilité à cet égard. Et comme l'histoire de la musique sérielle l'a démontré, l'existence d'un langage compositionnel commun n'est pas *a priori* garante d'une meilleure réception.

Les musiques électroacoustiques ne sont pas unifiées sous un langage commun mais témoignent plutôt d'une diversité de styles et de genres (acousmatique, musique mixte, électronique en direct, et ainsi de suite). Les stratégies de composition font appel à des dimensions difficilement quantifiables — comme les timbres complexes, les profils de hauteurs harmoniques et mélodiques non scalaires, les contractions et les dilatations temporelles (à l'opposé d'une structure de durées proportionnelles), les mouvements et les localisations spatiales, le renvoi extramusical — dimensions dont le déploiement dans les œuvres peut s'interpréter différemment selon qu'on adopte le point de vue de la production ou celui de la réception. En musique électroacoustique, les modes d'organisation conférés à ces dimensions répondent fréquemment, selon le point de vue des stratégies de production, à un jeu

20. Comme le sont, dans d'autres musiques, les tonalités, les modes mélodiques et rythmiques ou les séries, par exemple. La notion de structure « hors temps » proposée par Xenakis à travers sa théorie des cribles recoupe la notion de structure de références avancée par Schaeffer.

de contraintes d'ordre syntaxique²¹ qui ne découle pas de l'existence d'un système « hors temps », mais de principes de fonctionnement spécifiques à chaque compositeur et, dans plusieurs cas, spécifiques à chaque projet compositionnel. On assiste ainsi à des conventions d'« écriture » de nature stylistique plutôt qu'à des conventions découlant de l'existence d'un langage *a priori*. L'histoire de l'invention musicale électroacoustique nous révèle qu'elle se déploie de manière excentrique à partir d'un « big bang » initial, plutôt que vers une théorie unificatrice, de manière concentrique.

21. Selon Leonard B. Meyer, un processus syntaxique est constitué d'un ensemble d'unités agencées les unes aux autres à partir d'un certain nombre de contraintes (constituées de lois, de règles et de stratégies), que ces contraintes soient naturelles (règles propres au langage tonal, par exemple) ou créées arbitrairement par le compositeur (1989, p. 13).

Analyse et utopie

Pour qu'il soit possible de discerner dans les œuvres électroacoustiques l'existence de langages compositionnels, il faut qu'une démarche analytique vienne éclairer le jeu des contraintes qui s'y développe. Une telle démarche ne peut se passer de l'analyse stylistique qui, par des mises en série de traits dans les œuvres propres à un compositeur (d'où la nécessité d'une **analyse taxinomique** préalable, pour déterminer ces traits), permet peu à peu de repérer les aspects les plus systématiques de l'« écriture », indices probables de l'existence de contraintes qu'il s'agit alors d'explicitier. L'analyse de la musique électroacoustique doit ainsi adopter une démarche de **description** (l'analyse taxinomique) puis une démarche d'**explicitation**, tout en évitant de tomber dans le réductionnisme d'un modèle prescriptif. Contrairement à l'analyse taxinomique, les analyses adoptant une démarche d'explicitation ont un caractère nettement spéculatif, bien qu'elles soient régies par des procédures heuristiques justifiées à l'aide de théories diverses. L'œuvre possède en effet des zones irréductibles qui donnent à tout projet d'explicitation un caractère inévitablement utopique. Et ce sont les promesses que recèlent les projets utopiques qui donnent au chercheur comme au compositeur l'énergie de persévérer. Dans cette perspective, l'écoute réduite remplit parfaitement sa fonction : en faisant table rase de tous conditionnements — hérités notamment de notre propension à accorder trop de confiance aux données scientifiques sur le phénomène musical — la réduction phénoménologique est le tremplin pour relancer l'aventure utopique vers de nouveaux projets, de nouvelles significations.

Je conçois ainsi l'analyse musicale comme une démarche vouée à la compréhension d'un phénomène complexe, comme un instrument heuristique qui interroge l'œuvre pour mettre à jour les processus qui lui donnent forme. Eveline Andréani a écrit ces mots très justes au sujet de l'analyse :

[J]e pense toujours, à l'instant de commencer, à cet astrophysicien de mes amis qui se veut résolument poète et visionnaire : il dit en effet que pour percer les secrets de l'origine du monde la science ne vient qu'après l'intuition et le rêve, jamais avant ou à la place. (Andréani, 1993, p. 149.)

C'est dans la perspective d'une telle aventure que j'ai développé un certain nombre de méthodes d'analyse de la musique électroacoustique (Roy, 2003), méthodes qui agissent comme des maïeutiques pour faire accoucher l'œuvre de ses multiples représentations selon le point de vue de la réception. Que ce soit la quête de l'archétype, de l'idée musicale à travers l'articulation d'un jeu de contraintes syntaxiques qui se déploient dans les dimensions de la causalité, de la hiérarchie, de la répétition et de la transformation, l'analyse musicale recèle pour moi une belle et stimulante utopie.

En quoi l'analyse pourrait-elle relancer le projet utopique ou à tout le moins en renouveler les aspects les plus actifs pour l'invention musicale ?

La réflexion analytique ou esthétique peut apporter à la *poiesis*, en plus de concepts stimulants, un éclairage rafraîchissant et inattendu sur une pratique musicale. L'apport principal de la réflexion musicale en ce domaine est d'instaurer une prise de conscience des moyens, des objectifs et des finalités qui se profilent à l'arrière-plan de toute démarche compositionnelle, qu'il s'agisse de la nature de l'œuvre, de son organisation, de ses fonctions, de ses matériaux, de sa réception, ainsi de suite. Par sa volonté de compréhension et de synthèse, elle génère théories et concepts qui stimulent l'imaginaire et peuvent ainsi trouver une nouvelle articulation dans le discours prospectif du compositeur. Sans une telle réflexion théorique, la dialectique objet/sujet se dilue inexorablement et la distanciation capitale à l'entreprise créatrice s'amenuise au point où se confondent les moyens et les fins : c'est ce piège que n'ont su éviter certaines poïétiques empreintes d'une trop grande fascination pour les technologies ou éblouies par l'hédonisme d'une pratique complaisante.

Bibliographie

ANDRÉANI, É. (1993), « Dans l'idée musicale », BUCH-GLUCKSMANN, C. et LÉVINAS, M. (s. la dir. de), *L'idée musicale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 143-158.

BAYLE, F. (1993), *Musique acousmatique, propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel/HNA/GRM.

DHOMONT, F. (1990), « Le postmodernisme en musique : aventure néo-baroque ou nouvelle aventure de la modernité », *Circuit*, vol. 1, n° 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 27-47.

JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JOLAS, B. (1993), « Images sonores et sens musical », BUCH-GLUCKSMANN, C. et LÉVINAS, M. (s. la dir. de), *L'idée musicale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 31-34.

KÄGI, W. (1968), « Musique et technologie dans l'Europe de 1970 », *Revue musicale*, n° 267, Paris, p. 9-30.

- LYOTARD, J.-F. (1993), « Musique, mutique », BUCI-GLUCKSMANN, C. et LÉVINAS, M. (s. la dir. de), *L'idée musicale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 111-124.
- MEYER, L. B. (1973), *Explaining Music : Essays and Explorations*, Los Angeles, University of California Press.
- MEYER, L. B. (1989), *Style and Music*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- MOLINO, J. (1975), « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, p. 37-62.
- NATTIEZ, J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- NICOLAS, F. (1993), « Utopie du sérialisme ? », *Les cahiers de l'IRCAM, Recherche et musique*, Paris, éd. IRCAM, 4^e trimestre.
- PEIRCE, C. S. (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- ROY, S. (2003), *L'analyse de la musique électroacoustique : modèles et propositions*, Paris, l'Harmattan.
- SCHAEFFER, P. (1977) [1966], *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.
- VALÉRY, P. (1957) [1894], *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.

