

<http://divergences.be/spip.php?article702>



René Bastian

De la disparition progressive de la musique (2)

- Archives - Archives Générales 2006 - 2022 - 2008 - N°11. Janvier/January/Januar 2008. - Arts / Cinéma / Movie/ etc. - Musique -

Date de mise en ligne : mardi 15 janvier 2008

Copyright © Divergences Revue libertaire en ligne - Tous droits réservés

La musique pour haut-parleurs est au confluent de plusieurs domaines de savoirs : l'électro-acoustique et la circuiterie électronique associée (haut-parleurs, amplificateurs), les langages informatiques (depuis le langage machine jusqu'aux langages dits de haut niveau comme le Lisp ou Python), la psychologie de la perception individuelle, la psychologie de la réception collective, les sociologies, les langages naturels (étude des structures des modes et gammes, des structures formelles des musiques traditionnelles), et même les mathématiques. Cette musique est un de ces domaines touche-à-tout - ce qui faisait dire à Schopenhauer qu'elle était une chose dont on se contentait de jouir [\[1\]](#).

Il est clair que dans le monde dans lequel nous vivons un grand esprit musicologique digne de ce nom ne peut pas s'abaisser à penser sur des choses aussi terre-à-terre que la notation des microtons, la fréquence de découpage ou les nécessités d'un langage informatique. Ces tâches sont laissées aux bons soins de nos industries - de sorte que le grand esprit peut élever le débat à son niveau d'incompétence personnel.

Il s'ensuit que l'informatique musicale est dans le même état lamentable que la musique populaire : le que faire et le comment faire sont fortement dominées par l'industrie musicale qui produit, au meilleur rapport qualité-prix évidemment et surtout pour ses propres besoins, les outils de confection, les moyens de diffusion et les formes les mieux adaptés à ces outils et ces moyens.

Esquissons d'abord la situation de la pratique technologique de la musique, et plus précisément celle qu'on dit *électroacoustique* - dans laquelle on englobe la musique concrète, la musique électronique, la musique numérique - enfin toute musique qui se retrouve dans la *musique à sons fixés* comme l'appelle Michel Chion. Les musiques à sons fixés, comme le nom l'indique, n'ont pas besoin d'être jouées (interprétées et bien souvent exécutées dans tous les sens du mot) car elles sont *fixées* sur un support (bande ou disque). Mais ce n'est pas tout.

À côté de la musique qui fixe les sons, il en existe encore une autre depuis qu'on a inventé l'informatique. Elle n'utilise pas des sons captés par des microphones, elle ne se sert pas de sons produits par des oscillateurs faits de tubes, de transistors, de condensateurs et de résistances. Elle décrit le son par des suites d'opérations qu'on nomme *algorithmes*. Elle fixe les règles qui permettent de créer des sons et de décrire leur évolution dans le temps. Comme la formulation des algorithmes n'est pas liée à un substrat physique - un algorithme est d'abord écrit à la main sur du papier - la notation est en quelque sorte intemporelle, plus proche des musiques notées par une symbolique graphique comme la musique occidentale traditionnelle. Comme il y a un site dévolu à mon [projet informatique](#), il est inutile de

re-exposer ici les fondements de l'algorithmique du son.

Cette sorte de musique sans interprète est historiquement concomitante avec l'avènement de musiques dans lesquelles l'interprète devient bien plus qu'un simple exécutant : dans les propositions de jeu musical de John Cage (et des compositeurs qui perpétuent son esthétique) le musicien n'est plus seulement le porte-parole du compositeur car il est chargé de créer les objets musicaux, de les articuler et de les combiner comme des éléments grammaticaux selon la syntaxe proposée par la partition.

Les réactions corporatistes sont connues : d'une part, les musiques à sons fixés ne seraient que d'indigestes tripatouillages techno-scientistes et la musique conceptuelle - si on peut se permettre de réunir sous une bannière pas trop infamante toutes les musiques qui ne sont pas écrites selon les canons de la tradition classique - ne serait que gaudriole. Ces attaques frontales ont eu le mérite de la polémique : faire exister l'adversaire. La technique médiatique de la confinement dans le silence, telle qu'elle est appliquée aujourd'hui et depuis quelques années, est beaucoup plus efficace : pour que la musique qui contredit l'État musical dominant ou qui n'est pas récupérable - comme sont récupérables toutes les techniques des arts visuels - n'existe pas il suffit de ne pas la programmer et si elle est néanmoins programmée de ne pas en rendre compte. Ainsi, il y a dans les rares revues rendant compte de la production discographique aucuns comptes-rendus des disques de musiques pour haut-parleurs édités ou réédités. Ce qui est d'autant plus stupéfiant que ce soient vraiment les seuls qui aient une haute qualité technique, tandis que les prises de sons de musique instrumentale font, jusque dans les disques de démonstration, état de lacunes techniques révélatrices quant au degré d'incompétence de leurs managers et directeurs. (Hors champ : remarquons comment on dérive dans cette tourmente du son en changeant constamment et continûment de thème sans que le paysage ne varie ; c'est comme s'il n'y avait plus de paysage mais uniquement des coulisses).

En plus de l'exclusion sociale, la musique à sons fixés est atteinte d'un mal technologique : les supports auxquels se confie la musique à sons fixés ne sont pas stables dans le temps, ils se détériorent et - à moins de renouveler périodiquement l'inscription sur de nouveaux supports - cette musique est menacée d'une mort lente (voir Franck Laloë *Documents numériques : attention, fragiles !* Pour la Science - novembre 2007)

Le papier s'avère être un meilleur allié de la musique que la matière plastique : si les partitions d'Alkan (1813-1888) n'avaient pas mieux résisté au temps que la galette de matière plastique ou la bande magnétique, s'il avait fallu faire

confiance à l'État musical dominant pour refaire consciencieusement et périodiquement des copies de ses partitions, j'ose dire qu'il n'en resterait rien. (J'oppose l'État musical dominant à un État musical réel qui représente, quelle que soit l'époque, l'ensemble de ce que la pensée musicale a produit - et non pas seulement ce qui passe à travers le filtre obscurcissant de la réclame et de la réussite immédiate.)

Mais il ne suffit pas que la musique soit notée sur du papier pour qu'une musique reste accessible : État musical dominant applique ses propres règles de sélection et d'éviction. Prenons le cas de [Kaikhosru Shapurji Sorabji](#) (1892-1988). Ce compositeur est bien mentionné dans l'*Encyclopédie Fasquelle* de 1961, mais a disparu du *Larousse de la musique* (1982. Entretemps, l'intelligence de l'État musical dominant a estimé qu'il n'était pas nécessaire de maintenir la trace d'un oeuvre qui n'est pas joué lors des grandes occasions festives. Tous les 20 ans passe l'aspirateur des poussières des Histoires pour faire de la place à de nouveaux moutons (comme sous les armoires et les buffets).

[1] cf. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, paragr. 52 : Man hat die Musik zu allen Zeiten geübt, ohne hierüber sich Rechenschaft geben zu können ; zufrieden, sie unmittelbar zu verstehen, thut man Verzicht auf ein abstraktes Begreifen dieses unmittelbaren Verstehens selbst. trad.approx.
On a pratiqué la musique à toutes les époques sans avoir réussi à le justifier ; déjà satisfait de la comprendre intuitivement, on se résigne à ne pas accéder à la compréhension abstraite de cette compréhension intuitive.