

## DU SON A LA FORME : LES NOUVELLES STRATEGIES COMPOSITIONNELLES ISSUES DU STUDIO DE MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE.

[la communication commence par l'audition du premier des *7 Triostücke für 3 Trautonium* de Paul Hindemith]

La musique que nous venons d'entendre date de 1930 (Je dis bien la musique et non l'enregistrement, qui lui est récent). Restons quelques instants encore dans les archives. Les lignes qui suivent sont tirées d'un ouvrage d'André Cœuroy de la même époque, intitulé *Panorama de la musique contemporaine* :

[...] le véritable nouveau visage de la musique est ailleurs. Il est dans la musique des « ondes éthérées » et dans la musique pour Radio<sup>1</sup>.

La musique des ondes éthérées a séduit les foules, toujours avides de miracle. Elle a intéressé les savants. Elle a piqué la curiosité des musiciens. Elle a déjà excité l'inspiration des compositeurs. [suit une série d'exemples de compositeurs encore connus aujourd'hui comme Honegger, et d'autres dont je n'avais pour ma part jamais entendu parler : Fromaigeat, Levidis, Krein] Les premiers essais remontent à 1917. Ils ont été effectués au laboratoire de la Tour Eiffel sous la direction du vice-président du Radio-Club de France, Armand Grivelet. Dès cette époque, les ingénieurs, remarquant le parti musical que l'on pouvait tirer des battements radioélectriques, avaient imaginé de faire, sur le cadran du condensateur de réglage, des marques correspondant aux diverses notes de la gamme. Déjà, ils étaient parvenus à jouer des mélodies assez simples. Vers le même temps, un Russe, Theremin, présentait un appareil qui excitait l'enthousiasme des auditeurs d'abord en Russie, puis dans les pays de l'Europe centrale, en Allemagne, en France et en Amérique. L'invention du Russe faisait grand effet parce que le mouvement onduleux des mains jouait le rôle principal et censément magique.

---

<sup>1</sup> La terminologie de Cœuroy nous fait aujourd'hui un peu sourire : il parle d'*éthérophonie* pour désigner la « musique produite par l'éther » (à cause de l'utilisation, aujourd'hui disparue, des ondes hertziennes dans la génération du son) et de musique *Radiogénique*.

Fort intéressant au point de vue scientifique, l'appareil Theremin l'était beaucoup moins au point de vue strictement musical. [...] des tâtonnements pénibles, une incertitude et une lenteur dans l'exécution, [...] firent que le monde de la composition ne prêta à l'invention du Russe qu'une oreille distraite.

Or le problème de la justesse et de la rapidité de l'exécution préoccupait un jeune professeur de musique français Maurice Martenot, qui reprit le principe d'un appareil breveté en 1922 par un autre ingénieur français, Hugoniot, mort prématurément. [...]

Alors que Theremin était d'abord ingénieur, et musicien par surcroît, Martenot est d'abord musicien. Disons même qu'il l'est trop. Car en admirateur très respectable de l'enseignement du Conservatoire, (où il dirige depuis octobre 1930 une classe d' "ondes"), il a fait aussitôt de son appareil, dont les possibilités théoriques sont illimitées, un émule du parfait « professeur de musique ». Tout son idéal est d'imiter le violon, le violoncelle, ou la voix humaine dans des « airs » et des « mélodies » éprouvées par les siècles. [...] On saisit là sur le vif le duel de la tradition artistique et de la nouveauté scientifique : la première cherche aussitôt à dévorer la seconde. C'est ce qui s'est produit pour le cinéma, qui n'a d'abord songé qu'à imiter le théâtre et a grand peine à se libérer de ce servage. C'est ce qui se produit à nouveau pour le phonographe dont la grande préoccupation est de donner, comme disent les prospectus, « l'illusion de la réalité » et de tourner ainsi résolument le dos à son véritable idéal, lequel ne devrait être que la transposition des sons sur un plan nouveau.

Un appareil de musique radioélectrique n'aura de véritable intérêt esthétique que s'il cherche à dégager sa propre personnalité, à mettre en valeur ses qualités spécifiques, à créer, comme dit le poète, un *frisson nouveau*.<sup>2</sup>

Pardon pour la longueur inhabituelle de cette citation. Mais, peut-être à cause de l'anniversaire récent des découvertes de Pierre Schaeffer, on a un peu tendance à réduire l'histoire de la musique électronique au dernier demi-siècle, ce qui nous conduit à nous étonner de voir que des problématiques que nous croyons de la dernière actualité étaient déjà actives il y a plus de quatre-vingts ans. L'attirance des foules pour le sensationnel musical ne date pas d'hier, et je ne peux, pour ma part, m'empêcher de penser aux recherches récentes de l'IRCAM sur le gant à capteurs multidimensionnel et à l'engouement pour le « virtuel » quand je lis les

---

<sup>2</sup> Cœuroy, André, *Panorama de la musique contemporaine (nouvelle édition revue et commentée)*, éditions Kra, Paris, 1928/1930, pp. 216 à 219.

lignes que Cœuroy écrivait sur l'appareil de Theremin. De même que la musique de Hindemith que nous venons d'entendre semble illustrer à la perfection (même s'il n'est pas évident que cela aurait été le cas en 1930) l'idée d'une musique électronique mimétique (le *trautonium* rappelant furieusement le son d'un instrument à cordes, ou, dans le registre grave, une sorte d'intermédiaire ambigu entre le violoncelle et le basson). Là encore, comment ne pas se souvenir des efforts de l'IRCAM dans les années 80 et 90 pour définir le timbre et partir à la recherche d'instruments « hybrides » ? Ce n'est pas cependant l'élément essentiel à notre propos. L'écriture musicale de Hindemith ne se démarque pas plus du mimétisme que ne le font les sons du *trautonium*. Et cet exemple, ou ce contre-exemple comme on voudra, illustre à sa manière parfaitement les liens entre son et forme ainsi que ceux entre instrument et pensée esthétique qui sont au cœur du sujet que nous allons essayer d'aborder.

Pour Kant, (*Critique*, §14.) un son isolé (« un simple son musical et non un bruit ») ne mérite pas la qualification de « beau », à peine celle d'« agréable ». Les sensations de sons ne sont tenues pour belles qu'en tant qu'elles sont « pures », ce qui est déjà, dans l'idée du philosophe, une détermination qui concerne la forme. De telles distinctions et présupposés ne mériteraient guère qu'on s'y attarde si le vingtième siècle n'avait pas tenté par tous les moyens de remettre le matériau au centre de la problématique esthétique, et en particulier, pour les musiciens de la deuxième moitié du siècle, de pousser une réflexion sur le son lui-même qui évacue ou qui refonde le problème de la forme. L'analyse des rapports entre la conception du son et celle de la forme conduiront naturellement à une réflexion d'ensemble sur les présupposés esthétiques de la fin du vingtième siècle.

## I. LA REDEFINITION DU MATERIAU ET SES IMPLICATIONS FORMELLES

### I.1. du magasin de bruitage au grand bazar post-moderne.

La musique électroacoustique est prise entre deux programmes dont l'apparence contradictoire mérite d'être examinée : libérer l'écoute et capturer le son. S'affranchir de l'« appareil esthétique », pour reprendre une expression d'Helmut Lachenman, c'est dépouiller notre faculté d'écouter de tout ce qui facilite un peu trop sa capacité à entendre, qui préconditionne le message, et qui nous rend donc sourds à son véritable avènement. Toutes les précieuses possessions culturelles et intellectuelles, toute la panoplie si délicieuse des affects personnels, seraient donc autant de barrières, autant de freins à notre accession à la vérité du son. L'« écoute

réduite » de Pierre Schaeffer, fait, sous l'égide de la phénoménologie, l'expérience des difficultés inhérentes aux utopies. L'écoute réelle ne se laisse ni amputer ni construire comme un instrument. Pourtant, tous les grands projets compositionnels du vingtième siècle, de Schönberg à Cage, ont pensé à un moment à cette possibilité de changer l'auditeur, de modifier radicalement l'écoute elle-même à travers un bouleversement de l'objet musical. « Libérer l'écoute » revient donc à la soumettre à une thérapie de choc à laquelle s'est employé largement la production musicale de ces dernières décennies. A l'image de ce festival qui envoyait un Coton-Tige avec le programme de ses concerts. Il faut noter que cette modification de l'écoute a pris parfois un tour bien réel. Une autre publicité, dans un magazine américain de musique électronique, proclamait « changez le cours de l'histoire de la musique », mais la suite de l'annonce préconisait, elle, le port de boules Quiès pour protéger les musiciens et les ingénieurs du son des risques de perte d'audition liés aux niveaux de décibels auxquels ils sont exposés. C'est sans doute une pratique de l'« écoute réduite » à laquelle Schaeffer n'avait pas pensé...

Dans l'idée de libérer l'écoute, il faut comprendre à la fois rompre et accepter, il faut entendre les chaînes qui tombent et les ailes qui se déploient ; rompre les liens avec la tradition musicale la plus usée, rompre les liens trop évidents avec la source sonore, ce que Schaeffer appelait, en souvenir de la tradition pythagoricienne, l'*acousmatique*, et accepter l'« être là » du sonore, qu'il surgisse de l'artifice le plus esbroufant, ou qu'il soit ce fond grondant que l'écoute quotidienne nous amène à ignorer, à « masquer », diraient les psycho-acousticiens. Il est assez remarquable de constater que c'est parce qu'on a pu le capturer, le conserver comme trace, parce qu'on a pu le maîtriser dans la synthèse de tous ses paramètres, et donc par là le soustraire à sa nature évanescence et le soumettre à la volonté, et aux divers traitements de la curiosité, que le son a pu devenir pour les compositeurs un objet de composition. Avant, c'était l'artisan, le facteur, qui prenait cette responsabilité artistique. Aujourd'hui, le compositeur revendique pour lui cet aspect de la musique. Dans un magnifique texte sur la composition, Lachenman résume cela en trois phrases : « composer, c'est réfléchir sur les moyens, composer c'est construire un instrument, composer, ce n'est pas se laisser aller, c'est se laisser venir.<sup>3</sup> » Ce que Lachenman signifie par « construire un instrument » est sans doute très proche de ce qui nous occupe ici.

Il est possible de déduire directement cette observation [construire un instrument] de la première [réfléchir sur les moyens], si l'on se souvient de

---

<sup>3</sup> Lachenmann, Helmut, « de la composition » in *L'idée musicale*, sous la direction de Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1993, pp. 225 à 242.

l'expérience dont j'ai parlé plus haut — le son comme résultat de ses composantes temporelles, quel qu'en soit l'agencement, le son comme expérience de la structure. [...] là où un tel chaos caractéristique se cristallise de nouveau en un ordre calculé et reconnaissable, à travers un rituel évolutif pour ainsi dire organisé dans le temps, je peux parler d'une « structure sonore », tout en ayant la perception globale d'un « son structuré ». La représentation d'un son est devenue définitivement la représentation d'une forme, et réciproquement : la forme conçue comme projection caractéristique des moyens dans le temps fait ainsi ses preuves et reste dans la mémoire comme expérience d'une sonorité.<sup>4</sup>

Quand Pierre Schaeffer sortait du magasin de bruitage pour passer au studio, et pour finir dans la cabine, il accomplissait géographiquement ce destin de passer des objets sonores à la composition musicale, mais il lui fallut quelques œuvres dont un traité de 700 pages pour faire le tour de cette expérience, avec le paradoxe que ce n'est pas la composition qui redéfinit le matériau, mais d'une certaine manière le matériau qui va redéfinir la composition. L'article de Lachenmann ne dit pas autre chose.

Ce son nouveau, n'est nouveau véritablement qu'à la mesure où notre écoute est également renouvelée. Car le son est plus « iconique » que prévu. On a beau réduire l'écoute de sa dimension sémantique, analyser le sonore en tant que phénomène autonome, et parallèlement le synthétiser, classer et cataloguer ses modalités et ses effets, le problème du langage et de la syntaxe est toujours là, et reste pendant...

Dès la mise en musique des premières effluves de ce nouveau monde, on retrouve deux des phénomènes majeurs d'une syntaxe à l'état de préconception : le montage, avec les notions de séquence et de coupure matérialisées par la bande (ou le film), et l'inventaire, dans la tradition contemporaine de la littérature, après Jarry, inventaire que l'on pourrait éventuellement décliner en deux versants : l'inventaire hétéroclite, tel que sonnent les premières études de bruit, et l'inventaire cohérent, qui rejoint l'idée formelle de variations, telles celles d'une porte et d'un soupir.

Cette idée d'inventaire, qui trahit la négation de toute velléité structurelle, rejoint l'idée récurrente et bien proche des conduites post-modernes, d'un grand réservoir disponible pour la mémoire, où tous les objets seraient mis à plat dans un catalogage séquentiel sans hiérarchie d'importance. La première

---

<sup>4</sup> ibid. p. 233.

mission de l'INA fournit un exemple de cette archive générale du sonore, et l'IRCAM développait il n'y a pas si longtemps une bibliothèque de sons en ligne. L'organe sensé recevoir et dispenser ces sons, l'échantillonneur, exprime assez bien en quoi le clavier, dont la structure perd toute valeur fonctionnelle pour devenir purement symbolique, représente encore cet accès universel au son, dans une sorte d'indifférenciation préméditée. La techno, et toute l'esthétique post-moderne, reprend à l'envie cette idée de réservoir mémoriel disponible à tout instant dans un séquençement qui ne craint pas d'être parfois résolument répétitif, c'est à dire justement sans structure, ou sans niveau formel intermédiaire entre le matériau et la totalité de l'idée.

## I.2. De l'analyse au modèle.

On ne peut pas nier que le sonagramme a proposé une nouvelle « vision » du son, qui n'est pas sans incidence sur la représentation que les musiciens et en particulier les compositeurs, ont pu se faire de l'univers sonore. « Il était surprenant au début des années cinquante », nous rappelle John Cage, « de lire des déclarations de jeunes compositeurs européens [...], qui étaient par ailleurs révolutionnaires et audacieux, affirmant que le son n'a pas d'importance en musique! Vous vous rendez compte? Ils estimaient que les pensées, les constructions, les idées qui déterminent les relations entre les sons étaient importantes, mais que les sons eux-mêmes étaient sans importance »<sup>5</sup>. La tradition américaine de Henri Cowell, dont Cage commentait dans cet extrait l'influence sur sa propre pensée, passait par l'écoute d'autres traditions musicales. L'insistance que l'école spectrale marquera plus tard pour le son, allant jusqu'à faire, au sein de l'institution IRCAMienne, du timbre, une « métaphore pour la composition », marque la différence de point de vue. D'autant que le timbre n'est pas le son, et dans le son, Cage entendait des bruits, avec l'absence de quelque nécessité harmonique que ce soit.

Mais l'expérience du studio électroacoustique a été marquante pour plus d'un compositeur de musique instrumentale. On pense bien entendu à Ligeti, chez qui la notion d'enveloppe, ou celle de texture, n'aurait sans doute pas vu le jour sans cette expérience, mais c'est loin d'être un exemple isolé. Nous avons montré dans un article sur *Mémoriale* écrit en collaboration avec Annie Labussière<sup>6</sup>, que l'orchestration de Pierre Boulez pouvait se comprendre comme une application à

---

<sup>5</sup> Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 73-74. (entretien avec Alan Gillmor de 1976)

<sup>6</sup> Annie Labussière, Jean-Marc Chouvel, *Pierre Boulez, Mémoriale (...explosante fixe... originel)*, Musurgia, éditions ESKA, Paris, 1997 - Vol. IV - n°1, pp. 42-66, en particulier le passage pp. 50-54.

l'orchestre des diverses techniques de traitement du son disponibles dans les modules d'effet : renforcement, écho, réverbération, filtrage... La notion même de processus est probablement issue de ces techniques de transformation qui rejoignent de toute façon de vieilles techniques d'écriture en les généralisant ou en les radicalisant. Boulez lui-même exprimait sa fascination pour le canon, qui était peut-être déjà lui-même une imitation de l'écho, et que le « delay » des appareils de traitement permet de démultiplier à l'infini.

Au delà de la représentation du son et de son traitement, la pratique du studio a probablement eu aussi une grande influence sur l'attention que les compositeurs ont apporté au « phénomène » sonore dans son ensemble. La révélation du potentiel d'écoute des bruits du monde, la possibilité de regarder son univers sonore dans un miroir, de disposer à volonté d'une trace de phénomènes rares et fascinants, ne pouvait pas ne pas avoir de conséquences. Les calculs stochastiques de Xenakis ont leur origine dans la modélisation de phénomènes naturels. François Bernard Mâche a parfaitement illustré, à la fin de son ouvrage *Musique, Mythe, Nature*<sup>7</sup>, l'influence des analyses phonétiques sur la composition de certaines de ses pièces. Et on pourrait démultiplier les exemples.

L'idée même de synthèse sonore ouvre la possibilité de *composer* le son. Les différentes modalités de cette synthèse, l'évolution de la compréhension de la notion de timbre, ont eu aussi leur contrecoup dans les techniques de composition. La synthèse « additive », liée à ce qu'on appelle la décomposition de Fourier est sans doute la plus ancienne, puisqu'on peut la reconnaître dans le principe de registration des orgues. Son dépassement dans la synthèse granulaire marque l'avènement théorique d'un accès direct à l'infinité du possible. Mais il se produit alors le même phénomène que l'on a pu constater avec la synthèse par modulation de fréquence : il y a un tel décalage entre la complexité du résultat théoriquement disponible et l'ingénuité, l'inadéquation perceptive, des leviers de commande, que bien des rêves d'inouï se sont engloutis dans les virtualités d'une utopie inefficace.

La synthèse par modèle physique, dernière née dans l'ordre technologique, mais dont le principe est l'un des plus anciens, tente, quant à elle, de partir d'un autre mode de connaissance du phénomène sonore. Il ne s'agit pas d'une représentation « image », mais d'une représentation « source » : au lieu de se donner pour but le tracé cartésien du son dans un espace paramétré, on cherche à en trouver l'équation génératrice (l'équation « différentielle », au sens de Leibnitz) dans

---

<sup>7</sup> François-Bernard Mâche, *Musique, Mythe, Nature, ou les dauphins d'Arion*, Klincksieck, Paris, 1983.

un univers symbolique autorisant le calcul d'une variable temporelle unique. Les premiers oscillateurs pourraient être considérés comme les ancêtres patauds de ce que les calculateurs modernes autorisent : l'accès à la forme de l'onde. Mais ni cette dernière, ni les équations, ne sont là encore des outils qui parlent directement à la sensibilité. D'où l'idée de créer des interfaces qui traduisent les données phénoménales (grandeur d'un tuyau, mode d'attaque, ...) en leur équivalent mathématique. Autrement dit, se saisir de l'infiniment petit que dégage l'analyse, quelle qu'elle soit, exige de passer par des modèles conformes aux dispositions de notre sensibilité, de les expliciter, et donc de préformer cette magnifique virtualité du sonore qui semblait se dégager des potentialités infinies découvertes avec les représentations.

Il y a derrière cela un problème esthétique récurrent : la perception n'est-elle que le prétexte pour une « normalisation » des potentialités du monde sonore ? Faut-il y voir une démission devant les espoirs d'une aventure certes difficile, mais qui a déjà donné des gages de ses possibilités poétiques ? En partie, mais pas uniquement. Car il y a dans le pur paramètre un aspect réducteur qui ne rend absolument pas justice aux potentialités d'écoute d'un auditeur. Qu'on pense par exemple à la différence qui sépare la notion d'« objet sonore » de celle de « scène auditive ». Dans un cas, on a affaire à un cloisonnement artificiel du réel centré sur l'objet. Dans l'autre, on accède à toute la complexité d'un phénomène spatial polyphonique à partir du sujet. La perception ne décrypte pas moins aisément l'un que l'autre. Ce qui devrait arguer contre toute tentation de sous-estimer ses capacités. La réduction du phénomène n'est pas un préalable impératif de l'analyse ou de la représentation, même s'il est utile à la conceptualisation. En conséquence, si le son doit ouvrir aujourd'hui les portes de la composition, il conviendrait de ne pas l'enfermer dans des modèles élémentaires, mais au contraire de lui rendre toutes ses dimensions.

## II. OUTIL TECHNIQUE ET VALEUR ESTHETIQUE

### **II.1. la tentation d'une définition du style par la technique et le matériau**

Il y a eu le « son Beatles », le « son Nashville », le « son disco », ... etc. Chaque génération, chaque tendance, tente de se définir comme genre à partir, en grande partie, des moyens musicaux qu'elle met en avant. Ceux-ci sont souvent associés à une représentation sociale, voire idéologique.

La musique contemporaine n'échappe certainement pas à cet aspect programmatique. A commencer par l'idée qu'il y aurait des compositeurs de musique électronique, ou électroacoustique, et des compositeurs de musique instrumentale. Ce clivage, qui tend à peine à s'estomper avec les musiques mixtes, est enraciné dans l'idée que le choix du matériau est le déterminant esthétique majeur. Mais la traversée, tellement fréquente au fond, par un même artiste, de plusieurs de ces repères stylistiques évidents, devrait amener la musicologie, si ce n'est la musicographie, à recentrer le problème du style sur un autre niveau. Si on ne peut pas nier que le choix du matériau, et ici du matériau sonore, est un des choix esthétiques majeurs, il ne faut pas oublier que certains compositeurs, John Cage en particulier, ont renoncé à ce choix de manière radicale dans certaines de leurs œuvres.

Le matériau souffre en effet pour un créateur du problème de sa contingence historique. L'évolution de la qualité de l'enregistrement, des techniques de synthèse, des procédures d'agencement disponibles, datent nombre de pièces électroacoustiques. Ce qui n'empêche pas certaines d'entre elles de transcender la marque de l'outil pour imposer un projet poétique bien plus durable que les stigmates technologiques. Étiqueté, daté, le matériau sonore fait l'objet d'autant de défiance qu'il a été initialement source d'enthousiasme. Cette usure peut tout autant être une source de blocage que le prétexte d'une remise en cause de sa nécessité profonde. Le matériau de l'habitude, l'acceptation et la maîtrise du code, signent l'artisan ; l'obsession géniale de l'artiste révèle aussi parfois les aspects enfouis, profondément personnels, et qui ne trouvent leur sens que dans la confrontation obstinée avec le même — avec soi-même. Les plasticiens sont probablement plus conscients de cet aspect des choses que les musiciens.

## **II.2. l'esthétique comme conquête de l'outil.**

Au delà, ou peut-être au centre, de ce phénomène de marquage stylistique, il faut peut-être envisager le noyau de la pensée esthétique comme ce qu'on pourrait appeler « la conquête de l'outil ». Pierre Schaeffer ne mettait-il pas en exergue de son traité le précepte de son père, violoniste : « travaille ton instrument ». Les préoccupations de Lachenman dont nous nous sommes fait l'écho plus haut ne sont guère différentes. Adorno exprime aussi très clairement, dans sa *théorie esthétique*, ce rôle central du technique dans la création artistique. Mais il en dégage aussitôt l'insuffisance.

Il doit bien toujours y avoir une pluralité de solutions pour les nombreuses situations particulières auxquelles l'œuvre confronte son auteur ; mais la diversité de ces solutions est limitée et perceptible dans toute son étendue. Le métier limite le mauvais infini dans les œuvres. Il définit concrètement ce qu'on pourrait appeler, selon un concept de la philosophie hégélienne, la possibilité abstraite des œuvres d'art. C'est pourquoi tout artiste authentique est obsédé par ses procédés techniques ; le fétichisme des moyens possède également son aspect légitime.

Le fait que l'art ne doive pas être réduit à la polarité indubitable du mimétique et du constructif comme à une formule invariante se reconnaît au fait qu'à défaut de cela l'œuvre d'art de qualité serait condamnée à réconcilier les deux principes. Mais ce qui fut fructueux dans l'art moderne, ce fut le passage aux extrêmes, non pas ce qui restait entre les deux. Quiconque s'efforça de réaliser la synthèse n'aboutit qu'à un consensus équivoque.<sup>8</sup>

La réussite, dans l'art d'avant garde, est ainsi liée au radicalisme. Presque dans un sens où « plus radical » signifie aussi « plus près de l'objet ». Jusqu'à l'arbitraire de la pure présence. Jusqu'à l'équivalence, en musique, du son et de la forme. Victoire du matérialisme, ou retour de l'animisme ?

La technique artistique n'est pas une adaptation confortable à une époque qui affiche sa technicité avec une ferveur naïve, comme si les forces productives décidaient immédiatement de sa structure, alors que les rapports de production maintiennent celles-ci sous le joug. Quand la technologie artistique, comme ce fut fréquemment le cas après la seconde guerre mondiale, tend à "scientifiquement" l'art au lieu de lui fournir des innovations techniques, l'art se fourvoie. Les scientifiques, en particulier les physiciens, purent sans peine déceler des contresens chez les artistes qui se grisaient de terminologie scientifique. Ils purent également leur rappeler que la réalité des faits évoqués par ces termes ne correspondait pas à la terminologie de la physique qu'ils utilisaient dans leur méthodologie. La technicisation de l'art est autant provoquée par le sujet — c'est à dire la conscience déçue et par la méfiance à l'égard de la magie en tant que voile — que par l'objet, c'est à dire par la manière dont il faut procéder pour que la structure des œuvres d'art s'impose comme valide. La possibilité d'une telle organisation est devenue problématique avec le déclin des procédés techniques traditionnels qui furent en vigueur jusqu'à l'époque actuelle. Seule restait la

---

<sup>8</sup> Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1995, p. 72.

technologie qui promettait d'organiser totalement l'œuvre dans le sens de la relation fin-moyens que Kant avait identifiée généralement avec l'esthétique. La technique ne surgit en aucun cas de l'extérieur, comme une sorte de bouche-trou, bien que l'histoire de l'art connaisse des périodes qui ressemblent aux révolutions techniques de la production matérielle. Avec la "subjectivation" croissante des œuvres d'art, les procédures traditionnelles avaient acquis la faculté d'en disposer librement. La technicisation impose le principe de la libre disposition.<sup>9</sup>

Varèse est sans doute le compositeur qui pourrait illustrer le plus exemplairement l'idée que la technologie vient proposer une réalité pratique à un désir qui la précède. Aujourd'hui, le sentiment de nombre de compositeurs de ne pas avoir à considérer son usage comme la marque d'une quelconque prééminence ou le signe d'une véritable actualité, mais comme une faculté supplémentaire à leur disposition tendrait à confirmer les propos d'Adorno. Mais il serait tout aussi naïf de penser que l'on peut se passer des apports conceptuels dégagés par ces nouveaux moyens que d'y voir la manne de toute créativité. Dans l'idée d'une conquête de l'outil, l'ambiguïté syntaxique du français, qui peut faire de l'outil le sujet ou l'objet de la proposition, pourrait permettre de voir deux types de relations : une qui ferait de l'exploration des moyens une fin en soi, soumettant les artistes à la recherche musicale, l'autre qui enjoindrait aux créateurs d'être sans relâche à l'affût des expédients matériels de leurs visées profondes, à jamais décalées par rapport au réel disponible. Quoi qu'il en soit, c'est bien cette tension même qui a toujours été le ferment de la pensée et de la pratique artistique.

En dehors de toute pensée esthétique autonome, l'usage des nouvelles technologies risque fort de placer l'auditeur du côté de la magie et le compositeur du côté du leurre. Comme si tous ces écrans d'ordinateurs s'avéraient n'être en fait qu'écrans de fumée. Loin de ce contenu de vérité dont Adorno faisait le moteur fondamental de la création artistique, le mirage technologique peut conduire à voir la science comme illusion de la réalité, et l'art comme réalité de l'illusion. C'est bien entendu se méprendre sur l'un comme sur l'autre.

Le matériau ne peut pas plus être vécu comme pure trouvaille que comme pure contrainte. La liberté, qui est le seul usage possible de l'outil esthétique, et qui est la condition de ce « frisson nouveau » dont parlait Cœuroy, c'est, paradoxalement, de se laisser prendre — de se laisser *surprendre* — par

---

<sup>9</sup>ibid. pp. 92-93.

l'œuvre et tout son appareillage, dans une sorte de « dialogue avec l'écho »<sup>10</sup> et, pour l'œuvre, de se laisser comprendre par l'auditeur, renonçant à l'univocité du message pour transcender le code et renouveler l'émotion.

Pour le dire autrement : je ne sais pas ce que vous aurez saisi, mais je vous remercie de votre attention...

---

<sup>10</sup> pour reprendre le titre de la première pièce que j'ai composée dans un studio...