

REFLEXIONS SUR LA RESTITUTION DES ŒUVRES MUSICALES ELECTRONIQUES

Angello Orcalli

Université d'Udine et Laboatoire Mirage
angello.orcalli@uniud.it

Les technologies de l'information dominant depuis plus de cinquante ans notre monde d'artifices; les moyens d'enregistrement et d'élaboration des signaux audio ont changé l'échelle d'observation des phénomènes sonores, modifié les conditions de l'écoute, transformé l'écriture musicale et subverti l'ordre des compétences professionnelles autrefois mesurées sur la maîtrise de l'écriture en notes. Les formes et les proportions de l'accès à la musique ont changé. Les archives musicales disponibles sur Internet mettent à disposition des documents audio-visuels et des textes de musique comparables entre eux, et avec de nouveaux. Dans le passé, les éditeurs étaient soucieux de permanence, voulant publier l'édition définitive, la description la plus complète, le classique par excellence. Aujourd'hui, eux aussi doivent produire « juste à temps », en étant soucieux des plus récents développements. Ils doivent demeurer flexibles et faire preuve de tolérance devant les démarches et les interprétations contradictoires. La musicologie critique à caractère historiographique se retrouve désormais à appliquer des catégories herméneutiques élaborées dans le cadre des textes musicaux au déroulement processuel à la manière d'Héraclite de la production et de la diffusion de la musique.

Le remplacement de la technologie visuelle afférente à l'écriture en notes par la technologie de l'enregistrement audio entraîne la mise en question du rôle de l'autorialité. La conscience de l'auteur est liée à l'existence d'un texte, lieu enveloppé par l'écriture musicale, linéaire, bidimensionnelle, où le compositeur dépose sa volonté en créant un champ de tension grâce à la création en concert : manifestation sonore tridimensionnelle, réverbérante, auditive, fuyant la volonté du texte. Dans une culture orientée à l'expression, fondée sur une désignation *exacte* et, notamment, sur une appellation exacte, le monde entier peut se présenter comme un texte constitué de signes d'ordre différent, dont le contenu est établi au préalable; il ne suffit pas juste de comprendre la langue, c'est-à-dire de saisir la corrélation entre les éléments de l'expression et du fond; en d'autres termes, la connaissance du monde se joue sur le plan de l'analyse philologique. Dans ce contexte, la naissance de la musique électronique est d'une grande portée. Dans les années cinquante, l'emploi du magnétophone rompt le lien exclusif de l'audio avec le support discographique rigide non modifiable, et en permettant une

manipulation plus directe du medium, détermine de nouvelles possibilités créatives. L'appropriation du nouveau medium est à la base de la naissance de la musique électronique. La musique électronique est un monde ouvert, où les interdits ne concernent que les possibilités techniques; où les prescriptions sont transmises à la machine et empiriquement confiées à la régie du son. Dans la sphère de la musique électronique, le rapport son/bruit (signal sur bruit) est considéré comme un problème de contrôle des appareils d'enregistrement : un défi à gagner contre les inerties de la machine et les tendances entropiques du système; le bruit y était considéré comme une entrave objective, un facteur parasite qui, analysé en soi, pouvait cependant prendre parfois une autre valeur, voire être assimilé et accepté.

Le rapport trame sonore/bruit, rappelle le passage de Norbert Wiener sur la différence entre conception manichéenne et augustinienne du diable. Pour les manichéens, le diable est un être malveillant qui exerce de manière consciente et intentionnelle son pouvoir contre l'homme; pour Saint Augustin c'est au contraire une force aveugle, entropique, exercée objectivement contre l'homme, faible et ignorant. La philologie textuelle tient sur l'antithèse manichéenne fondamentale *exact vs erroné* qui consacre la suprématie du texte, dans sa stabilité et majesté, sur l'exécution soumise à la variabilité de l'événement. La nouvelle antithèse introduite par l'audiographie musicale se définit par contre comme *ordre vs chaos* et l'erreur se manifeste comme un bruit non contrôlé. De l'absence d'un seuil précis entre trame sonore musicale et bruit non contrôlé découle la difficulté de définir, en termes opérationnels, la critique de restitution (ou ecdotique) des œuvres musicales électroniques pour bande magnétique.

Les opérations de transfert vers les nouvelles technologies numériques des œuvres musicales électroniques et mixtes, conçues dans le domaine analogique, offrent à la critique l'occasion de révéler l'historicité du processus de composition : on se heurte alors à des problèmes jusque-là méconnus portant sur la consistance, l'originalité, l'authenticité des témoignages audio et sur l'impact du passage aux systèmes numériques. L'audiographie, ainsi que l'écoute, ont leur histoire, et la comparaison entre le nouveau *medium* et le précédent clarifie la signification de son affirmation et met en exergue les limites de la technologie qui l'a précédée. En fait, au moment où la source audio

analogique d'origine est transférée vers les nouveaux supports pour que l'on puisse la reproduire, deux systèmes entrent en contact : le système historique, analogique, dont l'œuvre est une manifestation, et le système de *re-médiation* constitué par la nouvelle technologie, par l'ensemble des connaissances et des moyens disponibles au moment et dans le lieu du repositionnement de l'œuvre dans le nouveau medium. Le « bruit » de transmission devient alors une source d'information.

Au cœur du travail de conservation et de restauration mené par notre laboratoire MIRAGE se trouve la *compréhension du monde de la musique électronique*. Avant tout approche analytique, on a doté l'audio du bagage méthodologique et de réflexion historico-critique qui a permis à d'autres traditions de faire face aux problèmes de conservation, d'édition et de réception des documents selon une multiplicité d'approches interprétatives, guidées par la connaissance de l'histoire externe et interne du document et par l'étude des conditions matérielles et technologiques qui l'ont produit. Pour nous, l'idéal à atteindre n'est pas l'automatisation du processus de conservation des documents; c'est par contre l'objectif pratique auquel aspire, légitimement, la commercialisation en réseau qui d'ailleurs prétend moderniser le signal audio en le faisant passer, moins légitimement, par la restitution du 'véritable son de l'artiste'.

Le problème de l'authenticité des documents sonores dans sa spécificité technique s'est imposé à l'attention des historiens en 1961 grâce à Jean Thévenot qui a indiqué, pour la première fois probablement, la nécessité d'une philologie *matérielle* de l'audio. La nécessité d'une philologie matérielle des documents sonores est aujourd'hui d'autant plus urgente étant donnée la facilité apparente avec laquelle on peut effectuer le passage du domaine analogique au numérique : à cause de l'inexpérience des techniciens recrutés temporairement et à bas prix par les archives, les documents audio risquent d'être copiés avec de graves erreurs, en générant ainsi une prolifération de témoignages dépourvus de toute valeur. Car avec le support d'origine, on ne perd pas seulement la structure matérielle : le document sonore est constitué d'un ensemble d'informations relatives à son processus de réalisation, qui sont essentielles pour le transfert de son contenu audio; et une multiplicité d'aspects entre en jeu pour former l'unité documentaire :

a) la structure matérielle de l'objet : l'ensemble de ses composants chimiques et physiques; la technologie, le système de production (acoustique, électroacoustique, magnétique), le format; b) l'information primaire relative au message contenu dans l'enregistrement; c) l'information secondaire : les signaux propres du système d'enregistrement; d) le système de reproduction et d'écoute : amplification, diffusion; e) les métadonnées : étiquettes, notes sur l'étui, inscriptions sur la bande, etc.; f) l'histoire de sa transmission (formes d'archivage, duplications, re-médiations, etc.).

L'opération fondamentale de conservation, liquidée sommairement comme éthique de la copie des données, est un acte d'interprétation incontournable qui produit une augmentation d'information.

En l'état actuel de mes recherches, j'ai identifié cinq approches pour la restitution des documents sonores : *conservative, documentaire, reconstructive, sociologique, esthétique*, une typologie d'approches qui intègre les orientations définies par William Storm, Dietrich Schüller et IASA, dont la méthodologie s'avère inadéquate pour la musique électroacoustique. La consistance de ces cinq orientations a été testée en laboratoire sur des enregistrements historiques de musique électroacoustique. Les raisons de ce choix sont compréhensibles : d'une part ces documents sont le fruit d'un degré élevé d'élaboration artistique de matériau sonore provenant de sources diverses, tiré du vivant, d'autres supports ou généré par synthèse; il ne s'agit donc pas de simples enregistrements d'événements, car on y ajoute une large gamme de problèmes propres à l'audio analogique; de l'autre, la distance temporelle qui nous sépare désormais de ces enregistrements les inscrits dans le domaine documentaire : une fois passée la fougue de l'interprétation qui a poussé l'analyse de la musique électronique dans le domaine de la linguistique, de la sémiologie jusqu'à la phénoménologie, à la recherche de guides pour la compréhension des nouvelles expérimentations musicales; une fois épuisées les modalités d'écoute pour en retracer le sens, une nouvelle exigence se fraye un chemin : la *compréhension* du document dans son intégrité, un moyen pour la connaissance du système de production de la musique électronique, et par conséquent de l'espace épistémologique créé par ce type d'expérimentation musicale.

L'information contenue dans les documents sonores est entropique, elle se dégrade, mais elle est également une *source renouvelable* à travers l'interprétation et la réécriture. Le laboratoire MIRAGE a emprunté depuis plus d'une décennie ce chemin : éditer signifie modéliser pour mettre en place un ensemble d'actions dans un environnement médiatique défini. Les modes et choix du moyen pour le processus de re-médiation des documents audio sont responsables des modes d'existence des œuvres : les nouveaux systèmes audio offrent à la régie du son des outils pour exprimer le potentiel cinétique de l'écriture électronique. Le geste de la régie du son dans l'époque numérique ne s'exprime pas *avec la technologie* mais *dans la technologie*, c'est-à-dire, les outils techniques sont notre milieu. L'œuvre ne retentit pas seulement dans l'espace mais est *composée* par l'espace dont chaque système de spatialisation incarne *une* conception spécifique, une philosophie même, chez des auteurs tels que Luigi Nono. Sous cette clé de lecture le préfixe *re* dans *re-médiation* des documents audio prend une valeur paradigmatique : *Re* peut être interprété non seulement en termes de répétition et de copie, mais aussi dans le sens de production d'altérité.