Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques »

Listening to so-called "electronic" music

Johan Girard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3611>

DOI : 10.4000/volume.3611

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 213-225

ISBN : 978-2-913169-34-0

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Johan Girard, « Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques » », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2015, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3611> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3611>

Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques »

par

Johan Girard

Université Paris 3

Résumé : Partant d'une interrogation sur l'extension du terme de musiques électroniques, compris comme le fruit d'une stratégie de légitimation partiellement initiée de l'intérieur même des mouvements *techno*, *house* et *electronica*, on en montre les spécificités en faisant l'hypothèse d'un commun paradigme esthétique sollicitant des formes d'écoute particulières. Au-delà des descriptions critiques mettant l'accent sur l'élaboration matérielle et les associations d'idées que génère l'écoute de ces musiques, on propose d'en cerner le foyer esthétique, du point de vue de l'écoute, en opérant un rapprochement avec la musique répétitive américaine, relativement à la construction de la temporalité et à l'attention portée à l'élaboration du timbre.

Mots-clés : *musiques électroniques – critique musicale – expérience esthétique – musique répétitive – temps vertical*

Abstract: Questioning in the first place the extension of the term “electronic music”, considered as the product of a strategy of legitimation partially initiated from within the techno, house music and *electronica* movements, this paper aims to show the specificities of these musical forms, assuming that they share a common aesthetic paradigm and original ways of listening. Beyond critical descriptions stressing the use of material and the associations of ideas that these musical forms generate, we examine their aesthetic focus by suggesting a comparison with American minimal music, to consider their construction of temporality and their elaboration of timbre.

Keywords: *electronic musics – musical criticism – aesthetic experience – minimal music – vertical time*

Qu'entendre, au juste, dans les rythmes métronomiques des musiques dites « électroniques », dans leurs courtes séquences synthétiques répétées à l'envi, dans leurs entrelacs de fragments sonores issus d'échantillons ou de manipulations sonores diverses? Quels mots placer sur ces écoutes qui, parfois, sollicitent le mouvement du corps dans la danse, mais, aussi bien, les mouvements de l'esprit dans une écoute domestique? Et peut-on seulement comprendre les différentes « musiques électroniques » et leur lot de « genres, sous-genres et sous-sous-genres » (McLeod, 2001) sous un même paradigme esthétique? Pour tenter de saisir les spécificités des ces musiques que l'on dit « électroniques », on entendra les journalistes de la presse spécialisée, ces auditeurs qui signent leurs écoutes, en tentant de mettre en mots l'expérience de ces musiques singulières. Mais le vocabulaire critique ne saurait épuiser la question de l'écoute. Afin de cerner plus avant les traits saillants de ces formes musicales, on interrogera les formes d'expérience esthétique que celles-ci mettent en jeu, en exploitant un rapprochement avec la musique répétitive américaine des années 1960-1970, en ce que toutes deux instaurent un rapport spécifique à l'expérience du temps musical et à la saisie des moindres détails sonores.

De quelques spécificités esthétiques des « musiques électroniques »

Commençons par une objection terminologique : le terme même de musiques électroniques n'est-il pas imprécis (il ne dit rien, ou si peu, des spécificités de ces musiques), réducteur (le recours aux

appareillages électroniques se rencontre dans bien d'autres lieux de la pratique musicale) voire même tout à fait factice (face aux multiples genres dont se réclament ceux qui pratiquent ces musiques¹)? Le terme a émergé au milieu des années 1990, « fruit, selon Guillaume Kosmicki, d'un compromis tacite entre médias spécialisés et compagnies de disques » (Kosmicki, 2009 : 12). La cause de l'émergence de ce terme serait double : d'une part, la volonté de légitimation d'une pratique culturelle souffrant d'une « image sulfureuse véhiculée par les médias de masse et les politiques » (*ibid.*), notamment en regard des rassemblements clandestins dans lesquels cette musique s'écoutait et se dansait (*raves* et *free parties*). Le terme de musiques électroniques permettait de raccorder, plus ou moins artificiellement, ces genres émergents aux pratiques culturelles légitimes de la composition électroacoustique savante. La seconde cause identifiée par Kosmicki est la démarche des maisons de disques consistant à « rééditer des artistes peu vendus, parfois oubliés, les mettre en valeur aux côtés d'artistes créateurs d'*electronic dance music* à succès, voire les faire remixer, recycler d'anciens enregistrements » (*ibid.*). Pour autant, on peut se demander si cette seconde cause ne constitue pas davantage l'effet d'une stratégie de légitimation initiée, au moins en partie, de l'intérieur même du mouvement, à travers les démarches des artistes, de la presse et des publics.

L'étiquette « musiques électroniques » répond, d'une part, à une prolifération de genres dont le terme générique de techno ne saurait rendre compte. D'autre part, dès le milieu des années 1990, une frange des compositeurs d'*electronic dance music*

délaisse la pulsation régulière et les tempi effrénés pour des plages apaisées destinées à l'écoute domestique. Le travail d'un groupe comme Autechre, l'un des initiateurs de l'*intelligent dance music*², est à ce titre symptomatique. Un titre comme *Flutter* (Autechre, 1994), ne comportant ni pulsation régulière ni répétition³, peut se comprendre comme une réponse latérale à la condamnation légale des musiques électroniques au Royaume-Uni, associant fermement forme musicale (omniprésentes répétitions) et conditions de l'écoute (rassemblements clandestins), comme si une codétermination réciproque unissait les deux phénomènes⁴. En opérant une déliaison de ces deux aspects, l'*intelligent dance music* a ouvert aux musiques électroniques la voie d'une certaine « autonomie esthétique » : ces musiques ne sont plus seulement destinées à la danse ou repos du danseur (le *chill out*), mais peuvent s'offrir, semble-t-il, à la « contemplation désintéressée » qui constitue le paradigme esthétique dominant. On verra néanmoins combien cette frontière est fragile et incertaine.

Le refus de la pulsation régulière et l'exploration de formes complexes, sollicitant bien souvent un matériau exigeant, semblent marquer un changement de statut, le passage d'une visée « fonctionnelle » (une musique conçue en vue d'une fin prédéterminée – la danse) à une visée « esthétique » (l'œuvre peut-être l'objet d'une écoute attentive aux propriétés esthétiques davantage qu'aux *effets* immédiats, dont les réponses corporelles sont le signe). Pour autant, comme on le verra, cette différence n'est guère déterminante du point de vue de l'écoute. Bien davantage, elle relève d'une stratégie de distinction,

au sein des acteurs du mouvement, entre ce que Stéphane Hampartzoumian nomme la tendance « sédentaire », en quête de légitimation auprès des institutions, et la tendance « nomade », oppositionnelle, fidèle à l'éthique du *do it yourself* dont la *free party* constitue une manifestation exemplaire (Hampartzoumian, 2004). La ligne de fracture entre « le sérieux et le vernaculaire, le viscéral et l'intellectuel » (Neill, 2002 : 3) dans le champ des musiques électroniques ne saurait se réduire, comme le soutient Ben Neill, à des propriétés formelles – la présence ou l'absence de pulsation régulière – mais relève davantage d'une organisation différenciée des mondes de l'art.

À l'origine, tout semblait opposer *techno* et *house music* et musiques électroniques savantes relativement à leurs publics, à leurs lieux de diffusion, à l'absence de nécessité d'une formation musicale poussée pour les compositeurs et aux relais médiatiques traitant de ces musiques. Le terme générique de musiques électroniques émerge au moment même d'un certain rapprochement entre ces mondes de l'art jusqu'alors fortement disjoints. Les signes de ces rapprochements sont nombreux, des albums de *remixes* de Pierre Henry (1997⁵) ou de Steve Reich (1999⁶) à la collaboration entre Richard D. James et Philip Glass sur le titre *Icct Hedral* (1995⁷), en passant par les récents concerts d'Arnaud Rebotini et du groupe Matmos à l'INA-GRM⁸. Nomination et légitimation esthétique vont ici de pair, et la catégorie des « musiques électroniques », pour vague qu'elle soit, se répand jusque dans les médias spécialisés : *Coda*, « le magazine techno house » devient, à la fin des années 1990, celui des « cultures et

musiques électroniques ». Les questions que pose ce passage croisent des enjeux institutionnels, mais aussi – ce qui nous occupera ici – esthétiques.

On ne saurait qualifier les musiques électroniques par des traits stylistiques partagés, qui feraient *critères*, mais, plus prudemment, par des spécificités esthétiques comprises comme des *symptômes*, qui ne constituent pas des conditions nécessaires et suffisantes pour l'application du terme, mais permettent d'en cerner certains traits constitutifs (Goodman, 1990). Une forme musicale qui convoquerait conjointement l'ensemble de ces symptômes relèverait, à coup sûr, du métagenre des musiques électroniques ; en revanche, pris isolément, ces symptômes n'ont qu'une valeur indicative. Les spécificités des musiques électroniques se rencontrent en premier lieu sur le registre poétique, en ce qu'elles se caractérisent par le recours exclusif ou quasi-exclusif à un *appareillage* spécifique : synthétiseurs analogiques ou digitaux, échantillonneurs, séquenceurs, boîtes à rythmes, logiciels de traitement sonore, etc.

De ces spécificités poétiques naissent un ensemble de caractéristiques formelles. Pour Emmanuel Grynszpan, la techno relève d'un « style anti-formaliste », réfractaire à l'organisation hiérarchisée du matériau et à son développement, en ce qu'il est dominé par l'« hégémonique répétition » (Grynszpan, 2004 : 52-53). Le recours aux séquences et aux boucles, l'omniprésence de répétitions « musématiques » (Middleton, 1983⁹) étendues sur des morceaux entiers, caractérise les musiques électroniques dans leur ensemble. La forme chanson est abandonnée, tout comme, bien souvent, le recours aux paroles. La voix n'est plus l'organe

d'une parole construite, mais un matériau sonore détaché de son ancrage sémantique au fil des répétitions, éventuellement soumis à des procédés de manipulation timbrique. Avec l'apparition de la *house music* de Chicago, constate le DJ et producteur Laurent Garnier, « les vocaux perdirent leur sens, apparaissant comme une succession saccadée et syncopée d'échantillons de voix » (Garnier, 2003 : 20). Perdant son privilège discursif, la voix n'est plus que son parmi les sons¹⁰.

Le développement mélodique fait généralement défaut, tout comme, dans une moindre mesure, la construction harmonique. Encore faut-il ici opérer une distinction entre les genres les plus « puristes », refusant généralement tout recours à la mélodie et à l'harmonie, ainsi qu'à des sonorités identifiables¹¹ et ceux qui s'inscrivent plus clairement dans la généalogie des musiques populaires, à l'instar des diverses déclinaisons de la *house music*, prenant racine dans la musique disco. « La musique de danse électronique, constate Mark Butler, n'est pas dirigée par l'harmonie. Ceci est particulièrement vrai pour la techno : certains morceaux ne contiennent aucun son de hauteur définie, et la plupart contiennent seulement un petit nombre de sons de hauteur définie, chacun étant limité à la répétition de quelques notes » (Butler, 2006 : 183, notre traduction). Corollairement, les musiques électroniques n'ont généralement pas recours au changement harmonique, les *patterns*¹² se répétant de manière linéaire, hors de toute orientation téléologique, à l'exception de l'entrée progressive des instruments et des effets de tension/résolution occasionnés par le retrait momentanée du *kick*, la « grosse caisse » électronique¹³. Mais de tels cycles

de tension/résolution ne sont pas portés par le paramètre de la hauteur, comme c'est traditionnellement le cas dans la musique occidentale, mais par des modifications dans l'organisation architectonique des morceaux, comme le déclenchement ou le retrait des pistes enregistrées dans un séquenceur.

Ces spécificités formelles autorisent à formuler l'hypothèse que les multiples genres de musiques électroniques peuvent être caractérisés par ce qui les rapproche davantage que par ce qui les distingue de manière parfois superficielle (nombre de battements par minute, types d'instruments utilisés, etc.). Ainsi que le constate Joanna Demers, « l'insistance sur les distinctions à petite échelle parmi les genres diffère les réflexions plus vastes sur la manière dont *toute* la musique électronique se distingue de tout ce qui l'a précédée » (Demers, 2010 : 135, notre traduction). Aussi entend-on montrer que sur le plan esthétique, pôle de la réception, les musiques électroniques mettent en jeu une expérience d'écoute spécifique¹⁴. Cette expérience doit prendre en compte les caractéristiques poétiques et formelles identifiées plus haut, en ce que l'écoute, prise dans un entre-deux, « ne se réduit pas si facilement ni à l'œuvre, bardée de ses prescriptions et de ses modes d'emploi, ni à l'auditeur, bardé de ses goûts et de ses déterminations » (Hennion, 2004 : 20). C'est à la croisée des gestes du compositeur, des propriétés formelles de l'œuvre et de l'expérience de l'auditeur que la question de l'écoute doit être posée.

Les sillons et la plume, ou l'écoute en mots

Du fait de leurs spécificités, les musiques électroniques paraissent résistantes à leur mise en discours. Avec elles, constate Mark Butler, « le *cadre de référence* gouvernant la description critique se trouve entièrement recomposé » :

Manquant de quelque texte où pourrait résider un sens, créée par des synthétiseurs et des boîtes à rythmes plutôt que par de « vrais » instruments, et « exécutée » à travers la lecture d'enregistrements par des DJs, la musique électronique peut sembler être le *nec plus ultra* de l'abstraction musicale, la quintessence des arabesques de Hanslick. (Butler, 2006 : 11, notre traduction)

Référence est ici faite aux positions formalistes défendues, au milieu du XIX^e siècle, par le critique et théoricien Eduard Hanslick. Farouchement opposé à l'esthétique wagnérienne, Hanslick défendait une conception de l'esthétique musicale reposant sur la beauté *formelle* : le sentiment musical, les associations d'idées, la recherche d'un « sens » transcendant se voyaient chez lui relégués dans la sphère de l'extra-musical, en ce que la musique n'est que pur jeu de formes en mouvement, à la manière des arabesques ou du kaléidoscope (Hanslick, 1986). Aussi, si les musiques électroniques sont « anti-formalistes » sur le plan des structures (elles rejettent le développement et l'organisation hiérarchique du matériau), elles se révèlent formalistes sur le plan des « contenus », en ce qu'elles se refusent bien souvent à être « le reflet sonore de pensées d'ordre littéraire, sinon anecdotique » (Caux, 2009 : 360).

Que les musiques électroniques constituent le *nec plus ultra* du formalisme, comme le soutient Butler, pose de sérieux problèmes pour la caractérisation de leurs modalités d'écoute, en l'absence de catégories techniques partagées. Comme le souligne Joanna Demers, « discuter des qualités du son électronique, en particulier lorsqu'il est synthétisé, s'est montré notoirement difficile, en ce qu'il manque aux musiciens un vocabulaire universellement reconnu pour le faire » (Demers, 2010 : 47, notre traduction). Face à cette situation, Demers identifie deux stratégies descriptives sollicitées par les artistes et les auditeurs : (i) la description du matériel et des méthodes sollicitées dans la production musicale; (ii) les associations avec des sujets extra-musicaux¹⁵. La première stratégie – la description du matériel – pose le problème d'une réduction du matériau (musical) au matériel (technologique). On ne saurait en effet expliciter les propriétés esthétiques d'une œuvre d'art en la réduisant aux éléments matériels qui ont présidé à son élaboration. Quant à la seconde stratégie, elle pose le problème de la possibilité d'une « sémantique » musicale, et du risque que celle-ci ne soit que libre association d'idées et idiosyncrasie. Ainsi, un trope récurrent suppose que « le son construit vient d'un autre monde, qu'il est futuriste, et même extra-terrestre [*alien*], comme si rien de tel n'avait jamais été entendu auparavant » (Demers, 2010 : 48, notre traduction). On trouve ces deux stratégies à l'œuvre dans le discours critique de la presse spécialisée.

Soit cet extrait d'un article consacré à l'album *Musik* de Plastikman (Richie Hawtin), rédigé par

Julien Guichard et paru dans le magazine *Coda* en 1995 :

Son second album, *Muzik* [...] est plus orienté vers une recherche harmonique; tout en amalgamant avec une modernité impressionnante un très large éventail de rythmes et de textures sonores synthétiques, il s'est imposé comme l'un des albums les plus novateurs de l'année. En 70 minutes, *Muzik* refuse les martèlements binaires pour condenser des expérimentations sonores brillantes. Des titres tels que *Kriket* ou *Ethnik* offrent des constructions rythmiques d'une étonnante complexité où *claps*, caisses claires et autres cymbales se superposent avec une intensité glaciale, tandis que *Plasmatik* ou *Marbles* déploie[nt] majestueusement des boucles de 303 singulières. La première écoute déroute. La seconde surprend. La troisième séduit. Et plus on écoute, plus on découvre dans *Muzik* un foisonnement et une intensité éclatant[s], lunaires, qui font de cet album un disque majeur¹⁶.

Cette critique convoque les différents registres identifiés plus haut. Les sonorités se voient décrites par les outils et instruments électroniques qui les ont générées, comme les « boucles de 303 », renvoyant aux sonorités réputées « acides » du synthétiseur Roland TB-303, ou encore les « claps », sonorités électroniques imitant des claquements de mains. Quant aux percussions électroniques qui constituent la trame rythmique de l'album, elles sont décrites par le recours aux instruments acoustiques servant de modèles à leurs « imitations » synthétiques (« caisses claires et autres cymbales »). Le recours, dans la description de l'album, aux sources instrumentales ayant servi de modèles à leurs analogues électroniques dessine en creux la difficulté à mettre en mots l'expérience d'écoute des musiques électroniques¹⁷. À ce défaut le recours à la métaphore tente de suppléer : l'« intensité » du

disque se fait tour à tour « glaciale », « éclatant[e] », « lunair[e] ». L'usage de la métaphore et de la comparaison permet de raccrocher l'expérience d'une musique purement acousmatique, tissée d'objets sonores aux sources peu identifiées, à des perceptions sensorielles communes. Le matériau technologique des musiques électroniques, ainsi que leurs origines urbaines, ouvrent le champ sémantique de la civilisation technologique. Ainsi *Frequencies*, classique techno du groupe LFO paru en 1990¹⁸, est-il décrit, dans les pages du magazine *Coda*, comme évoquant « l'accouplement d'un ordinateur et d'un répondeur téléphonique sur la chaîne de montage d'une usine automobile désaffectée et balayée par les vents glacés de l'hiver nucléaire », et les mérites esthétiques du disque paraissent directement tributaires de sa génération électronique : « [s]eule la machine mise à nu, écrit le journaliste, peut être aussi splendide¹⁹. » Les exemples pourraient être multipliés.

Pointant les limites de la description critique des musiques électroniques, Emmanuel Grynszpan constate : « Pas de description de la musique qui ne dépasse l'adjectif, pas de théorie qui ne verse immédiatement du côté sociologique ou contestataire, ni de commentaire qui ne dépasse l'énumération des instruments et des gestes » (Grynszpan, 1999 : 79). Le verdict est sévère, mais le terrain tend à le confirmer²⁰. Ces limites du discours témoignent avant tout de la difficulté à mettre l'écoute en mots, répondant, certes, d'un problème épistémique général (l'hétérogénéité fondamentale entre le son musical et le verbe), mais surtout des spécificités formelles liées à ces genres musicaux. En tant qu'elles relèvent d'une « ouverture des musiques

non savantes au bruit » (Grynszpan, 1999 : 7), les musiques électroniques ont pour matériau le son, souvent bruiteux, plutôt que la note et la séquence d'événements sonores plutôt que le thème ou le motif mélodique. Aussi, ce qu'écrivait Carl Dalhaus des musiques électroniques savantes de l'après-guerre pourrait tout aussi bien s'appliquer aux musiques électroniques populaires :

« Ce n'est pas un hasard si l'on évite de décrire la musique électronique ; et il ne suffit pas non plus d'imputer ce manque évident à la manie des compositeurs de vouloir se cacher sous le masque du technicien. La difficulté réside bien plutôt dans la chose même. Caractériser un bruit n'est guère possible autrement qu'en déterminant l'objet ou le processus qui le produit ou bien en nommant d'autres bruits semblables, auxquels il fait penser [...]. Par conséquent, si la seule façon de parler de bruits est de déterminer leur provenance, d'un autre côté, il faut justement éviter dans la musique électronique de se souvenir des processus ou des objets quotidiens qui produisent des bruits. L'écoute associative déforme la musique électronique et la prive de son sens musical. Car écouter un bruit musicalement, c'est le percevoir pour lui-même, isolé du monde extérieur, au lieu de le saisir comme signe et signal d'un processus qui le produit et auquel il fait penser. » (Dalhaus, 2004 : 133)

On lit dans ces lignes un plaidoyer pour une écoute non référentielle du son électronique, qui tendrait à évacuer aussi bien la cause matérielle de la production sonore que les associations d'idées qui rapportent l'inconnu au connu – à évacuer, en somme, les deux stratégies d'écoute identifiées plus haut dans le discours critique de la presse spécialisée. Écouter le bruit « musicalement », « pour lui-même », suppose, chez Dalhaus, de l'inscrire dans un « comportement esthétique », assurant le passage du sonore au musical. Reste à savoir si les

catégories de l' « attitude » ou de l' « expérience » esthétique sont adéquates pour penser les musiques électroniques.

Des conditions de l'écoute : les intermittences de « l'expérience esthétique »

Penser l'écoute des musiques électroniques suppose de s'interroger sur les conditions d'activation des œuvres mises en jeu²¹. Ces conditions sont nombreuses, et la tentation est grande d'opérer une distinction entre l'écoute du danseur (inscrite dans des rites ou des usages sociaux) et celle de l'auditeur domestique, auquel on prêterait une expérience esthétique non entachée de quelque usage « fonctionnel » de la musique. Opérer une telle distinction reviendrait à légiférer sur ce que pourrait constituer la relation appropriée à cette catégorie d'œuvres musicales, et à reconduire la définition traditionnelle de l' « expérience » ou de l' « attitude » esthétiques, comprise dans les termes d'une attention désintéressée ou d'une forme d'intensification de l'expérience, si on comprend la notion de manière évaluative (Shusterman, 1999). Le problème que pose une définition de ce type n'est pas tant le fait d'isoler, dans le champ de l'expérience, une parcelle privilégiée qui serait détachée de la sphère des intérêts et des préoccupations communes que de constituer cette forme d'expérience en critère normatif pour l'appréhension des choses de l'art.

Que l'expérience esthétique soit envisagée de manière descriptive (l'attention désintéressée à

l'objet pour lui-même seul) ou normative (un type d'expérience privilégiée), elle ne semble, à première vue, guère prendre place dans le fonctionnement esthétique des musiques électroniques. Celles-ci ne sollicitent pas l'attention silencieuse et déférente du concert de musique savante, non plus que le type d'attention intense et participative requise dans les musiques populaires amplifiées : « ni face-à-face avec l'Œuvre (rituel du concret classique), ni corps à corps avec le public (rhétorique des passions pop-rock) », écrit Élie During (2002 : 104). Leur fabrique même, tissée de répétitions subtilement déjouées par de légères variations timbriques ou rythmiques, semble encourager une écoute d'intensité variable. Et si l'opposition entre le « fonctionnel » et l' « esthétique » s'avère ici inopérante, c'est peut-être aussi parce que l'auditeur le plus investi est sans doute le danseur, qui réagit corporellement au moindre battement, aux plus infimes variations.

Le type d'attention esthétique que convoquent les musiques électroniques peut se comprendre comme une attention *intermittente*, en regard à la fois des contextes de l'écoute et des propriétés formelles des œuvres. Prise dans des contextes festifs et sociaux, l'écoute des musiques électroniques ne suppose pas une attention exclusive (Demers, 2010 : 152), d'autant que les caractéristiques formelles des morceaux autorisent une telle intermittence de l'attention. Dominés par la répétition, évacuant toute forme de développement téléologique, toute progression mélodique ou harmonique, ils jouent avant tout sur la construction et la modification du timbre, sur « la force vive du son qui, lorsqu'il est bien choisi

et bien agencé dans ses répétitions multipliées à l'envi, exerce sur l'auditeur des effets hypnotiques comparables à ceux que provoquent certaines œuvres d'art visuel cinétique » (Caux, 2009 : 360).

Aussi l'auditeur des musiques électroniques est-il peut-être cet « auditeur émotionnel » décrié par Theodor Adorno. Celui-ci, en effet, « n'a plus guère à faire avec la forme de ce qui est entendu : la fonction [de la musique] est avant tout celle de déclenchement. L'écoute se fait selon la loi des énergies spécifiques des sens : on ressent la lumière lorsqu'on vous cogne sur l'œil » (Adorno, 1994 : 14). Si ces lignes traduisent le mépris d'Adorno pour ce type d'auditeur, qui préfère la jouissance et l'effet sensoriel immédiat à la compréhension de la forme musicale dans sa totalité, demeure la pertinence de la description. En un sens proche de l'attitude d'écoute que décrit – et décrie – Adorno, Joanna Demers considère que l'écoute des musiques électroniques est « esthétique » davantage que « musicale »²². Elle écrit :

« En écoutant esthétiquement, par opposition à musicalement, nous pouvons faire le choix de prêter attention au développement, mais nous pouvons aussi accorder une attention seulement intermittente au son tout en prêtant attention à d'autres phénomènes sensoriels. L'écoute esthétique reconnaît aussi que les sons non musicaux, les sons du monde qui nous entoure, peuvent avoir un intérêt esthétique et que nous pouvons les écouter en prenant en compte plus que leur valeur informationnelle. » (Demers, 2010 : 16, notre traduction)

Si la distinction que propose Demers ne suppose pas de jugement de valeur (contrairement à la classification adornienne²³), elle n'est toutefois

pas sans poser problème. Premièrement, elle pré-suppose une opposition franche entre l'esthétique (écouter les sons en tant que *qualia*²⁴) et le cognitif (écouter les structures musicales en tant que *langage*), tandis qu'on peut les supposer co-présents dans l'expérience, si ce n'est interdépendants (Goodman, 1990). Deuxièmement, la limitation de l'écoute « musicale » à la maîtrise d'une certaine forme de langage – « certains éléments structurels dans la musique [qui] apparaissent régulièrement et assument un rôle fonctionnel » (*ibid.* : 150) – semble restreindre la portée de l'écoute musicale à la musique tonale. Que faire, dès lors, des musiques atonale, sérielle, concrète et électroacoustique, qui ont construit leurs propres langages ? Enfin, la notion même d'une écoute « esthétique » évoque immanquablement l'« expérience » ou l'« attitude » esthétique évoquée plus haut, et qui suppose une attention intense et concentrée sur l'objet, ce qui semble contredire l'idée, suggérée par Demers, d'une écoute intermittente. Plutôt que d'une écoute « esthétique », qui se distinguerait de l'écoute « musicale », sans doute vaut-il mieux parler, dans le cas des musiques électroniques, d'une écoute à la fois *intermittente* (qu'encourage, structurellement, la répétition des motifs), *asémiotique* (en ce qu'elle porte sur les qualités intrinsèques du son, davantage que sur leur caractère indicel ou symbolique) et, lorsqu'elle s'inscrit dans la danse, *réactive* (l'activité du danseur répond à la pulsation rythmique, dans sa régularité et ses écarts, dans le jeu des temps et des contretemps).

Les spécificités des musiques électroniques, sur le plan de l'écoute, peuvent être éclairées par un rapprochement avec la musique répétitive de

Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass dans les années 1960-70, notamment en ce qui concerne leur construction de la temporalité. Malgré tout ce qui distingue ces deux formes musicales – et il n'est pas lieu de s'étendre ici sur la question²⁵ –, certains rapprochements peuvent être opérés, notamment en ce qui concerne les principaux paramètres qui orientent ici l'écoute : répétition contiguë des séquences, pulsation régulière et rapide, superposition progressive de couches instrumentales, absence d'orientation téléologique. Ce dernier trait, en particulier, paraît déterminant. Reportons-nous, à titre d'exemple, à cette description par Philip Glass de *Music in Twelve Parts* :

« La musique est placée en dehors de l'échelle temporelle habituelle en substituant à sa place un sens temporel non narratif et prolongé... Quand il devient apparent que rien n'« arrive » au sens habituel, mais qu'au lieu de cela, l'accroissement graduel du matériau musical peut et doit servir de base à l'attention de l'auditeur, alors il se peut qu'il découvre une autre façon d'écouter – pour laquelle ni la mémoire ni l'anticipation [...] ne jouent de rôle quant au soutien de la structure, de la qualité ou de la réalité de l'expérience musicale. » (cité par Mertens, 1988 : 79, notre traduction)

Ne pourrait-on dire, de même, que « rien n'arrive » dans le déploiement des musiques électroniques, si ce n'est l'« accroissement graduel » du matériau (la superposition des couches instrumentales), au sein d'une expérience d'écoute qui ne sollicite ni mémoire ni anticipation? Le temps des musiques électroniques semble être celui d'un *instant* perpétuel, ce « présent sans passé ni avenir », cet « évanouissement qui s'oppose à l'épanouissement du temps » décrit par Bernard Sève (2002 : 302). À

l'opposé d'un temps musical directionnel, orienté vers un but et articulé par une forme (qu'il s'agisse de la forme-sonate ou de la structure couplet-refrain-pont des musiques populaires), le temps des musiques électroniques, dans sa texture répétitive, paraît relever du « temps vertical » tel que le décrit Jonathan Kramer. Le temps musical, soutient le musicologue, peut être linéaire (certains événements musicaux en « impliquent » d'autres au sein du devenir de l'œuvre) ou non linéaire (reposant sur l'immobilité produite par la juxtaposition, la continuité ou la répétition). À l'extrémité de ce continuum, le temps « vertical » dénote des œuvres qui ne possèdent ni début ni fin assignables, et dont le matériau est peu hiérarchisé, reposant notamment sur le principe de la répétition (Kramer, 1988), à l'instar des morceaux de techno ou de *drone music* qui « pourraient durer cinq minutes, un quart d'heure, ou trois heures, les trois scénarios [étant] également compatibles dans les limites de leurs genres respectifs » (Demers, 2010 : 151).

Une telle plongée dans l'instant, débarrassée de la mémoire et de l'anticipation, paraît adéquate pour décrire l'expérience d'écoute des musiques électroniques, qu'elles soient destinées à la danse ou à l'écoute domestique. La répétition, en dilatant la temporalité, permet la concentration sur les moindres particularités de timbre, « l'attention extrême aux microdétails, à la granulation du morceau » (During, 2002 : 100) – en un mot, aux spécificités du son « lui-même ». On pourra toutefois se demander, à la suite de Theodor Adorno, si « le son, si on le considère absolument, dans ses pures propriétés » ne tend pas à « retomber au niveau,

Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques »

préartistique, de la simple physique » (Adorno, 1982 : 323). Ce serait oublier que le son des musiques électroniques est artistement travaillé : filtrage des sons de synthétiseurs analogiques, jeu sur les enveloppes et les textures, choix méticuleux

et remodelage des échantillons, ou esthétisation des dysfonctionnements informatiques dans la *glitch music*. C'est à cette élaboration méticuleuse du son, donné à entendre dans ses itérations multiples, que l'écoute peut répondre.

Bibliographie

- ADORNO T. W. (1982), *Quasi una fantasia*, tr. fr. Leleu, J.-L., Paris, Gallimard.
- (1994) *Introduction à la sociologie de la musique*, tr. fr. Barras, V. & Russi, C., Genève, Contrechamps.
- BUTLER M. (2006), *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- CAUX D. (2009), « Des jeux avec les sons : techno et minimalisme », *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, L'Éclat, p. 360-366.
- DALHAUS C. (2004), « Problèmes esthétiques de la musique électronique », *Essais sur la nouvelle musique*, tr. fr. Hildenbrand, H., Genève, Contrechamps, p. 125-134.
- DEMERS J. (2010), *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.
- DURING E. (2002), « Appropriations. Mort de l'auteur dans les musiques électroniques », *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 93-105.
- GARNIER L. [avec Brun-Lambert, D.] (2003), *Électrochoc*, Paris, Flammarion.
- GIRARD J. (2010), *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- GOODMAN N. (1990), *Langages de l'art*, tr. fr. Morizot, J., Paris, Hachette.
- GRYNSZPAN E. (1999), *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party*, Nantes, Mélanie Sèteun.
- (2004) « Naissance et mutations d'une pulsation », in MABILLON-BONFILS B. (éd.), *La fête techno*, Paris, Éditions Autrement, p. 43-57.
- HAMPARTZOUMIAN S. (2004), *Effervescence techno ou la communauté trans(e)cendantale*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales.
- HANSLICK E. (1986), *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, tr. fr. BANNELIER C. & PUCHER G., Christian Bourgois.
- HENNION A., « Les usagers de la musique. L'écoute des amateurs », *Circuit*, vol. 14, n°1, Presses de l'Université de Montréal, p. 19-31.
- KOSMICKI G. (2009), *Musiques électroniques. Des avant-gardes aux dance-floors*, Paris, Le Mot et le Reste.

- KRAMER J. D. (1988), *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York & Londres, Schirmer Books.
- MCLEOD K. (2001), « Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities », *Journal of Popular Music Studies*, n°13, p. 59-75.
- MERTENS W. (1988), *American Minimal Music*, Londres, Kahn & Averill.
- MIDDLETON R. (1983), « “Play it Again Sam”: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music », *Popular Music*, 3, p. 235-270.
- NEILL B. (2002), « Pleasure Beats: Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music », *Leonardo Music Journal*, vol. 12, MIT Press, p. 3-6.
- SÈVE B. (2002), *L'Altération musicale*, Paris, Seuil.
- SHUSTERMAN R. (1999), *La Fin de l'expérience esthétique*, tr. fr. Cometti, J.-P. et al., Pau, Publications de l'Université de Pau.

Notes

1. On notera que la nomination générique, en musiques électroniques, n'est pas nécessairement le fait des musiciens eux-mêmes. Ainsi du terme *trip hop*, inventé en 1994 par le magazine *Mixmag* (Kosmicki, 2009).
2. Cette dénomination est à la fois douteuse (elle implique que les autres formes de musiques électroniques ne font guère montre d'intelligence dans leur composition) et en partie inexacte (la majorité des productions de ce genre n'est pas destinée à la danse). Des dénominations alternatives ont pu voir le jour, comme *braindance* ou, en France, *electronica*.
3. Autechre, *Anti EP*, Warp Records, 1994.
4. En 1994, le Criminal Justice and Public Order Act prohibe, au Royaume-Uni, le rassemblement de plus de vingt personnes sur des musiques amplifiées qui « incluent des sons entièrement ou principalement caractérisés par l'émission d'une succession de pulsations répétitives » (notre traduction, <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/section/63>)
5. *Métamorphose – Messe pour le temps présent : remixes*, Philips.
6. *Steve Reich Remixed*, Nonesuch Records.
7. Sur *Donkey Rhubarb*, Warp Records.
8. Arnaud Rebotini, *Grind*, 13 mars 2004; Matmos, *Sympathetic Magic for Pierre Schaeffer*, 29 mars 2008.
9. Middleton distingue la répétition « musématique » et la répétition « discursive ». La première consiste en la réitération continue de « petites unités », à l'instar du *riff* dans le jazz, la *soul music* ou le rock. La répétition « discursive » s'applique à des unités plus larges (phrase ou section) répétées de façon discontinue. Si l'usage de la répétition musématique ne constitue nullement unespécificité des musiques électroniques, l'absence totale de répétition discursive en constitue une caractéristique notable.
10. Cette tendance doit cependant être relativisée par le caractère transgénérique de certaines catégories de musiques électroniques, comme le courant *trip hop* au milieu des années 1990, proche à la fois du hip hop et de la musique pop, et faisant généralement usage de voix chantées. Ce type d'exemples confirme que les symptômes ici esquissés ne constituent nullement des critères.

Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques »

11. Ainsi peut-on caractériser l'essentiel de la production en techno, *drum n'bass*, *hardcore*, *glitch music* et *electronica*.
12. Motifs générés par des séquenceurs, matériels ou logiciels, et généralement soumis à une itération accompagnée d'altérations timbriques (jeu sur l'ouverture de la fréquence de coupure des filtres) ou rythmiques (ralentissements, accélérations, pauses).
13. Une telle description s'applique à un morceau de techno type. D'autres modalités de micro-variations que celles mentionnées ici peuvent être mobilisées, mais elles n'affectent généralement pas l'absence d'orientation globale de ces formes musicales.
14. Si le terme même de musiques électroniques peut être compris comme relevant de la « langue de bois du discours officiel sur la techno » (Hampartzoumian, 2004 : 221), cela n'interdit pas que ce qu'il dénote puisse être compris comme relevant d'un même paradigme esthétique.
15. Si de telles associations paraissent s'opposer à l'orientation formaliste des musiques électroniques, c'est que le formalisme relève du discours des producteurs, davantage que de celui des auditeurs.
16. Julien Guichard, « Plastikman : super techno héros », *Coda* n°10, février-mars 1995, p. 11.
17. Autre témoin de la difficulté de la description, l'import de la catégorie de l'« harmonie » peut paraître inappropriée pour un genre musical dans lequel la superposition de pistes indépendantes, reposant sur un travail timbrique davantage que mélodique, prime leur combinaison simultanée (Butler, 2006) – d'autant que seul le titre *Lasttrak*, non mentionné par l'auteur, pourrait éventuellement prétendre à une telle combinaison.
18. *Frequencies*, Warp Records.
19. Arno David, « Classics gallery : LFO *Frequencies* », *Coda* n°47, septembre 1998, p. 16.
20. Sur la base de l'examen du corpus des magazines *Coda* parus entre 1993 et 1999.
21. Une réponse à la question de savoir ce qui fait « œuvre » dans les musiques électroniques, de l'assemblage produit par le *disc jockey* ou des morceaux (*tracks*) élaborés par le producteur, excéderait la problématique de cet article. On entend ici l'« œuvre » en un sens non évaluatif, comme une certaine forme de travail produisant certains résultats à l'intention d'un certain public dans le champ des pratiques artistiques.
22. Demers va jusqu'à interroger l'applicabilité du terme « musique » aux musiques électroniques expérimentales. La discussion de cette thèse déborderait très largement le cadre de cet article.
23. On notera toutefois que l'auteure rapproche cette écoute « esthétique » de l'écoute « régressive » chez Adorno.
24. Données phénoménales appréhendées par expérience directe.
25. Je renvoie à mon ouvrage, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*.