

Dossier | La musique du dehors : notes sur la phonographie

 esse.ca/fr/la-musique-du-dehors-notes-sur-la-phonographie

La musique du dehors : notes sur la phonographie

Par Samuel Ripault

« Y a-t-il une musique du camion qui passe (1) ? », se demandait John Cage. La question est loin d'être aussi naïve qu'elle pourrait le paraître, car l'apparition des bruits en musique est un phénomène récent.

Aujourd'hui encore, la possibilité que le passage d'un 30 tonnes puisse provoquer une émotion musicale comparable à celle produite par la mélodie d'un violon constitue un bouleversement esthétique qui n'a pas fini de faire trembler la musique.

Le lent séisme de l'introduction des bruits en musique a parcouru tout le 20^e siècle, du manifeste L'art des bruits du futuriste Russolo aux inventions électroniques et concrètes, jusqu'à remettre violemment en cause notre catéchisme musical. À travers ces expériences, la codification réductrice du savoir musical dans le système tonal et le préalable instrumental s'est ouverte à un domaine infiniment plus vaste avec l'apparition d'une donnée nouvelle : celle du son. Avec l'exploration du phénomène sonore, entreprise par bien des chemins, la notation traditionnelle est devenue insuffisante, et l'écoute musicale a changé de nature. Jusqu'alors passive, ne sachant qu'apprendre et reconnaître, l'écoute a dû se faire active, propre à découvrir, et même à inventer la musique dans les sons.

L'expression « point d'ouïe » n'existe pas, en écho au « point de vue », pour évoquer la multitude des partis pris, techniques ou esthétiques sur lesquels se sont élaborées les expériences sonores modernes et contemporaines. Elle pointerait pourtant vers la possibilité d'une musique qui ne soit plus seulement la récompense labellisée d'un labeur musicien, mais qui se reconnaîtrait comme déjà imaginable dans le devenir musical des sons. Une musique qui serait la réalisation de notre désir de musicalité et non l'application, si possible virtuose, des formules apprises.

La phonographie

En revanche, le vocabulaire musical s'est récemment enrichi de la notion de « phonographie », empruntant sa racine à l'invention plus que centenaire de Thomas Edison, le phonographe, l'une des premières machines capables « d'écrire les sons » et de les reproduire (2). Ainsi, et contrairement à la photographie (« écriture de la lumière »), dont le nom a très rapidement défini tant le procédé technique que la discipline artistique, il aura fallu attendre plus de 100 ans pour que le vocabulaire technique renvoie aussi à une notion esthétique. Apparue au centre des préoccupations d'une musique environnementale qui ne

s'est pas encore tout à fait débarrassée de ses attributs de géographe (on parlera souvent d'« écologie sonore » ou de field-recording (3)), celle-ci s'inscrit aussi dans l'ordre des savoirs musicaux, mais il s'agit cette fois d'un savoir écouter plutôt que d'un savoir faire.

Principalement en Amérique du Nord, le terme phonography est mis en avant pour définir une discipline et une « scène musicale » à part entière. La définition qui en est donnée fait aussi figure de manifeste : « la phonographie (littéralement "écriture du son") se rapporte à l'enregistrement d'environnements. Cela signifie la capture possible de tout événement qui puisse être reproduit et représenté de manière sonore. Les événements audibles sont sélectionnés, cadrés dans leur durée et selon la méthode de capture, puis transposés dans un cadre particulier, qui distingue l'enregistrement de l'évènement original durant lequel il a été capturé. De ce point de vue, la phonographie est analogue à toute autre forme d'enregistrement. Elle s'en distingue pourtant, dans la mesure où c'est la capture même du son qui prévaut sur sa production. Cette tendance reflète une volonté de découvrir plutôt que d'inventer (4). »

Ce qui apparaît aujourd'hui sous ces appellations de phonographie ou de field-recording, d'un même mouvement, épouse et se démarque de la problématique exactement musicale. Tout à la fois, la phonographie se développe à travers une pratique empruntée à la science ornithologique, à la technique cinématographique ou au geste photographique, et apparaît, comme artefact culturel, dans les sphères de la production et de la diffusion musicale. Mais surtout, elle entretient une filiation à la fois évidente et pourtant imprécise avec la musique concrète (5).

Bien que les tentatives de phonographies apparues depuis une quinzaine d'années l'aient été sur des bases beaucoup moins définies et problématisées que la musique concrète au moment où celle-ci fut nommée, on pourrait y voir, de la même manière, le départ d'un chemin incertain vers la « musique même », au sens où Pierre Schaeffer l'entendait (6). Sans chercher à établir précisément à quel niveau se situe l'échec – avoué par Schaeffer – de la musique concrète sur cette voie, l'époque traversée depuis lors semble avoir rendu impossible la poursuite d'une recherche ancrée sur les fondations de disciplines établies (comme la musique et la science dans le cas de la musique concrète). Ainsi semble également interdite l'approche interdisciplinaire, en laquelle Schaeffer voyait le moteur d'un renouveau de la musique. C'est donc plus discrètement, d'abord, que la phonographie reprend le souffle d'une certaine musique concrète pour murmurer du bout des lèvres qu'il ne s'agit pas de faire de la musique avec des locomotives et des oiseaux, comme pour se divertir de sonorités instrumentales trop connues, mais bien qu'il y a de la musique, qu'il y a la musique, là, dans la locomotive et les oiseaux.

Sans les piliers de la recherche interdisciplinaire, sans pouvoir porter l'affirmation manifeste d'une transformation de l'écoute dans la neutralité des sons musicaux et non musicaux, la phonographie reprend doucement un chemin ouvert par la musique concrète et ne révèle, loin des mots de passe de l'idéal d'une révolution esthétique, que son trouble. Le trouble

infini d'une émotion tout à fait musicale qui ne trouve pourtant pas sa place entre les frontières établies de la musique, mais se tient au-delà, et au dehors.

Cette idée du dehors, Chris Watson l'évoque en présentant les sons d'animaux qu'il a enregistrés dans les années 1980 et 1990 : « Ils existent, cependant, qu'on les entende ou pas, ce sont des détails agrandis de signaux hors de notre portée, en dehors du cercle de feu (7). » Précisément, ce qui différencie *Outside the circle of fire* d'une documentation zoologique, c'est le trouble et l'émotion esthétique de Watson, son affection devant les sons qu'il capte. Ici, comme dans *La Selva* (8) de Fransisco López, les renseignements zoologiques et techniques livrent d'avantage de ce trouble qu'ils n'enseignent sur les sources véritables des sons, matérialisant un émerveillement enfantin devant la possibilité de transmettre le secret d'une musique, non par le recours aux formules abstraites d'un solfège, mais par l'évocation de neuf vautours se nourrissant sur la carcasse d'un zèbre.

La chambre claire de la musique

C'est dans cette émotion imprescriptible, qui est musicale au dehors de la musique, que la phonographie trouve la justesse d'une formulation évoquant la photographie et ouvre la porte de sa chambre claire. Comme dans l'analyse que Roland Barthes destine à la photographie, l'émotion musicale adviendrait, avec la phonographie, au moment d'un *punctum*, ce détail qui me « point » et blesse ma perception, brouille mon savoir (9). Détail marginal d'une photo de Kertész qui amène Barthes à revoir autrement l'ensemble de l'image, et dont il entreprend de retrouver la trace ; instant insaisissable à l'écoute d'une pièce de Jean-François Laporte (10), lorsque les résonances métalliques successives font basculer ma perception du bruit d'un compresseur dans l'émotion musicale.

Avec la phonographie, nous avons affaire à une musique qui n'est pas définissable a priori, déterminée à l'avance, mais seulement possible, à travers la perception d'un environnement indéterminé, et ponctuelle, dans son avènement, au moment où elle fait corps avec l'émotion qu'elle provoque. Ici, il n'est plus possible de confondre la musique avec la farandole de ses produits, la liste de ses savoirs et l'abondance de ses manifestations : le support et le langage, la lutherie et la technique, le concert et l'écoute domestique sont replacés dans le cercle de leurs devenir musicaux, et peut-être au même titre que la réalité elle-même, où les compresseurs se prennent à chanter à la discrétion des oreilles attentives.

Et lorsqu'une telle manifestation sonore advient comme musique, c'est pour affecter la musique elle-même et l'acte du musicien. Comme pour Gilles Deleuze et François Zourabichvili, il faut qu'il y ait pour le penseur « quelque chose [qui] force la pensée, l'ébranle et l'entraîne dans une recherche ; au lieu d'une disposition naturelle, une incitation fortuite, contingente, qui relève d'une rencontre. [...] l'effraction d'un signe qui met en péril la cohérence ou l'horizon relatif de pensée dans lequel jusqu'à présent il se mouvait (11). »

Pour Deleuze, la création, « la genèse de l'acte de penser dans la pensée elle-même », implique l'effraction d'un signe qui fait violence à la pensée, « l'arrache à sa stupeur naturelle (12) ». Et l'on pourrait reconnaître au musicien de phonographie comme au penseur deleuzien cette seule capacité d'exercer son pouvoir d'être affecté, ce qui ne signifie pas nécessairement passivité, comme le précise encore Deleuze, « mais affectivité, sensibilité, sensation (13) ».

Ainsi, la rencontre avec une œuvre de phonographie, lorsqu'elle a lieu, est aussi le moment d'une rencontre avec la musique même, dont l'horizon bien relatif se trouve élargi à l'infini des possibilités de l'écoute et, comme à portée de s'en saisir, à l'insaisissable singularité des sons.

Entre temps, la relation à l'œuvre musicale a changé de nature, ainsi que la position du compositeur, qui s'efface derrière un geste d'incitation à la rencontre avec la musicalité des sons du monde. L'auteur de phonographie emprunte tour à tour aux figures, jamais clairement déterminées, du passeur, de l'explorateur ou du technicien des bruits, peut-être en accueillant avec la même bienveillance le délicat paradoxe révélé par Cage à la fin de sa vie : « je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique (14). »

NOTES

1. Cité dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Éditions des Syrtes, 2000.
2. Il est à noter que le « phonautographe », inventé par Léon Scott en 1856, 20 ans avant le phonographe d'Edison, permettait seulement d'écrire – littéralement – le son capté sur une feuille de carbone sans le reproduire. Pour une histoire détaillée des techniques d'enregistrements, voir David L. Morton Jr., *Sound recording*, Greenwood Press, 2004.
3. Littéralement « enregistrement d'espace ». Les appellations d'écologie sonore et de field-recording ont été les plus utilisées afin de démarquer des propositions s'inscrivant dans le champ de la musique des produits d'ambiances sonores destinés au bien-être de l'auditeur.
4. Traduit de l'anglais. Isaac Sterling, *What is Phonography?*, 2001, dans www.phonography.org.
5. La première utilisation du terme « phonographie » est d'ailleurs attribuée à François-Bernard Mâche qui qualifiait ainsi la présence d'enregistrements environnementaux non modifiés au sein d'une composition électroacoustique.
6. Voir Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966 et *De la Musique Concrète à la musique même*, Mémoire du livre, 2002. D'avantage « chercheur en son » que compositeur, Schaeffer revient dans ses écrits sur l'élaboration des concepts de « musique concrète » et de « musique expérimentale », qui constituent selon lui les étapes d'une recherche vouée à repenser la « musique même ».
7. Note de présentation du disque de Chris Watson, *Outside the circle of fire*, Touch Music, 1998.
8. Fransisco López, *La Selva*, V2_Archief, 1998. Si les renseignements donnés par Watson

sont courts et subjectifs, ceux donnés sur la forêt tropicale dans *La Selva* sont particulièrement précis et abondants, López fait ici se rejoindre sa pratique musicale et sa profession de biologiste et d'écologiste.

9. Voir Roland Barthes, *La chambre claire*, Édition de l'Étoile et Gallimard, 1980. Barthes distingue et sous-tend la possibilité du *punctum* par la notion co-présente de *studium*, qui représente le savoir réuni dans la confrontation à un objet photographique, qui n'est jamais un savoir uniquement photographique, mais aussi fait de ce que l'on perçoit de la réalité représentée, de notre mémoire, etc. De la même manière, le *studium* convoqué lors de l'écoute d'un enregistrement environnemental est fait à la fois de connaissance musicale et de l'habitude des bruits du monde, approchant d'une autre manière la neutralité souhaitée des sons de la musique concrète.

10. Jean-François Laporte, *Mantra*, Metamkine, 2000. Prise de son unique du compresseur servant au refroidissement de la patinoire de Saint-Hubert, Québec, réalisée en 1997.

11. François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, Puf, 1996.

12. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Puf, 2003.

13. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Puf, 2003.

14. John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer...*, textes tirés d'une communication donnée à Pérouse en 1992, *La Main Courante*, 2002.