

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 1 | 2004

Le Savant à l'épreuve du populaire / Musiques électroniques

Musique et électronique, retour sur un retour

Music and Electronics: Review of a Previous Article

Bastien Gallet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2098>

DOI : [10.4000/volume.2098](https://doi.org/10.4000/volume.2098)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2004

Pagination : 99-107

ISBN : 1634-5495

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Bastien Gallet, « Musique et électronique, retour sur un retour », *Volume !* [En ligne], 3 : 1 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2006, consulté le 21 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2098> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2098>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

éditions seteun



Bastien GALLET, « L'électronique dans la musique : retour sur un retour », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 3(1), 2004, p. 109-113.

Éditions Mélanie Seteun

Musique et électronique, retour sur un retour

par

Bastien GALLET

Dans le deuxième numéro de cette revue est paru un article qui sera l'objet de celui-ci : « L'électronique dans la musique, retour sur une histoire¹ ». L'histoire sur laquelle les deux auteurs, Sophie Gosselin et Julien Ottavi, entendent faire retour est bien celle de *l'électronique dans la musique*. Et si ce retour est nécessaire c'est parce qu'à cette histoire se serait substituée une autre, celle de la *musique électronique*, catégorie ambiguë et grevée, selon les auteurs, de sous-entendus idéologiques. L'objet de leur article se révèle alors double : remplacer la mauvaise histoire par la bonne et entreprendre la généalogie critique de la première, c'est-à-dire mettre au jour le caractère de la volonté qui s'y exprime, une volonté politique qui ne dirait pas nom. Le plus surprenant est que Sophie Gosselin et Julien Ottavi ne citent qu'un seul et unique exemple de cette « lecture idéologique de l'histoire » (ce qui en dit long sur l'exhaustivité de leurs lectures préparatoires), un article paru dans le premier numéro de cette même revue et dont il se trouve que je suis l'auteur². Cet article a été entre-temps repris, modifié et enrichi, dans un livre que j'ai sous-titré, précisément mais non idéologiquement, « enquêtes sur les musiques électroniques³ ». Si je mentionne ce livre, c'est parce que j'y précise et développe un point de vue, ce qu'ils appellent un « positionnement », j'y reviendrai, qui n'est, j'en suis le premier surpris, pas du tout celui qu'ils m'attribuent.

Quelles erreurs commettraient, selon eux, les idéologues de la musique électronique? D'abord celle d'opposer à un usage savant de l'électronique centré sur le concept d'écriture un usage popu-

laire qui relèverait de l'improvisation et de la tradition orale. Celle ensuite de penser l'histoire de la musique électronique comme le simple passage d'un usage à l'autre, du savant (cantonné aux studios de recherche apparus au début des années cinquante) au populaire (que rendit possible la commercialisation des synthétiseurs et des boîtes à rythmes à partir des années soixante-dix) et d'interpréter ce passage comme la victoire du bricolage sur le système, c'est-à-dire, et c'est là que la critique de Sophie Gosselin et Julien Ottavi se fait la plus pressante, comme la revanche d'une classe sur l'autre, le prolétaire qui détourne contre le bourgeois qui hérite. Cette lecture idéologique, et sociologique – d'une sociologie réduite à sa plus simple expression –, de l'histoire a évidemment le grave défaut de projeter sur son cours des catégories et des oppositions qu'elle se garde bien d'interroger. Et c'est ce grave défaut qui lui permet de faire de l'histoire le garant de la validité de sa lecture. Sur tous ces points, je ne peux pas ne pas être d'accord avec Sophie Gosselin et Julien Ottavi. Une telle lecture, si elle existe et elle n'existe sans doute pas sous une forme aussi « pure », n'est certainement pas la mienne, même dans l'article qu'ils citent en (mauvais) exemple (un meilleur exemple serait peut-être le livre d'Ariel Kyrrou qui propose une lecture des musiques électroniques au xx^e siècle à travers l'opposition, qu'il lui arrive de nuancer, entre rebelles bricoleurs et savants à systèmes⁴). Et c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles j'ai ouvert mon enquête sur les musiques électroniques par une critique des discours qu'elles ne servent qu'à justifier. La « musique électronique » n'est bien souvent qu'une catégorie idéologique (ou une cheville rhétorique), cela ne veut pas dire qu'elle le soit tout le temps. Tout dépend de ce que l'on met sous cette expression. Et contrairement à ce qu'ils sous-entendent, je ne pense les musiques électroniques ni comme une somme disparate de styles, ni comme une simple technique de production des sons. Tout l'objet du livre que j'ai cité plus haut est précisément de comprendre quelles pratiques de l'électronique se cachent derrière le lexique opaque des styles : techno, house, hip-hop, trip-hop, jungle... Que je les nomme ne veut pas dire que je les accepte, seulement que je les étudie. Je prends bien garde de me situer soit en deçà – du côté des gestes (que je définie comme non-producteurs), c'est-à-dire du côté du détournement de la fonctionnalité technique et de la manière dont ce détournement s'opère à chaque fois singulièrement, et au-delà – dans une perspective de compréhension des

1. *Volume !* 2002-2, février 2003, p. 71-83.

2. Bastien Gallet, « Techniques électroniques et art musical : son, geste, écriture », *Volume !* 2002-1.

3. Bastien Gallet, *Le boucher du prince Wen-houei : enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica falsa, 2002.

4. Ariel Kyrrou, *Techno Rebelle : un siècle de musiques électroniques*, Paris, Denoël, coll. « X-trème », 2002.

styles qui les saisissent avant qu'ils ne soient réifiés par la pratique marchande. Je suis par exemple l'évolution quasi-biologique d'une fracture entre parties rythmiques et ligne de basse depuis le dub jamais jusqu'à la drum'n'bass en essayant de comprendre ce que l'invention du breakbeat par les DJs du Bronx a changé au fonctionnement musical de cette fracture. Ces deux perspectives ne sont pas contradictoires. Qu'il y ait des gestes et que ces gestes aient un sens artistique et une portée symbolique, je suis le premier à le reconnaître et ces gestes transcendent l'opposition entre musique populaire et musique savante. Mais cela ne veut pas dire que les styles soient des produits marketing. Il existe, comme l'a montré Charles Rosen, un style classique en musique qui doit tout à la profonde originalité des compositeurs qui ont contribué à le forger comme à ceux qui ont œuvré en son sein. On parle couramment aujourd'hui en musique contemporaine d'un style sériel et d'un style spectral et je ne crois pas qu'ils aient moins tendance à se réifier que les styles de musique électronique. L'intérêt de ces derniers est qu'ils se transforment sans cesse, passent les uns dans les autres, se fendent, fusionnent, se divisent, prolifèrent... Et cela n'a rien d'idéologique. Je n'oppose pas du tout oralité et écriture, j'oppose écriture et surface et mon concept d'écriture est assez proche de ce que Sophie Gosselin et Julien Ottavi entendent par objectivation, c'est-à-dire le fait d'intégrer « une série de sons dans un code ou un système fermé qui en définit la musicalité » (c'est en ce sens que j'oppose le *contact* de Stockhausen sous-tendu par une interprétation totalisante du phénomène sonore au *Bucephalus* d'Aphex Twin qui en suppose au contraire l'hybridation et l'inachèvement). Le propre des surfaces que je décris est, pour reprendre leur terminologie, qu'elles formalisent sans objectiver⁵. Une surface est une expérience musicale non codifiable à laquelle il arrive, pour différentes raisons pas toujours commerciales, de s'objectiver en style. Une histoire de ces styles ne peut être linéaire, elle se doit de respecter leur caractère rhizomorphe. C'est cette histoire que j'ai tenté d'esquisser en essayant de comprendre la logique interne (immanente) de développement et de transformation des surfaces musicales. Et cela n'est, je pense, possible qu'en mettant en œuvre ce que j'appelle, après François Châtelet, une physique des qualités. Une telle physique « subjective » (dans la mesure où elle concerne aussi le degré d'intégration des

5. Cela dit en passant, il y a aujourd'hui de nombreux compositeurs dits contemporains pour lesquels l'opposition entre formalisation et objectivation n'aurait pas grand sens dans la mesure où leur travail de formalisation (geste par lequel « chaque artiste invente son propre système d'organisation des sons dans le temps » selon la définition qu'en donnent les auteurs) suppose un jeu avec le code (et une mise en jeu du code) qui fonctionne alors comme un cadre général pour une écriture qui va jouer sur ses limites. Le système n'est pas forcément contraire à l'expérimentation.

gestes qui produisent ces surfaces) n'est certes pas une politique qui s'ignore, mais elle engage une certaine pensée non linéaire du temps historique, un *rythme* de l'histoire qui noue ensemble les temps et les dimensions du temps. Je consacre tout un chapitre aux différentielles de temps que la musique recèle et qui sont aussi des enchevêtrements de temps différents.

Je dois avouer que ces développements ne figurent dans l'article incriminé pour la simple et bonne raison que je n'y aborde pas la question des surfaces musicales mais celle, double, des techniques électroniques de production des sons et de leur détournement par les musiciens. J'essaie d'y relativiser l'opposition commune et un peu massive (que reconduisent d'ailleurs Sophie Gosselin et Julien Ottavi) entre invention technique et démarche artistique. Les inventions de Graham Bell, de Thomas Edison, de Lee de Forest, de Leon Theremin et de bien d'autres sont toutes des détournements de techniques existantes (Lee de Forest inventa l'amplification en modifiant une invention de Fleming qui lui-même avait détourné une découverte d'Edison). Et c'est parce que l'histoire de la technique n'est qu'une longue suite d'interprétations et de détournements que les artistes n'ont aucun mal à redoubler des gestes qui étaient déjà des gestes de désaffection et d'appropriation. La différence est que l'appropriation artistique n'est précisément plus technique et qu'elle engage une *esthétique*. Ce qui, dans le livre que j'ai cité plus haut, se résume ainsi : « Il n'y a pas déterminisme technologique, mais des surfaces sonores qui se fixent diversement sur des agencements instrumentaux et/ou machiniques qu'elles contribuent souvent à transformer (quand elles ne les précèdent pas⁶). »

Mon « positionnement », j'y reviens, n'est pas politique au sens où il serait la manifestation idéologique d'une appartenance de classe qui refuse de s'avouer (c'est bien ce que Sophie Gosselin et Julien Ottavi veulent dire quand ils sous-entendent que mon point de vue théorique ne serait qu'une « image produite par les [maisons de production] multinationales⁷ »), il est politique parce qu'il est, rigoureusement, esthétique. À condition de comprendre l'esthétique comme je la comprends, c'est-à-dire comme une *pragmatique*. Vous me pardonnerez de me citer encore une fois,

6. *Le boucher du prince Wen-houei*, p. 34.

7. Il est vrai qu'eux parlent au nom de quelque chose, en l'occurrence l'association d'art sonore APO33, au nom d'un groupe donc qui tient sa légitimité du seul fait qu'il développe une pratique artistique dont la théorie de Sophie Gosselin et Julien Ottavi a précisément pour objet de démontrer l'authentique valeur artistique (ce qui les conduit à jeter avec l'eau du bain la plupart des musiques d'aujourd'hui, pas assez expérimentales à leur goût). Alors que moi qui ne parle qu'en mon nom propre suis forcément le jouet des multinationales.

vous qui me critiquez sans le faire : « Le problème n'est plus de définir ou de qualifier ce qui relève ou non de l'art (démarche esthétique) mais de penser la pratique artistique en terme d'effet, au sens aussi bien des effets que cette pratique produit (socio-politique de l'affect) que de ceux qui s'inscrivent – s'impriment – en elle comme sur un plan sensible (physique des *qualia*⁸). »

8. *Op. cit.*, p. 67.