

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

1 : 2 | 2002

Varia

**L'électronique dans la musique, retour sur une
histoire**

A Look at the History of Electronics in Music

Sophie Gosselin et Julien Ottavi



Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition électronique

URL : <http://volume.revues.org/2443>

DOI : [10.4000/volume.2443](https://doi.org/10.4000/volume.2443)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2002

Pagination : 71-83

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sophie Gosselin et Julien Ottavi, « L'électronique dans la musique, retour sur une histoire », *Volume !* [En ligne], 1 : 2 | 2002, mis en ligne le 15 novembre 2004, consulté le 06 février 2017. URL : <http://volume.revues.org/2443> ; DOI : [10.4000/volume.2443](https://doi.org/10.4000/volume.2443)

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



Sophie GOSSELIN et Julien OTTAVI, « L'électronique dans la musique, retour sur une histoire »,
Volume ! La revue des musiques populaires, n° 1(2), 2003, p. 71-83.

Éditions Mélanie Seteun

l'électronique dans la musique, retour sur une histoire

par

Sophie GOSELIN et Julien OTTAVI

Université de Paris VIII et Association APO33

Résumé. Nous parlons couramment des « musiques électroniques » sans trop savoir si cette dénomination renvoie à un « style » musical ou désigne plus simplement l'utilisation de plus en plus fréquente, dans ce que l'on appelle les « musiques actuelles » d'outils électroniques transformés en instruments de musique. Selon cette seconde définition « les musiques électroniques » n'existeraient pas. En effet, l'intitulé « musiques électroniques » fonctionne plus comme argument commercial de modernité que comme nomination d'une pratique musicale singulière. Notre propos ne sera donc pas celui des « musiques électroniques » mais celui de l'électronique dans la musique. Plutôt qu'un style musical il y aurait des manières d'utiliser l'électronique dans la musique, des démarches, des positionnements artistiques se construisant en rapport à l'instrument électronique. A travers cet article nous tenterons de répondre aux questions suivantes : Quelles sont les implications artistiques du détournement par les musiciens des outils électroniques ? Comment l'introduction d'instruments électroniques agit et reconfigure le champ des pratiques musicales et sonores ? En quoi est-ce que le terme de « musiques électroniques » masque la multiplicité et le sens de ces démarches artistiques ?

Mots-clefs. *Histoire — Technique — Détournement — Démarche expérimentale*

L'histoire de l'électronique dans la musique communément entendue comme étant l'histoire de la « musique électronique », est généralement rapportée à une origine technique, celle de la découverte de l'invention électronique, et non à une origine artistique. Ceci a pour conséquence de proposer des lectures déformées et tronquées de l'histoire de la pratique artistique musicale et sonore du 20^e siècle. Cette déformation ne correspond peut-être pas à une simple erreur de lecture, mais à la nécessité (non toujours consciente) de justifier la domination médiatique d'un discours artistique sur la musique.

Le discours historique étant une construction du passé à partir d'un présent, les morts que cette histoire ressuscite à notre mémoire varieront selon qu'il s'agit, pour celui qui *écrit l'histoire*, d'instituer un point de vue dominant ou de donner sens à une pratique minoritaire.

Il est surprenant de voir combien d'articles ou de livres sont aujourd'hui consacrés à l'histoire de la « musique électronique », retraçant son aventure depuis la découverte scientifique de l'électronique à l'usage qu'en ont fait, pour produire de la musique, des compositeurs reconnus (parmi lesquels Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, John Cage) jusqu'à la rupture brutale des années 70, où la commercialisation des outils électroniques aurait ouvert la voie à de nouvelles pratiques musicales à ancrage plus populaire (techno, hip hop, house, DJ, etc.)¹.

Cette version de l'histoire si linéaire ne peut qu'être mise en doute.

En effet, ce découpage historique s'appuie sur un découpage sociologique, et non artistique, de la pratique musicale : classe bourgeoise d'un côté, représentée par la musique dite « savante » et de l'autre, classe populaire ; à ce découpage s'ajoutant les clichés qui de nécessité l'accompagnent : écriture d'un côté, oralité de l'autre².

Ce découpage sociologique masque un positionnement politique qui, sous couvert de progressisme, institue l'idée dominante selon laquelle les classes populaires auraient enfin réussi à gagner le devant de la scène artistique en vertu d'une revanche démocratique, alors que cette dite scène artistique n'est en fait que la devanture médiatique des maisons de production multinationales³.

Notre lecture de l'histoire ne sera pas sociologique⁴ mais artistique, et par conséquent politique, d'un politique qui ne se masque pas.

La pratique artistique est selon nous politique dans la mesure où elle s'inscrit dans un champ de rapports de forces économiques, idéologiques et symboliques.

Le sens que nous donnons à la pratique artistique est de résister à l'instrumentalisation idéologique⁵ par un geste de détournement symbolique, un geste singulier qui *donne sens* au monde dans lequel nous vivons.

Or c'est ce geste que réalise *une certaine pratique* de l'électronique dans la musique. Car il n'y a pas la « musique électronique » en général comme style musical subordonné à une technique, mais *des démarches* artistiques de réappropriation de la technique. L'origine des musiques dites « électroniques » n'est pas dans la naissance de l'électronique comme technique, mais dans *la multiplicité des gestes* qui se réapproprient les outils électroniques par un acte de *détournement symbolique*.

Ici se joue une question centrale quant à ce qui définit le sens et l'essence de la pratique artistique : la question du rapport entre art et technique.

Qu'est-ce qui distingue l'art de la technique ? L'art est, dans la tradition occidentale de la réflexion sur l'art héritière de la pensée grecque, considérée comme une forme de technique, comme une *techné*⁶. Dans cette perspective, l'art ne se distingue pas de la technique, mais correspond à un certain rapport à la technique, rapport que nous allons tenter d'identifier en partant d'un exemple historique déterminant pour tout un pan de l'histoire musicale contemporaine : les Futuristes italiens.

Le sens de cet exemple dans son rapport à la question de l'électronique dans la musique vous apparaîtra au cours du développement de la réflexion.

En effet, Luigi Russolo (1885-1947), une des figures sonores majeures du mouvement artistique Futuriste, n'a pas utilisé d'instruments électroniques pour sa nouvelle production musicale. Cet exemple n'en est pas moins important que la question de l'utilisation d'outils électroniques n'a de sens qu'en regard du contexte historique de la révolution industrielle, c'est-à-dire de l'apparition d'une technologie qui allait bouleverser notre rapport au monde (électricité, machines...). Ce bouleversement n'a pas lieu qu'à un niveau matériel (dans le confort que peuvent apporter ces découvertes). Plus profondément, il transforme notre perception du monde, redécoupe et reconfigure les schèmes de représentation qui organisent notre rapport au monde : la vitesse, l'efficacité, l'augmentation de la productivité et par conséquent de la consommation,

l'augmentation des capacités de destruction, le développement des moyens de communication, les modifications de notre environnement sonore et visuel etc... . L'importance des Futuristes dans l'histoire de l'art du 20^e siècle tient à leur capacité à avoir dégagé et rendu visible le contenu symbolique d'un tel bouleversement.

C'est ainsi que dans le contexte de préparation à la première guerre mondiale, mettant en jeu plus de moyens de destruction qu'il n'en fut jamais vu dans l'histoire de l'humanité, Luigi Russolo écrit son manifeste « l'Art des Bruits » (1913) et invente son orchestre de machines à bruits⁷. Que fait-il apparaître par ce geste ?

Les machines sont déterminées dans leur construction par une finalité pragmatique, elles sont conçues comme des moyens destinés à *opérer* pour obtenir un résultat prédéfini : par exemple, communiquer un message pour un téléphone ou tuer pour une mitrailleuse.

En inventant des machines à bruits pour produire de la musique, Russolo *détourne* la fonctionnalité de l'instrument technique pour produire une représentation symbolique.

Ce *geste de détournement symbolique* constitue, selon nous, l'essence même de l'acte artistique, ce qui le distingue de la technique comme rapport au monde finalisé et fonctionnalisé. Et peut-être que ce geste de détournement artistique rejoint le geste initial de l'inventeur-chercheur scientifique qui matérialise dans l'invention d'une technique l'apparition d'une nouvelle sensibilité. La fonctionnalisation de la technique vient après le geste de l'inventeur, elle est produite par le pouvoir qui réoriente le sens de l'invention dans une perspective d'efficacité et de rentabilité⁸. Le geste de détournement symbolique poursuivrait, à sa manière le geste de l'invention technique. L'opposition ne se situerait donc pas entre art et technique, mais dans la nature du rapport à la technique mis en œuvre.

Ce geste de détournement symbolique est double : il détourne les moyens techniques qui définissent notre rapport au monde et opère ainsi une réappropriation symbolique de ce qui constitue notre environnement par la production d'un *dispositif signifiant* inédit. Ainsi, les premiers instruments de musique étaient souvent de simples ustensiles de cuisine détournés. Ce geste de détournement a lieu dans toute production artistique, mais il est rendu invisible par l'institution d'instruments et de techniques spécifiquement destinées à produire de la musique ou de l'art. La révolution technique ouverte par l'ère industrielle appelait ce geste à se répéter de manière inaugurale et visible.

Le détournement d'outils électroniques pour produire de la musique n'est qu'une des possibilités ouvertes par la réappropriation symbolique des effets et possibilités de la révolution technique. Le terme générique de « musique électronique » ne rend pas compte de la multiplicité des démarches artistiques qui reconfigurent le champ de la pratique musicale et sonore contemporaine. Ce terme générique subordonne la question de la démarche artistique à l'utilisation d'une technique, et cela depuis sa première apparition dans le WDR Cologne studio de l'école allemande (1949) réunissant le docteur-physicien Werner Meyer-Eppler (1913-1955), le compositeur et musicologue Herbert Eimer (1897-1972) et le compositeur Karlheinz Stockhausen (né en 1926). Le terme « musique électronique » fut employé par les membres de cette école dans le but de se distinguer de l'école française contemporaine, celle de la musique concrète (de la radio RTF et du GRM à Paris) conduite par Pierre Schaeffer. Plus que d'une distinction, le terme de « musique électronique » a pour but de marquer une opposition esthétique et un conflit politique dans le contexte de l'après seconde guerre mondiale et la défaite de l'Allemagne.

Opposition esthétique : L'école allemande détourne des instruments et outils scientifiques de mesure et de calcul dans le but d'étendre les théories compositionnelles d'Anton Webern et autres sérialistes, c'est-à-dire d'intégrer dans le sérialisme les dynamiques, les densités et les amplitudes du son au même niveau que les hauteurs, les timbres et les rythmes. Ce geste de détournement s'avorte lui-même dès son commencement parce qu'il ne vise qu'à intégrer les nouvelles possibilités techniques dans un système de composition traditionnel, plutôt que de chercher les nouvelles formes de composition musicale ouvertes par l'utilisation de cette technique.

Opposition politique : l'objectif de l'école allemande, soutenu par des compositeurs français tels que Pierre Boulez, n'est pas de rendre possible de nouvelles formes de création, mais de restaurer un pouvoir chancelant, le pouvoir de la tradition musicale écrite occidentale. Or, comme tout pouvoir qui cherche à s'instituer, c'est sur la théorie scientifique qu'elle prendra appui, sur le discours de la maîtrise, du calcul et de la mesure, le discours de l'objectivité et de la vérité.

Lorsque l'école allemande invente la « musique électronique », elle reproduit le même geste que celui de la tradition écrite occidentale : elle isole un matériau sonore (les sons « purement » électroniques, versus les hauteurs tempérées du système tonal) considéré comme « musical » par opposition à d'autres sons considérés comme non musicaux (les sons concrets par exemple). Elle évacue la question du geste de détournement par l'institution d'un matériau sonore

articulé à un système de composition. Elle isole ainsi un domaine de maîtrise et de contrôle⁹, elle reconstruit un lieu pour restaurer son pouvoir. Cette opération d'isolement se justifie par un discours de « perfection »¹⁰ et de « pureté »¹¹ qui résonne de manière ambiguë après la seconde guerre mondiale¹².

Mais ce mouvement de restauration vient trop tard, comme tout mouvement de restauration, car il vient après la révolution artistique engagée par des artistes tels que Erik Satie, Edgard Varèse, l'école française avec Pierre Schaeffer et Pierre Henry, l'école américaine avec John Cage et d'autres...

En 1943, Pierre Schaeffer (1910-1995) invente la musique concrète dans les studios de la Radio Nationale Française à Paris, par un détournement des outils de communication. Il invente une musique dont le principe est l'enregistrement, c'est-à-dire la production d'images sonores coupées de leur source de production. La musique concrète peut être interprétée comme une métaphore du processus de production médiatique. Il ne définit pas un matériau musical, mais se concentre sur le geste de détournement des nouveaux instruments de communication, pour une grande part, des instruments électroniques.

De son côté, aux USA, John Cage (1912-1992) invente, ce qui peut être chronologiquement considéré comme la première pièce de « musique électronique » : *Imaginary Landscapes* n°1 (1939). Dans cette pièce, il utilise la technique électro-acoustique mélangeant sons concrets et sons électroniques.

Pour Cage comme pour Schaeffer, l'important n'est pas tant dans la définition des limites d'un matériau musical que dans le geste de détournement des instruments électroniques pour des finalités de production artistique. Si les deux démarches de production musicale se distinguent c'est au niveau du rapport à la composition et à la performance : Pierre Schaeffer inscrit le geste de détournement dans une démarche de composition en studio alors que John Cage l'inscrit dans une pratique de la performance. Pierre Schaeffer développe une réflexion sur les médias et les moyens de communication alors que Cage s'intéresse aux effets d'une intervention artistique dans un contexte social.

Mais si la tradition de la musique concrète semble s'éteindre aujourd'hui avec les derniers survivants de son époque de gloire (l'après seconde guerre mondiale), c'est qu'elle a aussi oublié le geste de détournement qui lui donna le jour. Elle s'est focalisée sur le système de composition, chassant tous ceux qui osaient bousculer la « pureté » de ses principes. Dans l'oubli de ce geste,

elle s'est trouvée perdue, en quête d'un sens qu'elle pensait retrouver en revenant à la tradition de la musique écrite occidentale et ses figures : l'Oeuvre et le Compositeur ...

De leur côté, l'école américaine (John Cage, Tudor, Christian Wolff, Earle Brown, Steve Reich, The Sonic Art Union, l'ensemble Musica Electronica Viva...) et l'école anglaise (Cornelius Cardew, l'ensemble AMM...) poursuivaient ce geste de détournement sans se crispier, dans la réaction, sur un système de composition défini a priori. Ce geste de détournement s'est poursuivi par l'exploration incessante de nouveaux outils, de nouveaux matériaux sonores et de nouvelles formes d'organisation du son dans le temps (partitions graphiques, improvisation, composition en direct par ordinateur etc.). Ce mouvement artistique a pour nom : *la musique expérimentale* ou *art sonore*. Cette dénomination subordonne l'utilisation d'une technique à la démarche artistique.

Le travail de John Cage ne se limitait à aucun médium ou système prédéfini, lui permettant de travailler avec les différents domaines de la musique classique, du jazz, du rock mais aussi de la danse et de la performance. L'utilisation de l'électronique était pour lui d'une importance secondaire. Sa démarche artistique consistait à inventer des modes d'interventions qui fassent basculer une situation et ses règles d'organisation. L'intervention avait pour but de rendre visible une situation. Composer ne consistait plus pour lui à maîtriser l'obtention d'un résultat efficace sur un matériau défini mais à produire des structures temporelles autonomes organisant l'écoute des sons dans des contextes non déterminés à l'avance. Tous les sons possibles pouvaient alors entrer dans ce matériau sonore. John Cage collabora avec de nombreuses figures importantes pour l'histoire de la musique expérimentale : David Tudor, Gordon Mumma et d'autres encore dont il serait impossible de faire la liste en un article.

Il nous paraît important d'exposer le travail de ces deux derniers artistes pour comprendre le sens de la démarche expérimentale.

David Tudor (1926-1996), à l'origine pianiste de formation classique, a totalement réorienté sa pratique musicale après sa rencontre avec John Cage. Ensemble, ils réalisaient des performances électroniques. David Tudor est toujours resté un performeur, mais la découverte de l'électronique lui a permis de développer une tout autre pratique de la performance, une pratique de composition en direct par l'intervention sur des dispositifs électroniques élaborés comme des partitions. David Tudor construisait lui-même ses dispositifs instrumentaux en fonction des nécessités de son expression artistique. Un des principes de construction de ces dispositifs

était le recyclage sonore : les sons produits par le dispositif électronique sont réinjectés dans le dispositif et retransformés ; le dispositif acquiert ainsi une autonomie de production¹³. Les recherches de Tudor annoncent l'arrivée d'un « instrument de musique » qui va transformer la position et l'action de l'instrumentiste : l'ordinateur.

David Tudor collaborait régulièrement avec un autre artiste, Gordon Mumma (né en 1935). Gordon Mumma étendit l'utilisation par Cage de la cassette et de l'amplificateur de micro-sons au temps réel et appliqua des procédés de transformation électronique du son à des sources acoustiques et électroniques. Il développait ce travail en construisant lui-même ses propres circuits électroniques. « Il fut, avec Tudor, à l'origine de la culture de la performance d'une table pleine de boîtes noires et de fils électriques, de composants interconnectés pouvant être mixés et modulés à volonté. »¹⁴

Parmi les figures importantes, il y a aussi, issu de l'école anglaise, Keith Rowe, membre de l'ensemble AMM. Keith Rowe (né en 1940) est le premier à détourner l'instrument traditionnel de la guitare pour la transformer en dispositif instrumental électronique sur lequel il fait intervenir une multiplicité d'éléments du quotidien (appareils électroniques, radio, ressort, couteau, cartes bancaires ...). A tous ces éléments détournés il donne une signification symbolique renvoyant à des gestes d'artistes qui ont marqué l'histoire de l'art. Ainsi, il joue sa guitare à plat en référence au geste de Pollock de peindre au sol, il introduit dans son dispositif des objets du quotidien comme Marcel Duchamp avec ses ready-mades rectifiés... Sa création musicale est investie d'une démarche artistique consistant à prendre les gestes fondateurs de l'histoire de l'art comme objets de son détournement : il redouble le geste de détournement initial et en rejoue la valeur symbolique.

Il faudrait aussi parler des ensembles que constituaient ces artistes : le Sonic Art Union (composé de Gordon Mumma, Robert Ashley, David Behrman et Alvin Lucier), le MEV (Musica Electronica Viva composé de Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Allan Bryant et d'autres de passage) et AMM (Keith Rowe, Cornelius Cardew, Eddie Prevost, Lou Gare et plus tard venu John Tilbury). Ces ensembles réunissaient des compositeurs issus de la musique écrite contemporaine, des interprètes de musique classique, des musiciens de jazz ou de rock. Un des principes qui réunissaient ces trois ensembles était de développer un travail de recherche en direct (et non plus dans l'atelier loin des yeux du public). Ce travail de recherche avait pour objet les rapports entre instruments traditionnels et les nouveaux dispositifs instru-

mentaux, l'invention de nouvelles formes d'écriture et de composition et une reformulation de l'acte de performance dans son rapport au collectif notamment à travers l'improvisation.

Ces figures historiques ont ouvert la voie à un mouvement artistique réunissant des centaines d'artistes (compositeurs, musiciens, artistes sonores) de par le monde venus d'horizons musicaux multiples. Il est impossible aujourd'hui d'isoler ou de mettre en avant certaines figures sans réduire la multiplicité des démarches qui composent la musique expérimentale. Entre la musique concrète, la musique électronique allemande, la musique improvisée, la musique minimaliste, la musique électroacoustique, la poésie sonore, la pratique plastique du son... les frontières s'effacent. C'est pourquoi la pratique artistique expérimentale dépasse l'opposition entre musique « savante » et musique « populaire » : elle en dénonce, par sa simple existence, la non pertinence.

La musique expérimentale comme *démarche* artistique se définit par un triple geste :

— Elle fait éclater le domaine de sons délimité par la tradition de la musique « savante » par l'intégration des multiples sons qui constituent notre environnement. La musique n'a plus de *lieu propre* (le lieu de la science : « musique savante ») mais peut se développer au cœur même des pratiques quotidiennes. La *formalisation* (la production d'une *pièce* sonore) ne s'accompagne plus d'un geste d'objectivation (l'intégration d'une série de sons dans un code ou système fermé qui en définit la musicalité) et n'implique plus la constitution d'un unique langage artificiel (le système tonal par exemple) opposé au langage commun de l'exploration sonore quotidienne¹⁵ qui passe notamment par le *jeu*¹⁶. La *formalisation* consiste dans le geste par lequel *chaque artiste invente son propre système d'organisation des sons dans le temps*.

— Elle n'exclut pas la pratique à travers un processus d'objectivation privilégiant le résultat esthétique. *Elle met au même niveau la pratique et le résultat*. Elle brouille ainsi la frontière instituée par la tradition savante entre « musique » et production sonore plastique. *L'art sonore* est la forme artistique qui découle de ce brouillage.

— Parce qu'elle ne procède plus par objectivation (isolement d'un objet sonore dans un espace « savant »), la musique expérimentale renverse la posture de l'Artiste / Compositeur – Sujet isolé face à son œuvre (situé dans cet espace « savant »). La pratique de l'artiste sonore se situe à la frontière de la tradition musicale « savante » (parce qu'elle procède à une formalisation) et de l'exploration sonore quotidienne (parce qu'elle ne s'inscrit pas dans un espace délimitant a

priori un champ de maîtrise)¹⁷ : en ce sens, *son lieu d'intervention privilégié n'est pas la scène mais l'espace social*. Son intervention dans l'espace social se situe, cependant, à un autre niveau que la pratique quotidienne : *elle sculpte et rend visible le quotidien par un geste de détournement symbolique* (non fonctionnel).

La pratique artistique expérimentale d'un artiste n'est plus alors nécessairement individuelle, elle peut se formuler individuellement ou collectivement. L'avantage du collectif sur l'individuel étant que *le collectif produit et matérialise un espace* : l'espace où se déploie le détournement symbolique, un *espace social symbolique* dans lequel la position et le statut des acteurs et spectateurs sont bouleversés. La pratique individuelle ne peut produire d'espace : son intervention reste de l'ordre de la *tactique* dans un territoire quadrillé par des contraintes symboliques qu'il peut tout au plus révéler mais non transformer.

La pratique artistique que nous développons dans l'association d'art sonore APO33 s'inscrit dans la continuité de ce mouvement, mouvement que l'historiographie de la musique comme des arts plastiques ne cesse encore aujourd'hui d'ignorer. Cela parce que la musique expérimentale ne tente pas de *faire comme* la musique « savante », mais avec des moyens non savants ou « populaires », c'est-à-dire d'imposer un nouveau style musical (autre que la « musique classique »). La musique expérimentale tente au contraire de déjouer les structures et formes qui organisent la production et présentation de l'art du son dans notre société, et pour commencer la notion de « style musical ».

Le terme de « musique électronique » nous paraît réactionnaire parce qu'il tente de réduire une *démarche artistique* à un *style* musical ; un style parmi d'autres, mais un style *nouveau*, un *nouvel* objet de consommation, une *nouvelle* source de rentabilité.

Ainsi, si le terme de « musique électronique » revient en force aujourd'hui, c'est à nouveau pour des questions idéologiques, c'est-à-dire des questions de pouvoir. Mais ce pouvoir n'est plus celui que cherche à restaurer une tradition en danger, c'est le pouvoir des multinationales qui cherchent à nous faire croire que pour être à la mode en musique, pour être *nouveau* donc, il devient nécessaire d'acheter des instruments électroniques construits sur mesure. C'est ainsi que la musique populaire est instrumentalisée médiatiquement et transformée en musique commerciale, en effet de mode.

Et ceux qui croient récupérer se font récupérer... Les médias les capturent dans une image qui leur fait oublier le sens de leur pratique, le sens de l'utilisation des outils électroniques.

Cette image produite par les multinationales est soutenue par des pseudo-intellectuels qui légitiment la domination commerciale en créant des mouvements et des avant-gardes de manière artificielle. Mais l'ère des avant-gardes est révolue et ce qui le prouve c'est l'attente désespérée des institutions d'un mouvement avant-gardiste qui légitime leur existence.

L'avant-garde avait un sens tant qu'elle n'était pas attendue.

Bibliographie

- De CERTEAU (M.), *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Ed. Gallimard, Folio Essais, 1990.
 GALLET (B.), « Techniques électroniques et art musical : son, geste, écriture », *Copyright Volume*, Ed. Mélanie Sèteun, 2002, 1.
 GRYNZSPAN (E.), « La musique industrielle et son héritage », *Revue et Corrigée*, juin 1998.
 HEIDEGGER (M.), « la question de la technique » in *Essais et conférences*, Ed. Tel Gallimard, 1966.
 HOLMES (T.), *Electronic and Experimental music*, Ed. Routledge, 2002.
 MARX (K.) et ENGELS (F.), *L'Idéologie Allemande*, Editions Sociales, Paris, 1976 [1946].
 NYMAN (M.), *Experimental music, Cage and Beyond*, Ed. Cambridge University Press, 1999.
 SCHAEFFER (P.), *Traité des objets musicaux*, Ed. du Seuil, 1966.

Discographie sélective

- Pierre Schaeffer, « *Dix ans d'essai radiophoniques* » (réédition augmentée du coffret de 1955)
 Paris, Phonurgia Nova/Archives INA/GRM.
 John Cage, « *Imaginary Landscape N°1* », Caipirinha.
 Anton Webern, « *Passacaglia op.1* », « *5 Movements for Orchestra* », « *op.5 & 6 Pieces for Orchestra* »
 et « *op.6 Im Sommerwind* », Berlin Philharmonic, Pierre Boulez, Deutsch Grammophon.
 Pierre Boulez, « *Le Marteau sans maître* » et « *Sonatine pour flûte et piano* », Adès.
 Pierre Henry, « *Gymkana* », « *variations pour une porte et un soupir* », Mantra.
 Gordon Mumma, « *Studio retrospect* », Lovely Music, Ltd. David Tudor, « *Neural Synthesis N° 6-9* »,
 Lovely Music, Ltd.
 Steve Reich, « *Early Works* », Elektra Nonesuch.
 Musica Electronica Viva, « *The original* », IRML.
 Formanex, « *Treatise - cornelius cardew* », Fibrr Records.
 AMM, « *Laminal* », Matchless Recordings.

Keith Rowe, « *Harsh* », Grob.

« *Canada, jeux vocaux des Inuit (Inuit du Caribou, Netsilik et Igloodik)* », Ocora éditions, Radio France, octobre 1989.

Compilation « AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC VOL. 1 », Sub Rosa.

Compilation ohm « EARLY GURU'S OF ELECTRONIC MUSIC 1948-1980 », Ellipsis Arts.

Compilation « COLOGNE WDR », Acousmatrix / BVHAAST.

La plupart de ces disques sont distribués en France par Metamkine.

NOTES

¹ Oubliant généralement d'autres mouvements musicaux populaires beaucoup moins médiatisés, comme la musique industrielle, déterminante dans l'histoire du développement des pratiques musicales contemporaines. Voir sur ce sujet l'article d'Emmanuel Grynszpan in *Revue et Corrigée*, juin 1998 : « La musique industrielle et son héritage ».

² Nous pensons ici plus particulièrement à l'article de Bastien Gallet : « Techniques électroniques et art musical : son, geste, écriture », *Copyright Volume*, 2002-1.

³ C'est aussi cette lecture idéologique de l'histoire qu'adoptent systématiquement les « spécialistes » des musiques « actuelles » intervenant sur France Culture.

⁴ Il ne s'agit pas ici de critiquer l'analyse du monde de l'art de type sociologique mais de critiquer le découpage sociologique présupposé par des analyses non sociologiques, mais historiques ou artistiques, de la pratique artistique contemporaine.

⁵ L'idéologie, selon la définition qu'en donne Karl Marx dans l'Idéologie Allemande, étant toujours et rien que celle de la classe dominante.

⁶ Voir le texte de Martin Heidegger : *la question de la technique*.

⁷ Le but de L. Russolo était d'étendre le spectre musical en introduisant des sons non-musicaux de manière contrôlée. Il dessina alors plusieurs mécaniques instrumentales de production sonore. Il les appela intonatatumori (innovateurs de bruits) et les construisit pour produire des familles de sons allant de « grondements » (orage, explosions...) à des sifflements ou des murmures, etc. Pour plus de précisions sur les exemples mentionnés dans cet article lire : *Electronic and Experimental music* de Thom Holmes ainsi que *rimental music, Cage and Beyond* de Michael Nyman.

⁸ Cette possibilité de l'invention est de moins en moins possible aujourd'hui étant donné l'emprise de plus en plus grande du pouvoir sur les centres de recherche et la subordination ou même la collaboration de plus en plus fréquente des chercheurs avec le pouvoir.

⁹ Cf. Thom Holmes, *Electronic and experimental music*, p. 103, Routledge, second edition : « Viewing electro-

nic music as the means of exercising control over every structural aspect of a piece, they constructed their earliest works by additive and subtractive synthesis, using sine wave as their primary tonal constituent. »

- ¹⁰ Cf. Michael Nyman, *Experimental music*, p. 48, Cambridge University Press, second edition : « For the Germans on the other hand electronics were a means of achieving perfection : given a 'perfect' theory (total serialism) and perfect sound material (the clean, unsullied sine tones) a perfect music, so they thought, would be born. »
- ¹¹ Cf. Thom Holmes, *Electronic and experimental music*, p. 106, *ibid.*
- ¹² K. Stockhausen a modéré son dogmatisme au cours des années, notamment avec la composition mixte (électronique et voix) de la pièce : *Gesang der Jünglinge*.
- ¹³ Voir la pièce/installation électronique de Tudor *Rainforest*.
- ¹⁴ Thom Holmes, *Electronic and experimental music*, p. 198, *ibid.*
- ¹⁵ John Cage est véritablement celui qui a conceptualisé et pratiqué l'effondrement de cette opposition, notamment à travers l'affirmation selon laquelle pour écouter de la musique il lui suffisait d'ouvrir sa fenêtre et écouter les sons de la rue.
- ¹⁶ Ainsi, les Inuit du Canada pratiquent des jeux vocaux (Quiarpalik, Umpi, Quana, etc....) qui diffèrent de la pratique musicale en son sens européen. Le jeu est une donnée sociale inscrite dans la quotidienneté alors que la production musicale telle qu'elle s'est définie en Occident prend place dans un temps et un lieu circonscrit (le concert) en dehors de la vie quotidienne. La musique expérimentale interroge et remet en question la frontière établie entre le jeu sonore et la pratique savante de la musique.
- ¹⁷ A propos du rapport entre la pratique « scientifique » ou « savante » et la pratique quotidienne voir Michel de Certeau, *invention du quotidien I. arts de faire*.

Sophie GOSSELIN est doctorante en philosophie à l'Université Paris 8 – Saint Denis.
sophie.gosselin@free.fr

Julien OTTAVI est artiste sonore, diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes et agent de développement artistique dans l'association APO33.
apo33@free.fr