

De l'écriture

Étant compositeur de musiques instrumentales comme d'œuvres d'art acousmatique, alors que dans les deux genres d'expression musicale que je pratique à part égale je mets la même application à la conception comme à la réalisation des œuvres, je peux observer à quel point les comportements d'écoute, les jugements d'appréciation sont fort différents, voire opposés ! Ce n'est pas nouveau, je le sais, mais, plus particulièrement, une question se pose à moi : celle de comprendre pourquoi la notion d'écriture (au sens de l'art de l'organisation de la durée, non de l'écriture sur papier) est si mal entendue, si peu perçue, si peu mise en avant lorsqu'il s'agit d'Art acousmatique, et a contrario si vantée, considérée comme ce qu'il y a de plus noble, de plus raffiné lorsque l'on parle de musique instrumentale ! Ici l'écriture et les procédés d'écriture sont des éléments très recherchés par la critique musicale, les mélomanes... Là on les ramène à de vulgaires collages, à des caprices sans justification autre qu'anecdotique. De plus, je suis toujours étonné de la gêne de ces compositeurs "acousmaticiens" qui répugnent à ce qu'on mette en avant, par l'analyse de leurs œuvres, une construction de phrase, un procédé d'écriture, comme si on dévoilait leur secret ou leur "cuisine", coupable, comme si l'écriture était un artifice grossier, passage obligé mais honteux de la structuration des sons et de l'œuvre ! Comme si le mystère, voire la musique, allait s'évanouir à la découverte du procédé ! A moins que ce ne soit pas crainte d'être trop ressemblant à la musique instrumentale et qu'on préfère alors se distinguer par un autre discours sur l'œuvre acousmatique. Car s'il est vrai que la composition instrumentale trouve son intérêt dans la simplification extrême des paramètres du son, donnant à l'écriture et à la structure la part belle, à l'inverse, l'art acousmatique a longtemps mis l'accent sur les "sons", leur conservant leur histoire, leur contexte, leur complexité naturelle : la découverte et la contemplation de l'univers sonore tout entier, le jeu de télescopage de ces planètes de propositions, nouvelles pour la perception musicale, ont quelque peu occulté les autres aspects du travail, dont l'écriture. Pourtant la "démarche concrète" n'empêche pas de s'en préoccuper !

Les principaux ingrédients d'une écriture sont bien entendu les "sons" et les "articulations". Ces dernières sont souvent comparables à celles de la musique traditionnelle : modulations de hauteur et harmoniques, formules rythmiques, mélodiques, cadentielles, "thèmes", "ponts", etc. mais elles peuvent aussi être anecdotiques, jouant sur le changement de sens, de plan, de scène..., ou dynamiques, notre grand spécimen du genre étant le "son en delta" !

En ce qui concerne les "sons", je suis bien souvent amené lorsque je compose ou lorsque j'enseigne, à penser ou à dire, de façon jugée peut-être provocatrice : peu importe le son ! Bien entendu, cela dépend de quel côté on se situe, auditeur ou compositeur, et surtout si l'on est consommateur de "son entier", de "son écrémé" ou de "son en poudre" ! Le retour à la nature n'est pas chose récente, mais la "nature des sons" n'est pas encore évidente pour tout le monde. J'évoquerai mon attitude face au son à la fois par rapport à mon activité de compositeur, tant d'œuvres instrumentales et vocales que d'œuvres d'art acousmatique, et à la fois avec l'expérience de la pédagogie de la composition que je pratique depuis plus de dix ans au Conservatoire National de Région de Lyon. J'ai ainsi pu repérer que le son revêtait un grand nombre de définitions, qu'il était l'objet de multiples modalités de perception, qui vont jusqu'à masquer pour l'auditeur le projet simplement musical du compositeur. Il en découle, pour moi, que je ne peux pas composer de la même façon, avec la même approche ou la même démarche des musiques instrumentales et des musiques acousmatiques. Je dois tenir compte pour ces dernières des innombrables niveaux d'écoute et de lecture possibles, qui ne passent pas uniquement par l'abstraction, les concepts, les symboles, les signes.

Il est reproché à l'art acousmatique de construire ses musiques avec des "sons", contrairement à la musique instrumentale qui se pense et se fait le plus souvent avec des "paramètres", des "composantes", et où le discours se bâtit autour du concept de la neutralité des éléments, selon la règle que l'on ne peut construire une architecture sonore complexe et donc intéressante (dit-on !) si les éléments qui la constituent sont trop riches.

Or l'art acousmatique ne se fait pas avec des décibels ou des intensités, des fréquences ou des hauteurs, des secondes ou des durées mathématiques, des timbres fixes, etc., mais bien avec des enregistrements sonores, des images de sons déjà chargés d'histoire, de vie propre ! Et il est tout à fait vrai que nos structures mélodiques, rythmiques, formelles s'en trouvent modifiées, mais en aucun cas simplifiées. Nos paramètres constitutifs ne sont plus "hauteur, intensité, durée et timbre", mais tout autre chose qui reste à définir (nombre de nouveaux "paramètres" sont d'ailleurs déjà bien cernés et définis par Pierre Schaeffer, Michel Chion, François Bayle...) tel que les profils – mélodique, rythmique, dynamique –, l'espace, le sens, etc. Mais est-il vraiment besoin de définir de nouveaux paramètres pour se donner l'illusion de se conformer au fonctionnement traditionnel de la musique instrumentale ? N'aurions-nous pas le droit, comme les peintres, de choisir librement notre approche, personnelle, de notre art. Tenir un discours sur la pensée et la technique acousmatique n'oblige en rien le compositeur à préciser par avance ses matériaux de travail dans un vocabulaire qui serait consensuel. Dire qu'on ne peut composer de la musique qu'avec des éléments neutres reviendrait à dire, comparant les arts sonores avec les arts plastiques, qu'un photographe (d'art) ne ferait de bonne photo qu'en alignant devant l'objectif des formes géométriques élémentaires et neutres, ou encore que le sculpteur ne pourrait concevoir et réaliser sa sculpture avec de la pierre extraite d'une carrière, trop chargée d'une histoire géologique sans rapport avec l'œuvre achevée... !

L'importance que nous donnons au "son entier", et par conséquent à la démarche concrète qui nous permet de l'appréhender, n'exclut ni le raisonnement, ni la complexité des concepts. Seulement nous fonctionnons à ce moment-là sur une base différente ; le niveau de neutralité des sons n'est pas défini par une règle universelle, mais change avec chaque œuvre, chaque parti pris, chaque compositeur, ce qui met ce dernier dans une situation inédite et à inventer. Il me semble que le choix des sons, l'écriture, la structure sont des actes volontaires issus de la pensée, alors que la fabrication des sons par le compositeur lui-même, fournit des objets sonores qui sont plus fonction de sa physiologie, de ce que peuvent produire ses mains, ses

muscles, son corps. En pédagogie j'ai constaté chez de nombreux étudiants que lorsqu'ils veulent produire tel ou tel type de musicalité, il en sort malgré eux tout autre chose. Ils s'efforcent alors de faire coïncider tant bien que mal un matériau sonore, dont ils ont l'impression qu'il ne leur appartient pas, à une écriture qui par contre est entièrement voulue. Il en résulte un décalage, sur une plus ou moins longue période entre eux-mêmes et leurs compositions, ou plus exactement entre leurs propres sons et leurs compositions. Cela montre à quel point l'idée de netteté, d'impact, de clarté du son est dans ce domaine complètement liée à la personnalité de chaque compositeur, et combien il est difficile aux auditeurs habitués à une certaine standardisation, par époques, du son instrumental, de se placer devant l'œuvre d'art acousmatique comme l'amateur d'art plastique devant une peinture, et donc pour cela de modifier le comportement face au concept habituel de "musique".

Dans la réalisation d'œuvres d'art acousmatique, mettant l'accent essentiellement sur la "prise de son", l'enregistrement d'"objets sonores", de "séquences-jeu" ou de "sons référentiels", il est clair que le choix, la définition des images de sons, leur lisibilité sont pour moi primordiales, comme prélude à la composition. Ce qui déterminera mon choix de sons sera lié à mon propre système d'évaluation de ce que je considère comme correct et adapté au type de musicalité que je mets en œuvre, à savoir :

1. Des "objets sonores" aux caractères morphologiques très accentués, aux contours finis, objets de "design", pour lesquels la source, la matière sonore, importent peu pourvu que son enveloppe assure son rôle.
2. Des "séquences-jeu", travaillées soit par l'utilisation de processus, soit instrumentalement sur un dispositif, un corps sonore quel qu'il soit, pourvu qu'il me donne les possibilités d'une "écriture" variée dans ses contours, ses inflexions, ses tempi.
3. Des "trames", matières continues sans intention autre d'une couleur, d'une ambiance...
4. Des "représentations sonores", images de sons réalistes, sons-reportages, sons figuratifs... me permettant d'accéder à des évocations émotionnelles, des figurations ou à des fictions.

La plupart du temps, le son, son impact, sa particularité sont la base, la motivation, la stimulation d'une construction à venir. Seulement je me suis aperçu tant pour moi que pour mes élèves, que ce qui est nommé "son" diffère pour chacun et revêt de multiples significations parmi lesquelles :

1. le son-référence, son évocateur, son visuel,
2. le son-abstrait, en correspondance avec les paramètres de la musique instrumentale (hauteur, durée, timbre, intensité),
3. le son-culturel, le son du moment, le son qu'il faut, "comme il faut",
4. le son-inspiration, le son motivant, la muse, le déclencheur,
5. le son-technique, celui qu'on achète, le son dernier cri, celui qu'on est le premier à utiliser,
6. le son-message, le son-provocation,
7. le son-émotion, le son sensation, le son que l'on touche, que l'on ressent, etc.

C'est alors plus le contexte que le son lui-même qui est pris en considération. Finalement le son n'a d'importance que dans la mesure des possibilités qu'il offre ou des limitations qu'il impose, ni plus ni moins que les instruments dans la musique instrumentale. J'en déduis que le son devient bien souvent l'otage de tactiques et de manœuvres diverses. J'en évoquerai trois :

1. Dans certains cas, et ces dernières années nous en fournissons d'abondants exemples, c'est moins le son que la façon de le produire qui est nommée, autant d'ailleurs chez les compositeurs que chez les auditeurs. Il suffit pour cela de lire les notices sur les œuvres. L'écoute est modifiée par le discours ambiant et les rivalités technologiques. Par exemple sur certaines de mes dernières compositions acousmatiques, on m'a demandé sur quels programmes ou quelles machines numériques sophistiquées j'avais réalisé telle ou telle transformation. Or je ne travaille que dans mon studio personnel, réduit au minimum, cinq magnétophones, une réverbération élémentaire et une console !
2. Deuxième cas, c'est plus la fonction du son (fonction morphologique, structurelle, rythmique, mélodique, etc.) que le son même qui est considérée par le compositeur. Une fois cette fonction définie, le son perd de son importance et pourrait être remplacé par n'importe quel autre son porteur de la même fonction. Cependant je

ne nie pas le pouvoir motivant du son d'origine qui, comme une situation, une image, un événement, un texte, conserve sa faculté d'engendrer l'œuvre. J'ai compris ceci lorsque j'effaçai accidentellement un court fragment de la bande originale d'une musique que je venais d'achever. Et comme, à mon habitude, je ne conservai pas les étapes de mon travail, il me fallut bien remplacer ce fragment. Il s'agissait d'un court et rapide crescendo, fonction qu'occupait alors un autre son sans rapport immédiat avec ceux de l'œuvre. Non seulement cela marcha fort bien, mais rajouta un plus à ce passage. Je m'en suis fait depuis une règle qui me permet une fois la musique presque achevée, de remplacer certains sons par d'autres, en en conservant la fonction. Cela casse des logiques trop systématiques, des mécanismes trop bien huilés, voire académiques.

3. Troisième cas où, au détriment du son, c'est son sens, son contexte qui sont perçus, et c'est d'ailleurs bien souvent ce que l'on a l'habitude d'appeler "le son". Son d'avion, son de cloche, bruits de foule, voix, explosion, jungle sonore, murmures de la forêt, oiseaux, insectes, sons organiques, picotements, gratouillis... autant de descriptions très souvent employées qui dénotent bien à quel niveau se situe la perception des musiques acousmatiques. J'affirme que cette perception est loin d'être exclusivement auditive. Selon certaines études sur la perception (R. Bandler et J. Grinder), la majorité d'entre nous percevons ce qui nous entoure de façon essentiellement visuelle et plus accessoirement auditive, puis kinesthésique, olfactive et gustative. Or le reproche nous est souvent fait qu'il n'y a rien à voir dans un concert d'art acousmatique. On réplique alors au public que s'il veut voir quelque chose, qu'il aille au cinéma, au théâtre, au concert instrumental... ! Moi je préfère dire que si !, il y a bien quelque chose à voir, à ressentir, même si je ne donne en apparence qu'à entendre, et que moi en composant, certes j'entends, mais je vois aussi beaucoup – en images construites –, et je ne ressens pas moins. Je n'ai jamais accusé l'écrivain de ne me donner directement ni à voir, ni à entendre, ni à sentir et pourtant chacun sait comme un livre sonne, montre et touche. Alors, à l'auditeur d'imaginer, de ressentir, d'écouter, et au compositeur de prévoir les ingrédients qui provoquent, stimulent les mécanismes d'une perception riche. J'ai

évoqué plus haut les fonctions du son sous leur aspect directement sonore. Je propose maintenant d'élargir cette notion aux fonctions visuelles et kinesthésiques. Par exemple on parle dans le système tonal de la notion de "tension-détente", terme on ne peut plus sensitif. Cette fonction se traduit le plus souvent par l'idée technique de cadence. Les usages ont changés, mais cette fonction émotionnelle est toujours présente, et souvent nécessaire. Elle trouve sa traduction maintenant dans l'utilisation de sons dont la fonction anecdotique est assez évidente : un claquement de porte, des bruits de pas qui s'éloignent, un vrombissement d'avion qui décolle, un sifflement suivi d'une explosion, sont autant d'images sonores qui évoquent la rupture, le changement, la chute... comme des éléments de cadence ou de modulation.

Voici donc définies trois approches du son, le son-production, le son-fonction, le son-évoquant, par lesquelles passent, consciemment ou non, bon nombre de compositeurs. Et il est clair que l'auditeur percevra cela suivant son propre

système de représentation, accordant plus ou moins d'importance à telle ou telle approche. Ce qui compte c'est bien la cohérence de la démarche du compositeur, la continuité dans ces actes de création, donc sa façon bien à lui de considérer le son. Et pourquoi les sons m'importent-ils si peu ? Parce que quels qu'ils soient, je n'ai pas le choix, je ne peux me passer d'eux, et que lorsque je les choisis et les utilise, ce n'est pas forcément uniquement leur aspect sonore que je prends en compte. Plus que de sons, on peut bien parler d'images de sons, avec tout ce qu'une image possède d'évocations, de stimuli, d'interprétations.

Denis Dufour
Crest, 1991

Vers un art acousmatique. Rencontres Live 90. Éditions Groupe de musiques vivantes de Lyon. Lyon. 1991. Direction de la publication Bernard Fort, GMVL. ISBN 2-9504276-1-8