

2008c « Un million de compositeurs » in *Percepcion y expresion en la cultura musical basica*, Ministerio de Educacion y Ciencia, Madrid.

François Delalande

Un million de compositeurs

L'irruption des technologies du son n'a pas fini de bouleverser ce fait social qu'on appelle la musique, et en particulier de modifier en profondeur les conditions de la pédagogie musicale. On peut voir ces changements avec inquiétude, mais c'est peut-être, au contraire, une chance qui ouvre l'École à des pratiques, et notamment des pratiques de création, qui se développent largement dans la société.

Pour essayer d'apprécier ces changements et d'en tirer les conclusions pédagogiques, un retour est nécessaire sur ce qui s'est passé au XXe siècle et ne cesse de se propager comme une vague, sous diverses formes.

La seconde révolution technologique de la musique occidentale

Pourquoi « seconde révolution technologique » ? Parce qu'il y en a eu une première, et on ne peut apprécier l'importance de la seconde que si on la met en parallèle avec la première.

La première date des environs du XIIIe siècle, et nous l'appellerons la révolution de l'écriture. Jusque vers la fin du XIIe siècle, on imaginait la musique oralement et on ne la notait qu'une fois qu'on l'avait chantée ou jouée. La notation était employée comme moyen de *conservation* et de *transmission*. C'est ainsi que le chant grégorien était transcrit pour alléger la mémoire des moines, mais il avait été d'abord chanté, avant d'être écrit. Coup de théâtre, entre la fin du XIIe siècle et le début du XIVe : on commence à utiliser l'écriture à l'envers, c'est-à-dire qu'on écrit d'abord, on chante ensuite. La notation ne sert plus seulement à conserver et transmettre ; elle sert aussi à imaginer la musique. Le papier et le crayon (ou ce qui en tenait lieu) devient une technologie de *création* : on écrit une ligne mélodique et on s'aide de cette représentation écrite pour imaginer

les autres voix. Notons déjà - car nous ferons les mêmes observations au XXe siècle - que cette révolution technologique a eu des conséquences immédiates sur le plan esthétique et sur le plan social.

Ce n'est plus la même musique que l'on compose en s'aidant du support graphique. L'usage de l'écriture comme outil d'invention est contemporain du développement de la polyphonie ; et un peu plus tard, au XIVE siècle, les compositeurs de l'Ars Nova prennent plaisir à jouer des facilités qu'apporte l'écriture. Rien de plus facile que d'écrire la rétrogradation d'une mélodie (en commençant par la dernière note et en finissant par la première) ce qui était réellement « impensable » sans la représentation graphique. Du XIVE siècle au XXe siècle, la musique savante occidentale n'a cessé de croiser du vertical et de l'horizontal, sur les deux dimensions du papier.

Les conséquences sociales ne sont pas moins importantes. Puisqu'on écrit la musique sur un support, on signe aussi la partition, et la figure du compositeur apparaît avec l'écriture. Les pratiques s'organisent peu à peu autour de la partition : celui qui écrit, celui qui interprète. Plus tard, au début du XVIe siècle, quand se diffusent à (relativement) grande échelle les partitions, grâce à la « reproductibilité technique » - comme dira Walter Benjamin dans un autre contexte (1935) à propos d'autres oeuvres d'art - les pratiques sociales se réorganisent autour des partitions imprimées. Chacun peut dorénavant acheter des cahiers de chansons polyphoniques et les déchiffrer en famille ou avec des amis. Un amateurisme se développe.

C'est cette société musicale, centrée sur la partition, avec ce qu'elle implique de techniques de déchiffrage et d'interprétation instrumentale des partitions, d'édition, de diffusion, de conservation dans les bibliothèques, de pédagogie de la lecture - le solfège - et de l'écriture - l'harmonie, le contrepoint, la fugue-, qui a dominé la musique savante occidentale pendant sept siècles, et que nous connaissons encore. Mais elle est maintenant fortement concurrencée par une autre organisation sociale, centrée sur les techniques de reproduction et de diffusion du sonore, depuis qu'une seconde révolution technologique s'est produite.

Le premier acte est l'invention de l'enregistrement, qui est d'abord utilisé, tout comme l'avait été

la notation, comme moyen de conservation et de diffusion. Il faut attendre le milieu du XX^e siècle pour que ce nouveau support, à son tour, soit utilisé à l'envers, pour réaliser directement sur le disque ou la bande une musique concrète, ou électronique, ou électroacoustique. Cette fois encore, le support implique une esthétique : ce n'est plus la même musique qu'on compose sur des machines. La révolution technologique détermine une orientation esthétique nouvelle, qui abandonne le jeu du vertical et de l'horizontal au profit d'une recherche du « son », et une reconfiguration des pratiques sociales. Mais ici nous entrons dans le vif du sujet, et il faut nous arrêter sur ces deux points.

La recherche du « son »

Fixer le son, les musiciens en rêvaient depuis le Moyen Âge ; ils l'ont fait de mieux en mieux en notant, autant que l'écriture le permettait, les détails d'ornementation, de nuance ou d'articulation. L'enregistrement et le studio le permettent aujourd'hui tout à fait. Il y a des étapes, dans ces découvertes : l'enregistrement mécanique, en 1877, puis l'enregistrement électrique, en 1925, avec le microphone, l'amplificateur, qui captaient déjà des finesses de voix ou de sonorités instrumentales, et surtout le tournant du milieu du XX^e siècle. Apparaissent presque simultanément la musique concrète (1948) et électronique (1950), le microsillon (commercialisation en 1952), l'usage de la bande magnétique, la hi-fi, les récepteurs à transistors portables. Le goût du « son » qui en résulte est maintenant une valeur esthétique prioritaire dans tous les genres musicaux, qu'il s'agisse de musique « savante » ou « populaire »¹. Nous le montrerons par quelques exemples.

La pointe avancée de cette recherche est probablement la musique électroacoustique entièrement réalisée en studio, en prenant son temps, c'est-à-dire en ajustant en « temps différé » les sonorités, les attaques, la morphologie des objets sonores qu'on assemble. Alors que le compositeur de musique écrite s'aidait du *regard* pour vérifier sur la partition que les différentes voix s'harmonisaient, le compositeur de musique électroacoustique, devant ses haut-parleurs, vérifie à *l'oreille* que les sonorités qu'il a choisies se répondent comme il le souhaite.

¹ François Delalande, *Le « son » des musiques, entre technologie et esthétique*, Ina/Buchet-Chastel, Paris, 2001.

Le titre d'une pièce de Bernard Parmegiani, *De natura sonorum*, illustre cette perspective esthétique². Il s'agit maintenant de scruter la nature des sons. Le premier mouvement, « incidences/résonances », est un jeu sur les attaques brèves et incisives et les résonances longues, ornées de toute une palette de ce que Pierre Schaeffer appelait des allures, c'est-à-dire des vibratos plus ou moins lents, accélérés, ralentis, naturels ou artificiels. Toutes ces résonances s'entendent sur une seule hauteur : dès les premières secondes de cette pièce, il est dit qu'on oubliera ici la hauteur, qui a dominé l'écriture au cours des siècles, pour n'entendre que ce qu'on ne savait pas noter : des finesses de morphologie sonore, ici de vibratos, et une gradation d'attaques.

Le mot « son » a pris un sens un peu nouveau dans l'univers du jazz et des musiques populaires modernes. On parle ainsi du « son » de Miles Davis, comparativement au « son » de Chet Baker, ou bien encore du « son » d'un label discographique ou du « son » du hard rock ou de tel ou tel groupe.

Mais cet intérêt pour un « son », qui est à la fois une signature et une écriture sonore, ne touche pas que le rock ou la musique populaire. Il concerne en réalité toutes les musiques qui ont fait appel à l'enregistrement, au studio, à la diffusion sur des haut-parleurs, c'est-à-dire toutes les musiques.

Pour la musique de variétés, on pourra évoquer le style sonore de Jane Birkin, une chanteuse qui a inventé une manière de susurrer plus que de chanter, tout près du micro, de façon à ce qu'on entende davantage un souffle et une bouche, avec un bruit de salive, que réellement une voix³. Il y a un érotisme dans cette présence, qui passe autant, sinon plus, par le « son » que par les paroles.

Ce « son » de Jane Birkin s'oppose à celui qu'obtient Claude Nougaro, dans une chanson qu'il est allé faire mixer aux États-Unis, dans un studio recherché, sous les doigts de techniciens eux-mêmes recherchés, qui sont des artistes de l'envers du décor. Dans cette chanson, *Nougayork*, les percussions électroniques, les nappes de sons de synthèse et les effets de panoramique

² CD : INA C 3001

³ J. Birkin et S. Gainsbourg, « Leur plaisir sans moi », PHPS 826568-2

droite/gauche installent un univers dur (qui symbolise la ville de New York)⁴. Quand entre la voix, elle est sous-mixée, c'est-à-dire à peine audible derrière ces sons électroniques en premier plan. Si on prête l'oreille, on peut entendre : « Dès l'aéroport, j'ai senti le choc » ; mais la voix est bientôt noyée et c'est le mixage qui exprime le contenu.

Tout le monde sait que les bruits de souffle, au saxophone, mis en rapport avec le frottement des ballets sur la caisse claire ont été exploités en jazz⁵. Peut-être a-t-on moins bien compris que c'est la même oreille contemporaine, attentive à ces détails de bruit, qui explique en partie le succès qu'a rencontré la musique baroque interprétée sur instruments anciens.

Il faut suivre cette recherche à la lumière de l'évolution technologique. Le premier ensemble d'instruments anciens, le *Concentus Musicus*, est fondé par Nikolaus Harnoncourt en 1953, soit un an après l'apparition sur le marché des enregistrements sur microsillon. Il ne faut pas voir là une pure coïncidence. Les qualités techniques de l'enregistrement avaient fait un bond : la bande passante avait gagné deux octaves et demi, le rapport signal sur bruit 15 décibels ; on pouvait enfin entendre correctement la qualité d'une résonance, la réverbération d'un édifice et différencier finement les sonorités instrumentales. La recherche sur le son baroque pouvait être transmise et capitalisée dans des enregistrements, comme est capitalisable la recherche scientifique grâce aux publications et aux bibliothèques.

Plus tard, en 1982, le CD franchit encore un saut qualitatif. D'autres groupes de musique baroque l'intègrent dans la recherche d'un « son ». Le *Giardino Armonico*, lorsqu'il enregistre le *Concerto pour mandoline* de Vivaldi, laisse résonner les pizzicati du « largo » plus de 4 secondes. Comment l'aurait-il pu, si les résonances s'étaient perdues dans le bruit de fond du frottement du saphir ? Le CD a permis d'enregistrer le silence, ainsi que les harmoniques aigus d'un son de violon joué *al ponticello*. Le début du deuxième mouvement de « l'Hiver » des *Quatre Saisons* de Vivaldi est une démonstration de recherche d'un « son »⁶. S'agit-il d'évoquer la glace ? Le *Giardino Armonico* le fait en produisant des sonorités métalliques, froides, glacées. Là encore, le sens est rendu non par un texte, une harmonie où une écriture contrapuntique, mais par un « son ».

Que les interprètes de musique baroque me pardonnent de les associer aux musiciens de jazz ou

⁴ C. Nougaro et P. Saisse, « Nougayork », WEA 242226-2

⁵ Voir par exemple : Paul Desmond Quartet, « Greensleeves », DVRY DSGD-840.

⁶ Teldec 4509-91182-2.

de musique populaire. Beaucoup d'autres composantes les distinguent, mais la recherche d'un « son » les rapproche, aussi bien en concert qu'en disque, car c'est maintenant la sensibilité du public comme celle des interprètes qui a donné une importance prioritaire au « son ».

La reconfiguration des pratiques sociales

Depuis que les technologies du son se sont développées, aussi bien pour faire que pour entendre, les pratiques musicales ont profondément changé et l'éducation doit apprendre à en tirer parti. Nous analyserons cette transformation sur trois plans, qui correspondent aussi à trois périodes successives.

1) L'apparition du studio de composition et de la musique électroacoustique a d'abord concerné le milieu professionnel. Faire de la musique sans partition ni interprète était une transformation radicale. Le métier de compositeur changeait. Il n'était plus besoin d'avoir passé sa jeunesse au conservatoire. D'autre part, composer n'était plus l'activité d'une personne isolée dans sa chambre ; le musicien devenait solidaire de l'ingénieur, et des groupes de recherches se constituaient, d'abord dans le contexte de la radio (Paris, Cologne, Milan). Les studios étaient des lieux ouverts ; la plupart des compositeurs importants de la deuxième moitié du XXe siècle sont passés dans les studios de recherche, dès les années 1950.

2) C'est dans un second temps que ce mouvement est sorti du cercle étroit des compositeurs professionnels. À partir de 1968, des classes de composition électroacoustique ont été ouvertes ; les anciens élèves ont constitué des associations (pour acquérir du matériel encore onéreux) et ont eux-mêmes enseigné la composition en studio. Un amateurisme de la composition naissait (ou plutôt où renaissait, car il avait eu une place importante dans la société musicale jusqu'à la fin du XVIIIe siècle). Il n'a cessé de se développer de manière exponentielle. On peut évaluer à une cinquantaine le nombre de compositeurs qui ont fréquenté les studios européens des années 1950 et 1960. Plusieurs centaines, peut-être un millier, composaient ou avaient composé dans les studios associatifs à la fin des années 1970. Une enquête a montré qu'ils sont au moins un million à composer aujourd'hui en France sur leur ordinateur personnel⁷. Ce ne sont pas que des adolescents : tous les âges sont représentés ; les femmes le sont aussi. Pour beaucoup de

⁷ Serges Pouts-Lajus et al., « Composer sur son ordinateur : les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique », *Développement culturel* n°138, juin 2002, www.culture.fr/culture/editions/r-devc/dc138.pdf

personnes qui composent chez elle, cette activité est essentielle à leur vie : le travail rémunérateur est accessoire. Certes, les genres musicaux, les styles, sont des plus variés ; mais c'est justement ce qui est intéressant, comme on va le voir plus loin.

Il y a évidemment une raison technique à ce développement : le « home studio » des années 1980 permettait de piloter le synthétiseur à l'aide d'un ordinateur ; dès que l'ordinateur a inclus un système-son performant (années 1990) il a suffi d'installer des logiciels musicaux dans un ordinateur domestique (éventuellement relié à d'autres équipements et instruments). Une autre raison est que la musique de « son », qui assemble des nappes, joue de morphologies, de mouvements dans l'espace, ne nécessite plus la même formation (celle de la lecture et de l'écriture) mais une culture par l'écoute, qui justement est accessible à tous, et un savoir-faire qui s'acquiert à l'usage. Une troisième raison est que, pendant ce temps, les genres se sont décloisonnés, les musiques ethniques se sont immiscées dans les musiques savantes, lesquelles cousinaient à l'occasion avec les musiques populaires - à moins que ce soit au contraire le développement de ces pratiques fondées sur l'usage des technologies du son qui ait favorisé l'immense brassage actuel.

Évidemment, l'Ecole est la première bénéficiaire de cette transformation, puisque aborder la musique par la création, depuis la crèche jusqu'à l'âge adulte, change complètement les perspectives et les méthodes de l'éducation musicale.

3) Mais c'est la transformation la plus récente de la société musicale qui peut le plus profondément modifier le rôle de l'Ecole. C'est celle qui se caractérise par l'apparition de ce qu'on peut appeler une société *horizontale*, par opposition à la société *verticale* qui s'était peu à peu organisée, d'abord par une distribution plus nette des rôles au cours de l'histoire sociale de la musique savante, puis sous l'influence des industries et du marché de la culture.

En effet, la musique savante s'était peu à peu « verticalisée ». Le compositeur de musique baroque et son commanditaire étaient presque sur un pied d'égalité : l'un avait un pouvoir, l'autre une compétence. Il n'était pas rare qu'il existe une connivence artistique avec le commanditaire, mais aussi avec le public, souvent capable d'interpréter, voire de composer. De Mozart à Beethoven et Boulez, une pyramide s'installe progressivement : le compositeur est en haut d'une échelle de compétence artistique et d'influence sociale, maître des interprètes et confinant le public dans un rôle de pure réception. Parallèlement, les pratiques d'appropriation ont peu à peu disparu. La Folia, venue du XVe siècle portugais, avait été « arrangée » abondamment en

Espagne⁸, avant d'être reprise par Corelli - lui-même « arrangé » par Geminiani - Vivaldi, etc⁹. Bach pouvait transcrire Vivaldi et d'autres, et en faire du Bach. Au XIXe siècle, on s'approprié encore beaucoup la musique des autres en la transcrivant. Les amateurs s'approprient Beethoven en jouant les symphonies en réduction pour piano. Tout cela disparaît au XXe siècle. Les Sociétés d'auteurs protègent les œuvres du plagiat, la transcription passe de mode. Le profil de l'auditeur s'est forgé avec le développement du concert public. De sorte qu'au début du XXe siècle les rôles sont parfaitement distribués : les compositeurs sont les producteurs, relayée par les interprètes, et l'auditeur, pur récepteur, n'a plus qu'à applaudir. Cette opposition entre production et réception, théorisée maintenant en musicologie, est le résultat d'une histoire sociale. Ajoutons que la division des rôles était une aubaine pour développer le marché naissant du disque, puisque produire et recevoir, en termes de marché, signifie vendre et acheter.

La « musique populaire », au cours du XXe siècle, a suivi la même évolution, bien que beaucoup plus rapidement. Au début du siècle, « musique populaire » voulait dire musique venue du peuple, produite par lui. La *popular music* de la seconde moitié du siècle désigne la musique que le grand public « consomme », qui est entièrement produite par les industries culturelles, au point qu'on hésite, dans nos langues romanes, à traduire «*popular music* » par « musique populaire ».

Or cette extrême verticalisation entre en conflit, actuellement, avec une société horizontale organisée sur un modèle complètement différent. Ce million de compositeurs qui produit pour le plaisir, diffuse sa musique auprès d'autres amateurs, par des réseaux d'échanges. Ce sont les concerts modestes qui réunissent 50 ou 100 personnes, les micro-labels qui pressent 300 CD qu'ils distribuent presque à prix coûtant, et évidemment la diffusion par Internet. Avant d'être un système de piratage, le *peer-to-peer* est d'abord un échange de pair à pair. Et cette population de compositeurs amateurs menace l'édifice de la production de grande diffusion, non pas - ou pas seulement - parce qu'ils la copient gratuitement, mais parce qu'ils n'ont aucune envie de la « consommer ». S'ils la copient, c'est pour se l'approprier, c'est-à-dire pour échantillonner des extraits (*sampling*) qu'ils incorporent dans leur propre production. Nous assistons à un retour en force des pratiques d'appropriation : on décompose la musique copiée pour recomposer à sa manière.

⁸ Jordi Savall, « folias » de 1490 à 1701 : AliasVox, AV 9805 (1998).

⁹ The Purcell Quartet, Robert Woolloy, CDA67035, (1998).

La guerre ouverte - que Bernard Stiegler appelle la guerre du sensible¹⁰ - entre la société verticale, fondée sur le marketing, avec l'appui des médias et les immenses concerts du star-system, et la société horizontale, fondée sur l'échange et la gratuité, n'est pas seulement un conflit économique. Les enjeux sont aussi - et c'est ce qui nous intéresse - culturels et éducatifs.

La verticalisation extrême du marché de la culture a besoin de niveler les goûts. Il est infiniment plus rentable de vendre un disque à un million d'exemplaires plutôt que 1000 disques à 1000 exemplaires. Les radios contribuent à cette concentration en diffusant en priorité les disques les plus écoutés, ce qui a pour effet de les rendre encore plus « populaires ». Il est explicitement recherché que l'individu se fonde dans une masse et que ses choix esthétiques soient dictés par les médias et le marché.

Ce n'est pas exactement le souhait des professeurs de musique, qui se sentent faibles, face à une si puissante machine à façonner le jugement. Ils le sont pourtant de moins en moins, car ce modèle de société musicale que nous appelons « horizontale », fondée sur l'appropriation, la création et l'échange, favorise l'individuation. Ce n'est certes pas l'Ecole qui a conçu les outils qu'utilise le million de compositeurs pour créer et échanger. Mais l'Ecole peut se les approprier à son tour : ils sont à sa disposition.

Les outils d'appropriation, de création et d'échange

A peine la verticalisation de la diffusion musicale avait-elle atteint son apogée, par le concert puis le disque et la radio, enfermant l'auditeur dans un rôle de pure réception, les outils d'une « écoute instrumentée » se développaient. La télécommande du lecteur de CD est un instrument d'exploration. À l'écoute linéaire du concert, sans possibilité de « pause » ni de retour en arrière, elle substitue une forme d'écoute analytique. L'école s'en est immédiatement emparée. C'est d'un instrument d'écoute analytique bien plus puissant que l'on dispose maintenant, depuis qu'on sait associer une représentation visuelle à l'objet sonore entendu, parcourue par un curseur que l'on peut déplacer pour comparer des moments éloignés, et ainsi explorer l'objet d'écoute, en ralentissant éventuellement pour mieux entendre, en filtrant s'il le faut. Le professeur utilise l'outil pour présenter une analyse à l'aide d'un document visuel projeté associé à la musique

¹⁰ *De la misère symbolique: Tome 1. L'époque hyperindustrielle*, 2004, *Tome 2. La Catastrophe du sensible*, 2005, Ed. Galilée, Paris.

entendue, à moins qu'il ne confie aux élèves le soin d'explorer eux-mêmes la musique sur un poste de travail (un ordinateur équipé d'un matériel d'écoute) et de faire apparaître graphiquement sur l'écran le résultat de leurs propre analyse¹¹.

L'appropriation peut aller plus loin (ou dans une autre direction) si l'on extrait des fragments, si on les « manipule », grâce à des outils de traitement du son, et les utilise comme matériau d'une composition¹².

La création peut aussi commencer avec la production des sons. Plusieurs équipes de recherches, dans différents pays, travaillent actuellement à compléter le matériel proposé par l'industrie numérique pour l'adapter aux besoins scolaires et à en expérimenter les usages en classe¹³.

Quant à la diffusion des travaux réalisés - par exemple des compositions - elle ne manque pas de moyens (Internet, les copies de CD, les petits concerts). Les écoles ou les classes s'organisent aisément en réseau, si elles le souhaitent.

On notera, pour finir, qu'il n'y a aucune raison que le développement d'outils et de réseaux se limite à l'école. Si des logiciels, dont les vertus pédagogiques sont avérées, sont étudiés dans un centre de recherche parisien à la demande du ministère français de l'Education Nationale, non seulement il faut évidemment en faire profiter les écoles de tous les pays, mais aussi les anciens élèves de nos écoles, c'est-à-dire tous les citoyens, et en particulier ce million de compositeurs amateurs qui n'a plus accès aux lieux de formation¹⁴. L'école a le moyen, sans dépenses supplémentaires, d'assurer une formation continue ouverte à tous et d'influer ainsi, en faisant contrepoids aux lois du marché, sur des pratiques musicales qui épanouissent le goût - dont on sait maintenant combien il est répandu - de créer sa propre musique et de s'approprier activement celle des autres.

¹¹ Logiciel Acousmographe, librement téléchargeable : www.ina.fr/grm

¹² Partie « Faire » du CDrom la Musique électroacoustique, GRM, www.hyptique.net

¹³ Par exemple le GRM déjà cité : www.ina.fr/grm, le groupe italien Tempo Reale, www.centrotemporeale.it, l'Ircam et bien d'autres. On trouvera des exemples d'usages pédagogiques de quelques logiciels dans « Des outils pour la musique », *Dossiers de l'ingénierie éducative* n°43, Scerem, 2003, www.cndp.fr/DOSSIERSIE/43/som43.asp

¹⁴ La question s'est posée de savoir si des logiciels étudiés au GRM avec l'aide financière du ministère français de l'Education Nationale devaient être librement offerts à tous. Fort heureusement, la réponse a été positive.