

Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique

François Delalande

Number 2, 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1013745ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1013745ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Delalande, F. (1981). Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (2), 84–93. <https://doi.org/10.7202/1013745ar>

INCIDENCES PÉDAGOGIQUES ET SOCIALES DE LA MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE

François Delalande

La musique électroacoustique, concrète ou électronique, est couramment considérée par ceux qui ne la connaissent que de loin comme une forme de composition très technique, une affaire de spécialistes. Depuis longtemps, pense-t-on, la « grande musique » était devenue le fait de compositeurs professionnels ; au 17^e siècle et encore au 18^e un bon amateur se risquait sans ridicule à écrire des duos de flûte ou des pièces pour clavecin, et tout homme cultivé jouait la musique de son temps. Puis l'écriture s'est sophistiquée progressivement à tel point que le répertoire contemporain est devenu proprement injouable ; quant à composer, n'y pensons pas ! Il ne manquait plus à cette évolution regrettable — parce qu'elle isole les musiciens professionnels de leur public — qu'à introduire maintenant les machines et l'électronique. Cette fois la musique d'avant-garde s'enferme dans son micro-milieu de musiciens de laboratoire et il ne reste plus à l'amateur qu'à être le témoin passif d'une recherche à laquelle il ne comprend pas grand chose. La musique vivante est morte.

Cette analyse pessimiste est presque juste. Elle l'est même tout à fait en ce qui concerne une bonne partie de la musique contemporaine instrumentale pour laquelle la complexité semble une garantie de qualité. Mais l'électroacoustique, comparée à ces déploiements de science, est d'une naïveté enfantine. Même le solfège élémentaire est délaissé par une pensée concrète qui s'exprime en termes de matière, de mélanges, de masses, d'images. Les gestes du musicien rejoignent celui du petit d'âge pré-scolaire : chercher des sonorités et les composer est un acte tout simple, accessible — nous allons le voir — aux enfants comme aux musiciens amateurs. Si bien que,

loin d'accuser l'écart entre les compositeurs et leur public, la musique électroacoustique est en passe d'opérer une véritable révolution pédagogique et sociale : elle fait de la composition non plus l'aboutissement prestigieux de vingt années d'études mais la toute première expérience musicale.

L'attitude concrète

Un bon élève d'une classe d'harmonie de conservatoire est quelqu'un qui s'assied devant sa table, écrit des notes sur un papier et est capable d'« entendre » intérieurement comment cela va sonner. On peut dire qu'un des objectifs essentiels de la formation classique des compositeurs est d'apprendre à prévoir l'effet d'un enchaînement d'accords ou d'une orchestration. Entrons maintenant dans la classe d'électroacoustique du même conservatoire : c'est exactement l'inverse qui est enseigné. L'étudiant qui réalise une partition avant d'enregistrer les sons est immédiatement suspecté d'« a priori ». Le principe qui gouverne ici le travail est que lorsque l'on rapproche deux sons par montage, en collant l'un après l'autre les deux segments de bande magnétique, on ne peut jamais prévoir exactement ce que cela va donner : la règle d'or est d'essayer.

Cet empirisme de la méthode concrète a souvent été jugé comme un bricolage inadmissible. Il serait plus exact de bien vouloir remarquer que, premièrement, ce n'est pas un cas isolé mais le résultat d'une évolution inéluctable de la musique contemporaine en général, et deuxièmement, que loin d'être une tare inavouable, c'est précisément cet empirisme qui élève la composition au niveau d'une recherche.

On sait — pour reprendre ces deux points — comment ces dernières décennies ont été marquées par l'abandon successif des différents « systèmes » d'écriture, la tonalité, la modalité, la série. Ils étaient d'une aide précieuse à l'imagination et au jugement (et parfois même un substitut) parce qu'ils fournissaient à la fois des principes de développement et quelques garde-fous esthétiques. Si bien que le compositeur ayant repoussé toutes ces béquilles se retrouve fort démuné : il ne peut plus *appliquer* son savoir pour produire de la musique. Faute de code universel, il ne dispose que d'outils individuels : son intelligence, son oreille, son propre jugement. C'est ainsi qu'on a vu éclore une floraison de recherches originales par force, mais néanmoins, si on les observe avec un certain recul, convergentes sur un point : les nuages de notes de Xenakis, les sons concrets

de Schaeffer, les modes de jeux insolites sur les instruments classiques (Globokar, Méfano), les grandes trames orchestrales d'un Ligeti ou les « objets » de Malec, les images acoustiques de Bayle, les paysages sonores de Schafer ou de Ferrari, les profils gestuels de Reibel, les sons instrumentaux amplifiés et modifiés électroniquement (Kessler-Levinas), les timbres de synthèse analogique ou numérique; on pourrait compléter l'inventaire des tentatives récentes et l'on vérifierait que malgré leur apparent disparate, elles ont toutes un point commun : c'est de ne plus utiliser, comme outil conceptuel de base, la note. Quand la note cependant intervient sur le papier à musique, elle ne représente plus la véritable unité de construction mais l'atome imperceptible d'une unité plus grosse (une grappe de notes, une trame) ou bien une position des doigts sur l'instrument qui, jointe à quelques particularités de jeu ou de traitement, produit un « objet sonore » plus complexe.

Si l'on regarde en arrière, il est aisé de constater que ce courant nouveau est annoncé depuis longtemps. On cite Varèse, mais déjà le *Prélude de L'Or du Rhin* est une trame; et depuis plus de deux siècles, depuis qu'on ne peut plus jouer indifféremment une partie soliste à la flûte ou au violon, la note s'est progressivement « incarnée » dans une sonorité concrète. Le mot « timbre » apparaît déjà trop abstrait, au point qu'on lui préfère maintenant la « matière », le « matériau » ou la « texture ». L'électroacoustique représente évidemment une solution extrême, mais non isolée, dans cette direction.

Il n'est pas surprenant que la musique qui a fait table rase des canons esthétiques et des recettes de développement, qui a substitué aux combinaisons de hauteur et de durée un travail toujours nouveau sur les sons eux-mêmes, soit contrainte d'adopter une attitude plus empirique. Un accord de septième diminuée est un accord de septième diminuée et quelle que soit la combinaison dans laquelle on le rencontre, il reste suffisamment identique à lui-même pour qu'on puisse, à l'usage, apprendre à l'entendre intérieurement. Ses propriétés perceptives sont reproductibles et l'image mentale qu'on s'en construit est fidèle. Mais les musiciens actuels, et tout spécialement les compositeurs de musique électroacoustique (sauf exceptions) renouvellent à chaque œuvre tout leur répertoire de sons. Au lieu d'utiliser un matériau limité dont on varierait les combinaisons, la création débute avec la recherche des sons eux-mêmes. Par analogie, il est certes possible d'en deviner approximative-

ment « l'effet » dans un contexte, comme un peintre qui maîtrise un style peut être de plus en plus sûr de ses juxtapositions de couleurs et de matière ; mais jamais au point qu'il se dispense de reculer de temps en temps pour juger du résultat.

Ainsi l'histoire de la musique du XXe siècle n'est pas seulement une histoire des styles mais aussi des attitudes de composition : à l'écriture sur table s'est substitué un travail plus empirique. Dans cette nouvelle situation qui scandalisait tellement Stockhausen vers 1950 (conférence à l'École des Beaux Arts à Paris en 1962), le créateur n'est pas tant un inventeur qu'un découvreur. Les configurations sonores se présentent à lui sans qu'il les ait tout à fait voulues ; il lui reste à en saisir la nouveauté et à en explorer les possibilités. La composition commence par une observation. On peut regretter la dignité de la création *ex nihilo*, l'œuvre venue du fond de la pensée. Ici le musicien se penche sur ses sons comme un botaniste sur ses trouvailles : le projet naît de l'objet et réciproquement, dans un constant aller-retour. Le compositeur n'attend pas tout de lui seul, mais aussi de la matière. Remarquons seulement que l'attitude concrète n'est pas apparue avec la musique concrète : Debussy travaillait comme cela. Les musiciens-découvreurs, ceux qui ont fait éclater le système tonal, n'ont pas inventé à partir de rien les harmonies qu'ils n'avaient jamais entendues. Ils les ont essayées sur leur piano. Ils ont corrigé par tâtonnements. En même temps qu'ils renouvelaient le « vocabulaire », ils faisaient de la production musicale — corollaire indissociable — une recherche empirique.

Le renouveau pédagogique

Les objectifs et les méthodes de l'éducation musicale des enfants s'en trouvent radicalement modifiés et, en France notamment, un certain nombre d'enseignants fondent leur pédagogie sur quelques principes qui n'étaient pas pensables il y a trente ans.

Si les compositeurs eux-mêmes sont des explorateurs du sonore, constatent-ils, les enfants peuvent bien l'être aussi. Donc on les engage à entreprendre une recherche, leur recherche. Ils suivront le même itinéraire, face aux données sonores, que leurs aînés dont nous parlions précédemment : ils exploreront les sonorités pour en tirer des idées musicales, des développements, des formes. Et c'est sur la base de cette expérience praticienne de jeu et d'invention, une fois acquis une familiarité,

un goût et même une certaine maîtrise de l'expression par le son, que des acquisitions plus spécifiques pourront éventuellement prendre appui.

Cette option s'est d'abord définie négativement : on se refusait à enseigner trop tôt le solfège et les techniques instrumentales d'une musique passée de façon à éviter ce contre-effet négatif de fermer les jeunes élèves aux musiques contemporaines et non occidentales ; il fallait laisser le champ ouvert. On peut maintenant tenter de préciser en terme positif l'objectif éducatif : il est de développer non pas un savoir (le solfège, les règles du style classique et les informations musicologiques qui s'y rapportent) mais des conduites musicales de réception et de production : écoute de ce qu'on est en train de faire soi-même, puis écoute de l'autre, et enfin écoute d'une chaîne par rapport à une autre. Mémoire de ce qui précède et valeur de ce qui vient par rapport à ce qui a précédé ; exploration des sources sonores et attention à la « trouvaille » qui surgit ; habileté à faire durer et varier une idée qui était d'abord éphémère. On voit qu'il est possible de dégager des stratégies communes aux musiques de toutes les cultures et qui interviennent dans l'écoute aussi bien que dans l'interprétation, dans l'improvisation ou dans la composition.

Pédagogiquement, le parti-pris est extrêmement séduisant puisqu'au lieu de vouloir à tout prix imposer un moule musical préfabriqué, fait de règles stylistiques et inévitablement de normes du goût, on essaiera d'épanouir des comportements qui existent déjà chez l'enfant et qui ne demandent qu'à être renforcés. Explorer les possibilités de sa propre voix, faire grincer une porte pendant un quart d'heure, sont des conduites qui n'ont pas besoin d'être enseignées, mais seulement prises au sérieux et guidées. C'est en ce sens que nous avons proposé le terme « d'éveil » pour désigner cette démarche (que le mouvement Freinet appelle « musique libre », et certains pédagogues, à des nuances près, « creative music »).

Corollaire de ce parti-pris : non seulement l'attitude concrète de recherche, celle de tout un courant musical actuel, devient une option féconde de la pédagogie d'éveil mais les sons et les gestes de la musique concrète en sont les moyens. Livrés à leur propre curiosité, les enfants utilisent spontanément les sources sonores les plus frustes, les objets qu'ils découvrent dans leur environnement, comme ont pu le faire les pionniers de la musique électroacoustique. Ils leur appliquent les « modes de

jeux » qu'utiliseraient un Pierre Henry ou un Guy Reibel : frotter, secouer, faire osciller, effleurer, souffler. Mais autant ce caractère quotidien et trivial des objets et des gestes peut prêter à sourire chez un compositeur notoire, autant il est naturel chez un enfant. Au lieu qu'on imprime de force aux enfants des manières d'adultes, il semble que ce soit ici les musiciens adultes qui aient retrouvé des comportements d'enfants. Ainsi est-il possible de développer des conduites musicales typiques dès la période sensori-motrice, avant même qu'apparaisse le langage. Ensuite, au fur et à mesure des différents stades d'évolution du jeu, ce sont d'autres aspects des conduites musicales qui sont favorisés : le symbolisme et l'expression, puis la construction.

Ce que l'on commence donc à voir quelquefois dans les crèches, mais plus souvent dans les écoles maternelles (3 à 6 ans) et primaires (6 à 11 ans), ce sont des enfants qui disposent d'objets divers susceptibles de devenir des instruments de musique (apportés par eux, par l'éducateur, quelquefois construits) et qui produisent soit de courtes séquences improvisées, soit des musiques collectives de scène ou d'illustration accompagnant un jeu dramatique, un conte ou un poème, soit des compositions collectives utilisant éventuellement une représentation graphique, dans un style dont ils sont seuls responsables, toujours concrètes et proches des recherches musicales actuelles que nous évoquions. A l'école secondaire on trouve certains groupes utilisant le magnétophone non seulement, comme les plus petits, pour fixer le résultat, mais pour transformer les sons et les assembler, associant quelquefois ces techniques électroacoustiques à l'expression poétique ou à la réalisation d'un dessin animé.

L'effet de cette pédagogie est de créer une relation toute nouvelle de l'enfant à la musique. Les « méthodes actives » (Orff, Martenot, Willems) répandues en France préparaient très sélectivement à la tonalité ou à la modalité en faisant appel, comme moyen et non comme but, à une petite part, fermement contenue, d'improvisation. L'espoir nouveau est de lever ces deux barrières : le droit d'inventer est rendu aux enfants (comme c'est le cas en peinture depuis longtemps) et les frontières stylistiques sont abolies : c'est en amont des genres et des écoles que se porte l'effort pédagogique, sur ce qui apparente les musiciens et non sur ce qui les divise, c'est-à-dire

sur leurs conduites communes plutôt que sur leurs « langages » particuliers.

Vers une nouvelle société musicale

Les enfants ne sont pas seuls touchés par ce nouveau rapport à la musique. On a vu naître en France, depuis environ dix ans, une quantité de petits studios de musique électro-acoustique de plus en plus ouverts. Avant cela le Groupe de Recherches Musicales, seul studio qui ne fût pas privé (Pierre Henry et quelques « grands » s'étaient dotés de leur propre équipement) n'accueillait que des musiciens professionnels ou appelés à le devenir. Puis d'anciens stagiaires sont allés établir en province des studios importants, abrités par des institutions solides (Maison de la Culture de Bourges, Conservatoire de Marseille), mais déjà ouverts aux amateurs. Et, actuellement, les studios légers deviennent de plus en plus difficilement dénombrables, fondés les uns par une association, d'autres par un groupe de camarades ; certains conservatoires ouvrent des classes d'électroacoustique et plusieurs stages d'été sont organisés chaque année. On assiste au développement rapide d'un véritable amateurisme de la composition.

Les personnes qui fréquentent ces lieux ont en général entre dix-huit et trente-cinq ans et leurs origines musicales sont diverses : parfois ils connaissent tout Stockhausen et Xenakis, et parfois n'écoutent que Pink Floyd et la Pop Music ; ils ne sont pas intimidés par les magnétophones ni les synthétiseurs (au demeurant aussi faciles à domestiquer que, par exemple, une automobile) ; leur ambition n'est pas de devenir un jour compositeurs, mais simplement de s'essayer à produire eux-mêmes, dès que possible, la musique qu'ils aiment.

Ce mouvement, dont on n'a peut-être pas encore bien évalué l'importance sociale, est de nature à combattre deux grands fléaux, souvent dénoncés, de la situation de la musique actuellement. Le premier est la coupure qui tend à isoler jusqu'à l'absurde le milieu professionnel de la « musique contemporaine ». Le second est le cloisonnement entre les groupes « d'adeptes » des différents genres musicaux.

Par « musique contemporaine » il faut entendre non pas tout ce qui se crée actuellement en musique, y compris le jazz, le rock, les musiques de films, la « pop » etc., mais spécifiquement ce que produisent les compositeurs de formation classique (et qui s'inscrit donc dans la continuité de la musique savante)

pour le concert et grâce à une aide publique. Or, cette musique contemporaine n'est plus soumise à la sanction du public ni de quelque mécène éclairé et n'a donc plus besoin de plaire ; car le public a progressivement accepté son incompétence et l'État, qui se refuse à porter des jugements esthétiques sur l'activité du « milieu musical », délègue cette responsabilité ... au « milieu musical ». Ce petit cercle (en France cent ou deux cents personnes, créateurs, diffuseurs ou médiateurs : ceux qui ne paient pas leur place au concert) seul compétent en matière de création est donc soudé par un réseau de relations d'interdépendance en même temps que matériellement indifférent à son succès public.

Il est clair qu'à long terme, cet isolement peut devenir inconfortable et rendre même contestable l'entreprise tout entière. L'une des issues est évidemment de modifier en profondeur la relation entre les compositeurs et les musiciens amateurs en profitant des ateliers de création. Il n'y a pas lieu de se plaindre que les auditeurs des concerts de musique contemporaine se déplacent principalement par nécessité professionnelle, par simple curiosité ou par snobisme. Le concert n'est plus la seule communication envisageable. L'atelier offre une autre forme de pratique qui, même si ce n'est pas son objectif premier, fait de l'amateur un auditeur averti. Grâce à quoi le concert reprendra son plein sens.

La seconde coupure que l'on peut souhaiter atténuer est celle entre les genres. Comme on sait, les mélomanes qui n'écoutent que la « grande musique » affichent un hautain mépris pour les « fans » des genres populaires qui le leur rendent cordialement. Si bien que, loin d'adoucir les mœurs, la musique accuse les divisions de classes sociales. D'autre part, une bonne partie de la population, largement abreuvée de musique commerciale, a peu de chance d'avoir jamais accès, par delà la barrière, au patrimoine culturel de la musique savante.

Or, l'électroacoustique se définit plutôt comme une technique de production utilisée par plusieurs genres que comme un genre particulier.

Historiquement, la musique électroacoustique s'inscrit dans la filiation de Debussy, Messiaen et Varèse. De plus, les musiciens qui l'ont pratiquée ont été depuis le début d'anciens élèves des conservatoires et la plupart des compositeurs importants ont traversé, au moins pour une œuvre, les grands studios,

ce qui lui vaut de figurer dans le dernier chapitre de toute bonne Histoire de la Musique.

Mais, par ailleurs, les moyens électroacoustiques sont de plus en plus utilisés dans des enregistrements largement diffusés, que ce soient des techniques très spécifiques — dans la « pop » électronique ou la « musique planante » allemande — comme le synthétiseur, l'harmonizer ou même les « collages », ou que ce soient des effets plus classiques de studio ou de « live » comme le filtrage ou la réverbération. Une certaine « oreille » électroacoustique se généralise.

Si bien qu'entre les genres populaires et la grande musique, l'électroacoustique est coupable de nombreux incidents de frontière : Pierre Henry est l'auteur de quelques jerks qui l'ont rendu célèbre dans un très large public (et qui l'ont un peu « brulé » dans le « milieu musical ») et, conséquence amusante, beaucoup de ses admirateurs ont acheté les « Variations pour une porte et un soupir » en croyant acquérir un disque de musique pop ; Jean-Michel Jarre, ancien stagiaire du GRM, est un transfuge de la grande musique, etc. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que de nombreux jeunes s'inscrivent dans des ateliers d'électroacoustique pour apprendre le synthétiseur et imiter quelque idole à grand pressage. Au passage, ils découvrent Eloy ou Parmegiani et au-delà, leurs références : Varèse, Messiaen, Debussy ... Le stage d'électroacoustique est un lieu d'échange à double sens où se réconcilient les castes ennemies.

Que va-t-il résulter de ces faits nouveaux ? La collectivité professionnelle des musiciens est fortement hiérarchisée. Au plus bas niveau on trouve ces ouvriers de la musique que sont les instrumentistes d'orchestre, puis les solistes et les chefs, enfin ceux qui en savent le plus : les compositeurs, et, bien sûr, au sommet de la pyramide : Pierre Boulez. Si on se livre un instant à un petit jeu de futurologie musicale, on devine qu'initier les enfants et les amateurs à la création risque de porter atteinte, hélas, à ce mythe de l'être d'exception qu'est le compositeur. Mais qu'on se rassure, cela ne veut pas dire qu'il n'y aura plus de compositeurs géniaux : au contraire, il faut s'attendre, statistiquement, à ce que bientôt ils soient légion.

Perspectives d'une recherche musicale

On voit se tracer l'itinéraire d'une recherche qui, en deux étapes, peut changer en profondeur les relations entre les

partenaires de la vie musicale. La première est une expérimentation qui ouvre des champs esthétiques à découvrir en faisant appel à des manières plus concrètes, plus empiriques de produire de la musique, plus « primitives » dit-on parfois, voulant indiquer par là que la science et la réflexion abstraite ont une plus grande part que naguère et qu'en revanche le bruit complexe, le geste tâtonnant de la main prennent leur fonction de source d'invention. La deuxième étape est l'analyse de ce « retour aux sources » en vue de définir à nouveau la musique, non plus en termes de notes et de gammes, mais de conduites, et d'en dégager les conséquences pédagogiques.

Si cette dernière phase de formulation doit être assurée par des chercheurs, il appartient par contre aux créateurs de franchir la première étape. Bon gré mal gré, les principaux artisans de cette recherche qui conduit à modifier le statut social et l'image de la composition sont les compositeurs ; quelques-uns s'y engagent en militants, certains s'en indignent ; d'autres ne remarquent apparemment rien.

COMPLÉMENT BIBLIOGRAPHIQUE

a) *Sur le mouvement pédagogique français issu des recherches concrètes :*

DELALANDE, F., (éd.)

1976 : « Pédagogie musicale d'éveil », *Cahier Recherche/Musique*, N° 1.

La musique est un jeu d'enfant. Paris : Nathan (à paraître).

FULIN, A.,

1977 : *L'enfant, la musique et l'école*. Paris : Nathan.

b) *Revue des différentes approches françaises :*

GAGNARD, M.,

1977 : *L'éveil musical des enfants*. Paris : E.S.F.

1979 : « Les pédagogies d'éveil à la musique en milieu scolaire », numéro spécial des *Cahiers de l'Animation Musicale*. Paris : Cenam.

c) *Recherches sur les conduites musicales du tout jeune enfant :*

BUSTARRET, A.,

L'oreille tendre. Paris : Éditions ouvrières (sous presse)

CELESTE, B., DELALANDE, F., DUMAURIER, E.,

L'enfant du sonore au musical. Paris : Buschet-Chastel (sous presse).