À la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique au 20^e siècle

Questioning the Sources of Extra-Disciplinarity: Setting by Recording and Music Externality in 20th Century

Benoît Delaune

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/488>

DOI : 10.4000/marges.488

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2010

Pagination : 11-24

ISBN : 978-2-84292-254-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Benoît Delaune, « À la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique au 20^e siècle », *Marges* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/488> ; DOI : 10.4000/marges.488

À la source de l'extra-disciplinarité: fixation par enregistrement et externalité de la musique au 20^e siècle

Introduction

À l'heure d'un profond changement dans le statut de l'œuvre musicale enregistrée, alors qu'on annonce la disparition du support disque au profit de fichiers mp3 dématérialisés, apparaît l'idée d'une certaine *externalité* de la musique comme changement de champ disciplinaire. Soixante ans après les premiers travaux de Pierre Schaeffer sur la musique concrète, les questionnements sur la musique en tant que pratique artistique à part entière, sur le monde des sons et son rapport avec la musique dominant toujours. Plus encore, il semblerait, qu'alors que la notion d'œuvre sur bande devient de plus en plus acquise et partagée, la fixation (l'enregistrement) ait joué un rôle important en termes d'effets esthétiques, sur la musique. C'est par l'apparition de supports de reproduction, que la musique a pu devenir à certains moments un objet de consommation de masse, via le disque, en 78 tours, puis en 33 tours, la cassette, le CD, le DAT,

/1 Propos cités par Luc Ferrari dans Jacqueline Caux (sld.), *Presque rien avec Luc Ferrari*, Nice, Main d'œuvre, 2002, p. 36-38.

le minidisc, les fichiers mp3... Tous ces supports-produits ont permis également la mise en place d'un discours méta-musical ou méta-sonore dont l'importance aujourd'hui ne peut plus être niée.

C'est pourquoi nous nous proposons d'étudier, via quelques exemples marquants, l'influence profonde que la fixation (sur CD, bande magnétique, 33 tours etc.) a opérée sur la musique, par le biais surtout d'une certaine forme d'externalisation qui annonce la notion actuelle d'extra-disciplinarité. Il s'agit ici d'un parcours *rhyzomatique* dans les musiques du 20^e siècle, la mise en relation d'univers différents mais dont la cohérence se situe bien du côté de certaines formes d'extra-disciplinarité; ainsi, du reportage sonore à la figure du musicien-chercheur, il s'agit d'étudier les déplacements de la musique vers d'autres pratiques artistiques mais aussi à vocation sociologisante ou même « scientifique dure ». Ces déplacements, curieusement, mènent souvent, en un effet de retour paradoxal, à une *réinscription* renforcée dans le champ de la musique – donc une « reterritorialisation » au sens de Deleuze et Guattari.

***Hétérozygote* de Luc Ferrari** **ou une « œuvre sur bande » problématique**

« Mais ce n'est pas de la musique, c'est du bruit! », ce cliché est significatif d'une forme de négation générique ou statutaire d'une pratique artistique, dès lors qu'elle excède des schémas établis. C'est à peu de choses près ce que le compositeur Luc Ferrari, alors membre du Groupe de Recherche Musicale (GRM) a entendu en 1963 lorsqu'il a présenté son œuvre sur bande *Hétérozygote* (1963-64) : « hargne » et « violence » sont selon lui les sentiments de ses collègues et de Pierre Schaeffer face à une œuvre qui se présentait comme « anecdotique », donc « anti-musicale » (l'anathème ultime pour Schaeffer) /1. Dans cette œuvre sur bande, pour la première fois en musique les sons du quotidien sont utilisés tels quels, pour eux-mêmes. Surtout, Ferrari intègre des pans entiers de conversations, les plus banales ou triviales, qui sont ostensiblement répétées. L'utilisation du discours et de la voix parlée n'est pas le prétexte d'un travail formel sur les sonorités : les mots sont compréhensibles, les discours sont là *en soi*. « L'anecdote », « l'anti-musical » résultent du fait que Ferrari à l'instar des peintres cubistes 50 ans plus tôt pratique une certaine forme de collage, il emprunte des fragments *bruts* au réel, utilisant la forme du *reportage sonore*, donc une forme non-reconnue par les musiciens du GRM qui se positionnaient plutôt en tant que *chercheurs*.

Le rapprochement entre les papiers collés et Luc Ferrari n'est pas anodin. En effet, on retrouve une analogie évidente entre d'une

part l'utilisation par Picasso, par exemple, de fragments de journaux, de clous, ou d'un papier au motif de cannelure sur la toile, et d'autre part l'intégration telle quelle d'un matériau sonore, souvent répété de façon littérale, davantage du registre documentaire d'un film de famille sans image (mais un film tournant à vide, suivant des répétitions bien angoissantes). On pourrait déceler dans *Hétérozygote* l'inscription de l'œuvre musicale dans une certaine forme de modernité. Ainsi, Rosalind Krauss a bien montré par quel type de stratégie l'art du 20^e siècle essayait de se protéger contre l'intrusion du discours. Selon l'historienne d'art, l'apparition dans la peinture de la figure géométrique de la grille est le signe d'un changement par rapport à l'art des siècles précédents : « La grille se pose en emblème de la modernité précisément en ceci qu'elle est la forme omniprésente dans l'art de notre siècle (une forme qui n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent) /2. ».

La grille est alors la figure précise d'une rupture opérée entre le réel et la surface peinte. Bien plus, selon Rosalind Krauss, à propos de la peinture, « la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel /3. » La surface peinte, par exemple chez Jasper Johns ou Mondrian, n'a alors plus à figurer une représentation du réel, « si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même /4. » On pourrait traduire cette citation par rapport à la musique « anecdotique » de Ferrari : par l'intrusion d'un matériau banal, utilisé pour soi, il s'agirait paradoxalement d'empêcher l'auditeur, le critique etc. de produire un discours interprétatif de type musicologique ou sociologique. L'œuvre en elle-même intègre et anticipe, par la répétition ostensible de fragments de dialogues, toute tentative métadiscursive : elle montre, par ces répétitions à *l'identique*, qu'elle n'est qu'une surface sonore imperméable au discours. Comme le note encore Rosalind Krauss, l'intérêt de la grille en peinture réside en ce que « l'entière régularité de son organisation est le résultat, non de l'imitation, mais d'un décret esthétique /5. » Dans *Hétérozygote* aussi, il est question non plus d'imiter le réel mais de l'intégrer tel quel, selon un « décret esthétique ».

L'externalité résiderait ici dans le fait que Ferrari refuse de faire œuvre musicale. Déjà, *Hétérozygote* est l'une des premières « œuvres sur bande », qui s'incarne donc potentiellement dans un objet (la bande magnétique) reproductible à *l'identique*, sous une forme industrielle. Ensuite, l'œuvre, en utilisant les dialogues les plus anodins, se propose d'intégrer le réel sous la forme la plus directe ; enfin, dans un retournement qui nous montre la grande intelligence de Luc Ferrari, ce réel s'abstrait totalement des schémas induits par le commentaire

/2 Rosalind Krauss,
*L'Originalité
de l'avant-garde et autres
mythes modernistes*,
Paris, Macula, 1993
(éd. originale, MIT Press,
1985), p. 94.

/3 *ibid.*

/4 *ibid.*

/5 *ibid.*

/6 Jean Baudrillard,
« De la marchandise
absolue », dans *Warhol,
Silkscreens From The
Sixties*, Munich/Paris,
Shirmer/Mosel, coll.
Bibliothèque visuelle,
1990, p. 119.

sociologique du fait de la répétition (donc la *facticité* revendiquée) du matériau. Cette facticité montrée, désignée, serait l'équivalent de la figure de la grille ou des papiers collés en peinture. Les effets de collage-montage fonctionnent par analogie avec le découpage géométrique, « anti-naturel », de l'espace : ici, répéter le matériau, c'est rendre visible l'opération toute mécanique de découpe de la bande (avec des ciseaux, de la colle).

Allons encore plus loin : Jean Baudrillard, dans un article sur Warhol paru dans *Artstudio* en 1988 montre en quoi le Pop art et les sérigraphies de Warhol sont une tentative de déjouer en l'anticipant la marchandisation de l'art, afin de ne pas devenir contre son gré une marchandise comme une autre : « Puisque la valeur esthétique risque d'être aliénée par la marchandise, il ne faut pas se défendre contre l'aliénation, il faut aller plus loin dans l'aliénation et la combattre avec ses propres armes. Il faut suivre les voies inexorables de l'indifférence et de l'équivalence marchandes et faire de l'œuvre d'art une marchandise absolue /6. ».

Chez Ferrari, de manière similaire on pourrait dire que par l'intrusion du « réel », par la présence de l'anecdotique, il s'agit de déjouer l'aliénation possible du monde sonore par le bruit (« l'antimusical » aurait dit Schaeffer). Et de la même manière, les cubistes ou Warhol déjoueraient l'intrusion de la marchandise, du monde industriel, les uns par l'intégration de matériaux industriels sur la toile, l'autre par la fabrication toute industrielle de ses œuvres reproductibles (par le procédé de la sérigraphie). Chez Luc Ferrari, le caractère mécanique du collage-montage de dialogues triviaux est donc bien une mise à distance. Finalement, tout en sortant en apparence d'une conception de « l'art pour l'art », de la musique comme pratique artistique, en allant du côté du reportage ou du documentaire, Ferrari réinscrit son œuvre dans la sphère artistique et la protège de l'intrusion du discours ; comme si intégrer l'anecdote dans l'œuvre permettait paradoxalement de s'en protéger.

De la carte postale sonore au *Hörspiel*

L'apparition d'œuvres problématiques comme *Hétérozygote* ou encore *l'Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer (1948, œuvre dont on ne peut nier aujourd'hui l'aspect « documentaire »...) est le résultat des bouleversements techniques des 19^e et 20^e siècles et est significative de l'émergence d'un « art des sons fixés » (Michel Chion) qui a remis en cause radicalement le statut de la musique et du musicien en Occident. Si nous essayons de déterminer où se situent les premières tentatives de faire sortir la musique (et le son plus globalement) de la

seule sphère artistique, il semblerait que la carte postale sonore peu après l'invention de la fixation par l'enregistrement sur disque en soit le premier jalon. Mais là où la photographie a permis l'invention de la carte postale, fixation-souvenir visuelle à dimension industrielle (suivie par le cinéma et le film de famille), les artisans de la reproduction sonore, eux, n'ont pas réussi à imposer l'idée d'un médium-témoignage, coupé de ses prétentions esthétiques ou artistiques. Le produit, documenté dans l'ouvrage *L'Histoire du disque et de l'enregistrement sonore* /7, semble être la première tentative de faire sortir la fixation du son de la sphère de l'art musical où elle s'était déjà installée. Mais les cartes postales qu'on pouvait écouter sur son phonographe ne semblaient pas faire acte de *description d'un paysage sonore* ou de reportage : c'étaient avant tout des enregistrements de chansons populaires. L'aspect extra-disciplinaire de l'objet n'est donc pas qu'au service du divertissement, comme le disque en général. La seule utilisation extra-musicale du support-disque semble avoir été la « photographie sonore », sous forme d'un disque enregistré comme trace, souvenir, par une personne, à destination de ses amis et proches. L'aspect documentaire ou reportage de la musique, tendant vers l'extra-disciplinaire, s'est en fait imposé, via le *Hörspiel*, dans des sphères différentes. Pensons par exemple à la première version de la pièce *Der Lindberghflug* de 1930, co-composée par Kurt Weill et Paul Hindemith, sur un livret de Bertolt Brecht. Dans cette pièce radiophonique, il est question de décrire le vol de l'aviateur. L'aspect « reportage » réside dans la chronologie et la narration mises en place dans la pièce. Cependant, il s'agit de musique avant tout, le résultat n'est pas très différent de ce qu'on pourrait qualifier d'« opéra sans image » ; et malgré tout on note la volonté de mettre la musique *au service du politique*, ici le reportage sonore sur un « héros » est conçu pour l'édification des masses. Nous sommes face à ce que les musiciens allemands à la suite de Hindemith, sous la république de Weimar, qualifièrent de *Gebrauchsmusik*, de « musique utilitaire », à vertu didactique, éducative. Il s'agit bien alors de sortir de l'*art pour l'art* ; la musique se devant de porter un commentaire à dimension sociale. Dans cette définition du *Hörspiel* se dessine la volonté de faire sortir la musique du statut de divertissement ou d'objet artistique, pour en faire un outil d'éducation aux prises avec une réalité sociale et politique. La musique sort alors du lieu de spectacle, des cabarets, pour aller à la rencontre du public dans un espace différent, celui de la sphère privée, par le biais du récepteur radio. On note d'ailleurs un grand changement, entre ce *Vol de Lindbergh* et les œuvres antérieures de Hindemith comme celles de Weill-Brecht : dans des pièces comme *Neues Vom Tage*, *Sancta Susanna*, *L'Opéra de quat'sous* ou

/7 Daniel Lesueur,
*Histoire du disque et de
l'enregistrement sonore*,
Paris, éditions Carnot,
coll. Entertainment, 2004.

/8 Éric Satie, *Écrits*, Paris, Champ Libre, 1977, p. 190.

/9 Le titre en est bien «Weekend» et non «Wochenende» comme il est souvent écrit.

Mahagonny, la critique sociale passe surtout par le grotesque, la dérision, la dénonciation. Ici, dans le *Hörspiel*, il n'est plus question de dénoncer, de porter sur la place publique, mais plutôt de glorifier : Lindbergh y devient un vrai héros socialiste, quelqu'un à qui s'identifier ce qui nous semble plutôt ironique aujourd'hui lorsqu'on connaît les engagements pro nazis de l'aviateur par la suite...

Quoiqu'il en soit, cette *Gebrauchmusik* qui prend dans le *Hörspiel* une forme spécifique, qui pour la première fois anticipe le caractère extra-disciplinaire d'une pratique artistique, se démarque de la forme antérieure de musique utilitaire, comme la « musique d'ameublement » d'Éric Satie et Arthur Honegger. Déjà là, dans ces pièces de 1919, se dessinait une vision opposée quant au rôle de la musique et pourtant marquée par la volonté de sortir de façon brusque de son champ d'action. Ainsi, pour Éric Satie : « La "Musique d'ameublement" est foncièrement industrielle. L'habitude – l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n'a *rien à faire*. Là, on joue des "Valses", des "Fantaisies" d'Opéras, & autres choses semblables, écrites pour un autre objet. Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins "utiles". L'Art n'entre pas dans ces besoins. La "Musique d'ameublement" crée de la vibration ; elle n'a pas d'autre but ; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur et le *confort* sous toutes ses formes /8. ».

Cette définition anticipe de beaucoup le texte de Baudrillard cité précédemment. Il s'agit, dès cette époque, d'anticiper une possible marchandisation de l'art. À la manière des cubistes introduisant des fragments de « vrais » journaux, des clous, une imitation de cannelure, la « musique d'ameublement » se confronte à l'aspect industriel, fabriqué. Il s'agit de dépasser la figure du musicien-artisan ou de l'artiste traversé par le divin pour lui opposer le musicien-travailleur, le fabricant d'objets industriels, reproduits à l'identique et dont le but est de satisfaire un besoin non pas esthétique, mais vital. La déclaration de Satie anticipe l'idéologie commerciale de la firme Musak (fondée en 1934) et de la « musique d'ascenseur »...

Le prochain jalon, dans la foulée du *Hörspiel*, apparaît, là aussi en Allemagne, avec le premier « film sans images », *Weekend*, de Walther Ruttmann (1931) /9. Pour ce film, le cinéaste a imaginé d'enregistrer le son sur la bande optique de la pellicule, l'objectif de la caméra étant clos. C'est donc un véritable « film sonore », de « cinéma pour l'oreille ». Dans cette tentative, la pratique artistique cinématographique s'externalise, pour devenir une œuvre musicale. Nous devons toutefois nuancer, puisque *Weekend* a été reconnu bien plus tard comme étant une œuvre potentiellement musicale, seulement après les inventions de la musique concrète. Aujourd'hui *Weekend*

est édité, non sur un support vidéo, mais sur un mini-CD (dans la fameuse collection « Cinéma pour l'oreille » du label Metamkine).

Ces tentatives nous montrent en règle générale (Musak et « musique d'ameublement » mises à part) des pratiques qui sont dans un constant questionnement sur la place de l'œuvre, sur l'effet (esthétique, politique) à produire, sur le public à toucher des musiques dont l'aspect documentaire est fort. Il faut attendre quelques années pour voir un mélange de toutes ces pratiques dans l'idée de la carte postale sonore, par exemple chez Luc Ferrari (*Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps* en 1973, *Music Promenade* en 1969, la série des *Presque rien*, *L'Escalier des aveugles* en 1991, etc.), chez Robert Muray Schafer (et sa notion de « paysage sonore »), ou dans ce qu'on regroupe aujourd'hui sous le terme de *field recording*. Cette conception du sonore comme pouvant *rendre compte* d'un événement ou d'un paysage fait écho de façon très forte à cette appellation de « cinéma pour l'oreille » appliquée a posteriori à *Weekend*.

Ce genre de pièce, initié par *Weekend* et par *Hétérozygote*, a connu par la suite des développements surprenants, par exemple chez Ferrari lui-même. Dans *Et si toute entière maintenant* (*Brise-Glace*) /10, « poème symphonique » de 1987, il s'agit explicitement d'un « faux » reportage : le compositeur devait accompagner un équipage lors de l'expédition d'un brise-glace. Ne pouvant pas, c'est une équipe de tournage vidéo qui lui a fourni un matériau audio documentaire. Le musicien a écrit la musique au préalable. Le texte a été écrit et enregistré de façon indépendante lui aussi. À la première écoute, un auditeur *innocent* ne se rendrait absolument pas compte du fait que chaque élément a été composé indépendamment des autres. Le texte narratif résonne de manière surprenante avec les discussions des membres de l'équipage du bateau. Il s'agit pour Ferrari, là aussi, mais de façon plus subtile encore, de montrer en quoi la musique prétendument documentaire peut, à l'instar du cinéma, être une fiction, une recreation. L'aspect extra-disciplinaire de *Et si toute entière maintenant* est donc paradoxalement mis en question, nié par l'œuvre dont la thèse est que tout reportage sonore est une construction, une *fiction*.

On retrouve ce retournement dans une œuvre comme *Shipwreck Radio* /11, du groupe anglais Nurse With Wound. Ce « groupe », composé principalement par le musicien Steven Stapleton, accompagné depuis quelques années par l'ingénieur du son Colin Potter, a reçu commande en mai 2004 d'une œuvre à visée documentaire. Il s'agissait, pour les deux musiciens, de passer trois mois dans les îles Lofoten au large de la Norvège, en plein été arctique (sous le soleil de minuit), avec un équipement minimal, pour y produire chaque semaine

/10 Luc Ferrari, *Et si toute entière maintenant* (1987), sur le disque *Brise-Glace*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, coll. Regards Croisés, 1987.

/11 « Nurse With Wound », *Shipwreck Radio*, ICR, 2005.

/12 Benoît Delaune,
« Le discours
métamusical et
la métalepse à partir
de Frank Zappa »,
Musurgia XIV/1, 2007,
p. 55-78.

une émission sur la radio locale. Les sept CD réalisés et compilés par la suite sont très étonnants : on s'attendrait, comme pour *Et si toute entière maintenant*, à se trouver face à une œuvre documentaire, très descriptive, narrative. Stapleton étant connu pour son intérêt pour la musique concrète et sa conception extrêmement *sonore* de la musique, on aurait pensé entendre des sons surprenants, inouïs, pris sur le vif par des traqueurs de sons, à la manière de la pratique du *field recording*. Ces sons inouïs (mais attendus), il faut patienter jusqu'au dernier CD publié pour les entendre, dans une pièce qui est en quelque sorte l'enfilade de tous les clichés qu'on attendrait d'un reportage sur des îles lointaines aux falaises battues par les flots. Et contrairement à l'attente de l'auditeur, nous ne sommes pas face à un documentaire mais à une œuvre *purement musicale*, composée, construite suivant des schémas plus proches de la musique acoustique que du reportage radiophonique. Pour preuve, la première pièce du premier disque débute par une boucle de hip hop, construite à partir de sonorités de barres métalliques, de containers, etc. Nurse With Wound excède donc totalement le reportage à vocation sociologisante pour revenir de façon volontairement déceptive dans la musique, par un retournement complet et un retour ironique à la disciplinarité – comme Ferrari auparavant. Ce retournement permet bien la mise en place, au sein même de la musique, d'un discours sur la musique elle-même, sur ce qu'elle aurait pu être (un reportage radiophonique), sur ce qu'elle n'est pas. Cette dimension métadiscursive, qui pointe souvent les limites d'un champ esthétique, nous la retrouvons également chez Ferrari, mais pas seulement : les musiques rock aussi ont connu une certaine forme d'émancipation.

Entre sociologie et métadiscours : le discours métamusical dans le rock et chez Frank Zappa

J'ai montré, dans un article paru dans la revue *Musurgia* /12, en quoi les musiciens rock, dans les années 1960, ont intégré, à travers la production et le mixage, la notion d'œuvre sur bande. Surtout, par le biais de la figure de la métalepse, certains artistes comme Frank Zappa ont été parmi les premiers à intégrer un discours musical *sur* l'œuvre, *dans* l'œuvre, donc un discours métamusical qui annonce lui aussi une certaine forme d'externalité de la musique : une musique qui réfléchit sur elle-même, sur son statut, son mode de production, une musique qui fait explicitement signe à son auditeur.

La fixation sur un support est bien ce qui permet un travail direct sur le matériau, avec de plus un déplacement de l'outil : ce n'est plus la plume ou l'archet qui sont à l'origine de la musique, mais les ciseaux

et la colle. Une deuxième étape – mixage ou production, quand la fixation (l'enregistrement) est assuré – permet de fixer « l'infixable » et de le montrer de façon implicite (ce sont par exemple les productions des Beach Boys ou des Beatles, les bandes retournées chez Jimi Hendrix, etc.). L'étape suivante est alors ce deuxième degré où le compositeur montre ostensiblement que ce que l'on écoute est fixé par un enregistrement ; ce deuxième degré, l'irruption de la figure d'un narrateur dans l'œuvre, qui vient produire un commentaire sur l'œuvre, c'est bien la métalepse, déjà à l'œuvre dans *Hétérozygote* mais amplifiée, mise au point de façon consciente par Frank Zappa. Ajoutons à cela, fait significatif, que la métalepse apparaît en 1966 dans l'album *Freak out!*, qui se présente par ailleurs comme une sorte de document sociologique sur les *freaks* à Los Angeles. C'est donc par une double inscription métadiscursive que Zappa apparaît dans la sphère de la musique rock.

Cependant Zappa reste lui aussi en deçà d'une certaine extra-disciplinarité, en ce sens qu'il ne franchit pas les limites de sa discipline : il compose, enregistre et produit des disques, joue en public avec un groupe, dans des salles, des stades, etc. Le seul moment où il externalise sa musique de façon concrète, ce n'est pas par le biais de l'enregistrement, mais c'est lorsqu'il se présente comme candidat pour les élections présidentielles, en 1988. Sa tournée, documentée sur le disque *Broadway The Hard Way* (1989), est alors autant la tournée d'un groupe de rock que celle d'un candidat présidentiel. La musique, très stéréotypée (à base de country, de rock FM, de doo-wop) y devient le prétexte à un *show* aux discours extrêmement violents, sur Oliver North, Ronald Reagan, George Bush, les télévangélistes... Mais cet engagement, cette « tournée musico-présidentielle », s'inscrit dans la droite lignée de l'esthétique zappaïenne, à la fois basée sur la critique sociale et politique et sur l'aveu explicite de la *facticité* de la musique enregistrée.

Pratiques interactives et expérimentations

Parallèlement à ces déplacements, dont nous voyons qu'ils sont tout d'abord permis par la fixation sonore sur bande, les années 1950 à 1970 ont vu l'émergence en musique de pratiques interactives, dont le but était de remettre en cause le statut du spectacle musical et de la division compositeur/interprète/auditeur. Par exemple, chez Cornelius Cardew, dans la lignée de l'événement cagien, il est question de faire de la musique non pas une œuvre, mais une expérience collective. *Treatise* (1963-67) ou *The Great Learning* (1968-71) peuvent être interprétées par des non-musiciens (ou des « musiciens innocents »

/13 Entretien avec John Cage, « La salive », trad. B. Vautier et M. Alocco, dans Fernando Arrabal (sld), *Le Théâtre, 1968-1*, Paris, Christian Bourgois, 1968, p. 207-215.

/14 Sauf indication contraire, toutes les œuvres de Lucier discutées dans ce chapitre ont été regroupées sur le CD *Vespers And Other Early Works*, New World Records, 2002.

/15 *I Am Sitting In a Room (for Voice on Tape)*, Lovely Music, 1990.

dira Cardew), dans une frénésie d'action collective. Il s'agit de faire sortir la musique de la sphère du concert, avec sa hiérarchie compositeur-musiciens-public. Chaque événement devient alors important, à l'image de la « salive » que le joueur de cor expulse de temps à autre de son instrument et qui devient pour John Cage un événement artistique à part entière (mais plutôt « théâtral » que musical selon lui) /13. Rajoutons, sur le même plan, les expériences de la « Kommune » allemande Amon Düül. En 1968, cette collectivité a produit plusieurs sessions d'enregistrements. Hommes, femmes, enfants, musiciens, non-musiciens, il s'agissait là aussi de produire non une œuvre, mais une expérience collective ; les disques sortis par la suite, longues plages informes de percussions, ne sont alors que des résidus de cette expérience unique dont l'enregistrement ne peut rendre compte. L'œuvre fixée n'a qu'une valeur de *témoignage*, comme pour des photographies.

À la même époque, les expériences sensibles du compositeur américain Alvin Lucier vont dans le même sens, dans *Chambers* (1968) ou *Vespers* /14 (1969) : l'œuvre, la bande, le support, ne peuvent proposer là aussi que des *résidus*, il s'agit d'atteindre les limites de l'enregistrement. *Vespers* par exemple est l'expérience d'un « cobaye » équipé d'une sorte de sonar qui lui permet de se repérer dans l'espace en aveugle, par des sons répétés : on ressent grâce à l'appareil la manière dont les chauves-souris se déplacent (d'où le titre, « Vêpres »). L'enregistrement, comme le note justement Robert Ashley dans le livret du disque, n'a qu'une valeur de témoignage de l'expérience physique, qui elle s'est déroulée en amont, lors d'une exposition du procédé. Ce qui est présenté, sur le disque, comme une œuvre musicale, est donc plus proche du documentaire ou même de l'expérience de physique acoustique.

L'œuvre de Lucier, *North American Time Capsule* (1967), faite de voix passées au vocoder, propose un discours totalement incompréhensible. En soi l'enregistrement, voire l'œuvre, est quasiment *inutile* sur le plan de l'écoute, c'est une simple opération d'encodage du discours par le biais de cet outil de synthèse sonore. « *This is a nice joke* » [c'est une bonne blague], nous dit Robert Ashley dans le livret du disque. Mais plus qu'une simple plaisanterie, c'est une œuvre conceptuelle qui n'a de justification, comme *Vespers*, que par le fait qu'elle est une expérience sur la matière sonore, qui excède les limites de l'enregistrement. Toutes ces œuvres, plus encore même que *I Am Sitting In a Room* /15 (1970) du même Lucier, désignent clairement un *contexte*, des faits extérieurs à la musique.

Autre discours interactif : *(Hartford) Memory Space* (1970) du même Lucier, où l'interprète doit écouter la ville, l'enregistrer (sur cassette,

partition) pour ensuite en reproduire les sonorités, avec interdiction d'improviser ou de faire écouter au public le support de travail (la bande magnétique). Ici l'expérience socio-psychologique est du côté du musicien, qui va arpenter la ville, sélectionner des sons. Et déjà dans *Elegy for Albert Anastasia* (1961-1963), Alvin Lucier montre la vocation de la musique à dire l'indicible, à témoigner de l'inaudible ou l'inouï. Anastasia n'a pas pris garde aux sons tenus des tueurs venus l'abattre, il n'a pas su écouter le monde environnant. L'œuvre est une puissante réflexion sur l'écoute. Enfin, avec *I Am Sitting In a Room*, le compositeur enregistre sa voix dans une pièce, puis repasse l'enregistrement qu'il enregistre à nouveau, etc. jusqu'à ce que sa voix disparaisse quasiment pour ne plus laisser que les caractéristiques sonores, de résonance acoustique, de la pièce. Par son titre même, par le texte lu par Lucier (pure description de ce que nous allons entendre, du processus acoustique mis en place), l'œuvre s'inscrit dans une double externalité : d'une part le texte de Lucier permet la mise en place d'une sorte de métadiscours, dans l'œuvre sur l'œuvre (une métalepse) ; d'autre part le résultat, plus qu'une œuvre musicale, s'apparente à une expérience de physique acoustique, à la manière d'une démonstration pour des étudiants d'une loi de l'acoustique appliquée.

Au sein du collectif Sonic Arts Union, Lucier a développé également un travail sur les ondes cervicales, via un appareillage, dans une visée là encore d'expérience sensitive qui excède la musique et même le son (*Music for Alpha Waves, Assorted Percussion and Automated Coded Relays, Music for Solo Performer*). Ce genre d'expérience a été repris par la suite par Pierre Henry dans *Cortical'art*.

Et avant même les œuvres de Lucier et Cardew, certains artistes affiliés à Fluxus, dans la mouvance du Velvet Underground, avaient déjà entamé une réflexion similaire sur l'expérience sonore en tant qu'interaction avec un public. Ainsi, John Cale (membre du *Theater of Eternal Music* de La Monte Young, futur membre fondateur du *Velvet Underground*), aurait invité, dans une composition du début des années 1960, le compositeur à emmener le public dans une forêt et à lui faire suivre le vent /16.

/16 John Cale, pièce n° 8 des « Outdoor Pieces for Robin Page, Summer 62 », dans Georges Maciunas (sld), *Fluxus Preview Review* : « 8. Follow the Wind and Listen to It », 1963, n. p.

D'autres déplacements : la poésie sonore, les musiciens-chercheurs

Nous ne serions pas complets dans ce panorama rapide sans mentionner deux autres attitudes intéressantes : celle des poètes sonores d'une part, celle des *musiciens-chercheurs* de l'autre. De son côté, la littérature a connu un déplacement extra-disciplinaire et

un rapprochement vers la sphère sonore et musicale, via la fixation par l'enregistrement, avec les expériences de poésie sonore (Henri Chopin) et de « poésie-action » (Bernard Heidsieck). Un poète comme Bernard Heidsieck a reçu à de nombreuses reprises des prix dans des festivals de musique contemporaine. Et il est vrai qu'à l'écoute des manipulations sur bande de ce poète, on comprend en quoi son œuvre est toute entière tournée vers le médium sonore, presque étrangère à la littérature. Chopin comme Heidsieck a voulu, dès 1955, sortir de l'espace du livre, du mot écrit, pour se placer sur cet espace transdisciplinaire bien surprenant, ce fil ténu, entre poésie et musique ; car les lecteurs de poésie ont refusé à l'époque une légitimité littéraire à ces poètes. Et en retour, le milieu de la musique n'a pas voulu non plus reconnaître ces artistes, malgré les prix mentionnés plus haut, malgré leur inclusion dans la sphère de la musique concrète par Schaeffer (dans son « Que sais-je ? » sur la musique concrète en 1967).

Enfin, la figure du musicien-chercheur est intéressante : depuis Pierre Schaeffer et l'invention du terme *musique concrète*, de nombreux créateurs ont plus ou moins rejeté la figure du musicien-artiste pour lui substituer celle du musicien-chercheur, à l'image de Iannis Xenakis évidemment (« par les mathématiques pour une musique universelle »), Jean-Claude Risset ou encore les tenants de la musique spectrale (Gérard Grisey). Pierre Boulez également, par sa notion de sérialisme « étendu », a été tenté par cette approche de « sciences dures ». Le rapprochement musique-mathématiques n'est pas étonnant puisque historiquement Pythagore inclut la musique dans les sciences. Dans son *Traité des objets musicaux* (1966), et même dans *À la recherche d'une musique concrète* (1952), Pierre Schaeffer avait déjà anticipé cette posture, par l'étude du « fait sonore total », irrigué par l'acoustique, la physique, la linguistique, les théories de la communication, etc. Le caractère artistique de la musique n'y était qu'un aspect parmi d'autres... D'ailleurs, Schaeffer, pour confirmer cette posture, a volontairement très peu composé : la composition devenait secondaire. Gérard Grisey, père de la musique spectrale, dans ses *Écrits*, se place dans une posture similaire voire renforcée : « Les seuls critères acceptables, s'il en est, sont d'ordre acoustique ». Et plus loin dans le même article, sur l'utilisation de la citation chez Penderecki : « Le collage est probablement un signe de décadence ». Cette attitude, toute rigide, est significative de la différence, du chemin parcouru, entre les premiers essais de musique concrète, *Hétérozygote* de Luc Ferrari, et ce texte de 1974. La musique devient alors une science exacte, qui s'éloigne volontairement de toute notion de « culture » : utiliser le collage, c'est faire une référence « culturelle »,

donc rester dans la sphère de la musique comme pratique artistique ; alors que la musique spectrale prétendrait, elle, être une branche de la physique ou des mathématiques, dans une abstraction totale et dans la négation de la culture de l'auditeur.

Pour terminer, citons le compositeur Alvin Lucier, qui se situe de façon visionnaire à la croisée de toutes les pratiques et esthétiques que j'ai décrites : lui aussi a été tenté de proposer une expérience physique, dans une posture de musicien-chercheur, par exemple avec *I Am Sitting In a Room*, mais aussi avec l'œuvre essentielle *Music On a Long Thin Wire* (1977). Voici ce qu'en disait l'écrivain de science fiction Philip K. Dick en 1982 : « on a récemment fait des expériences. [...] Je crois que c'était une blague au départ. On a tendu un fil métallique de vingt-cinq mètres, on lui a fait jouer une note unique et on a enregistré son unique et invariable oscillation. Celle-ci est parfaitement régulière, comme les pulsations communiquées au fil. Et on en a fait quatre faces de vinyle. Eh bien, ce fil produit des sons magnifiques, inouïs /17. ».

Ce commentaire humoristique résume bien une grande partie de la problématique et des pratiques décrites dans cette contribution : à certains moments, certains musiciens, au risque d'être pris pour des plaisantins, ont essayé de *sortir* de la sphère musicale, de l'art pour l'art, pour prendre des postures inédites. L'enregistrement, avec ses possibilités mais aussi ses limites, a permis de cristalliser ces attitudes. Et en retour ces pratiques ont montré, pointé les limites de l'enregistrement. L'œuvre de Lucier est exemplaire en ce sens qu'elle englobe toutes les pratiques décrites ici (le collage-montage, l'expérience sensitive ou psycho-sociologique, l'aspect méta-discursif, la recherche « pure »), mais aussi et surtout qu'elle le fait dans un constant détachement, avec un humour salvateur.

Conclusion

Toutes les conceptions exposées ci-dessus ont servi à remettre en cause la musique-divertissement pour imposer l'idée d'un art sonore qui permettrait au créateur de produire un discours social ou politique ou de faire de la musique une branche inédite des sciences, qu'elles soient sciences « dures » (Xenakis, Risset, les spectraux, les travaux acoustiques du GRM ou de l'IRCAM, dans une certaine mesure Alvin Lucier) ou sciences humaines et sociales (Ferrari, Zappa, Cardew et ses différents groupes d'improvisation comme AMM, le *Scratch Orchestra*). Le basculement vers l'idée de *monde sonore* à explorer, plus qu'une interdisciplinarité, a sans doute été le premier signe d'une externalisation de l'artiste musicien. Si nous revenons aux textes de Rosalind

Krauss et de Jean Baudrillard précédemment cités, nous voyons qu'en « sortant » d'elles-mêmes, les pratiques musicales évitent de tomber dans la marchandise ou dans le discours. Toute l'histoire de la musique du 20^e siècle, depuis le sérialisme jusqu'à la musique spectrale en passant par les musiques concrètes, anecdotiques, est l'histoire de cette résistance à la marchandise, à la démocratisation vue comme un « abaissement », une perte qualitative, avec la peur de la musak, de l'industrie du disque et du spectacle, la menace radiophonique. Cette peur expliquerait alors l'anticipation, par la musique d'ameublement ou les musiques *ambient*, le mathématisme et l'abstraction du sérialisme, les expériences sonores, les discours métamusicaux, de l'étape suivante qui est bien l'extra-disciplinarité, cette capacité de la musique à *sortir* de la sphère musicale pour s'éloigner de la musique comme marchandise culturelle et spectaculaire.

Benoît Delaune