

AVANT-PROPOS

Pierre-Yves Macé

Les Disques gâchent le paysage. Dépouillé de son ironie, ce titre aurait pu annoncer un essai polémique ou un pamphlet-manifeste reprenant à son compte les idées de John Cage – la formule est de lui –, de Cornelius Cardew ou d'autres pourfendeurs du disque. Un livre, qui, tentant désespérément d'en finir avec l'hégémonie de la musique enregistrée, aurait critiqué l'artificialité de la musique « en conserve » et prôné un franc retour à l'exécution « vivante ». Si les pages qui suivent relaient *de facto* ces discours négatifs à l'égard de l'enregistrement sonore, c'est pour mieux les mettre en contexte, les critiquer et en pointer les contradictions. *Les Disques gâchent le paysage* est l'inverse exact d'un manifeste : c'est un livre qui déconstruit, et interroge le « péché originel » de l'enregistrement sonore : gâcher le paysage, c'est-à-dire faire écran à la perception prétendument authentique de la musique, du sonore et du monde.

Assurément, cette appréciation négative de l'enregistrement ne date pas d'hier, elle n'est que le prolongement naturel d'une méfiance immémoriale pour tout ce qui touche à l'image, au simulacre ou à l'artifice. Elle puise sans doute dans le fonds métaphysique qui a fait l'objet des critiques de Jacques Derrida : le fantasme de la « présence pleine » qui célèbre la parole et condamne la « lettre morte » de l'écriture. Depuis son invention officielle en 1877, la phonographie n'a jamais manqué de détracteurs, tant du côté des syndicats de musiciens, inquiets de leur progressif remplacement par des haut-parleurs, que du côté des déplorateurs de la culture de masse et des critiques de la société de consommation. Soucieux de la perpétuation d'une tradition musicale née bien avant l'invention de cette technique, le monde de la musique « savante » n'a pas su voir son potentiel artistique et l'a reléguée au rang de succédané (forcément imparfait) de l'exécution en concert. Au mieux, le disque permettait la plus large dissémination et la démocratisation des canons du répertoire. Ce sont la musique concrète et les musiques populaires nées au moment de l'industrialisation et en partie grâce à celle-ci qui ont

su les premières mobiliser la technique phonographique à des fins véritablement productrices. Le rock a mis au jour une nouvelle *praxis* musicale, basée non tant sur la performance instrumentale au sens classique, que sur le jeu des possibilités offertes par le studio d'enregistrement.

Les Disques gâchent le paysage place ces questions relatives à la phonographie dans un contexte bien particulier, qui en renouvelle la pertinence : les années 1960 aux États-Unis et en Angleterre, c'est-à-dire le berceau de ce que l'on a coutume de nommer, à la suite de Michael Nyman, la « musique expérimentale ». Dans ce contexte, ce ne sont pas seulement les discours, mais les œuvres et les pratiques musicales elles-mêmes qui résistent à l'enregistrement. Le disque fixe une exécution donnée là où ces musiques entendent en ouvrir indéfiniment les possibles ; le disque impose une durée arbitraire (différente selon les supports) que l'œuvre peut se plaire à largement excéder ; le disque ne retient que le phénomène sonore, là où la dimension visuelle, scénique, conceptuelle est parfois consubstantielle à la proposition artistique. Et pourtant, c'est grâce au disque, ou plus génériquement à la technique phonographique, que toutes ces musiques ont pu se disséminer, toucher une nouvelle génération de musiciens et constituer une lignée d'influences. Figure centrale de la musique expérimentale de ces années, John Cage incarne à lui seul ce paradoxe : s'il a composé des œuvres indéterminées qui entendent déjouer la fixation propre à l'édition sur disque, il n'en a pas moins réalisé des disques qui prennent tout à fait au sérieux les possibilités créatrices de la phonographie – des disques qui peuvent être pris à juste titre comme des *œuvres à part entière*.

L'auteur n'est pas arrivé par hasard à ce terrain d'investigation. Professeur au conservatoire de musique du Brooklyn College depuis 2005, David Grubbs est avant tout connu comme musicien, d'abord guitariste et *songwriter* dans des groupes de post-punk (Squirrel Bait, Bastro), puis performeur et compositeur dans des contextes marqués par l'expérimentation, l'improvisation et l'usage de l'électronique. Resté fidèle au précepte fondamental de l'esthétique punk – « si tu veux le faire, fais-le » – David Grubbs s'est formé en autodidacte par l'écoute de disques électifs et les rencontres avec d'autres musiciens. Son œuvre se nourrit abondamment

de collaborations, depuis le très influent duo Gastr Del Sol (avec Jim O'Rourke) jusqu'au trio récent avec Andrea Belfi et Stefano Pilia, en passant par la longue et fructueuse association avec la poétesse Susan Howe (trois disques édités à ce jour).

Informé par une documentation exhaustive mêlant ouvrages de référence, articles académiques, comptes-rendus de navigations en ligne et entretiens avec des acteurs majeurs de la musique expérimentale, *Les Disques gâchent le paysage* peut se lire tout autant comme un travail universitaire portant sur une période cruciale de l'histoire de la musique (au sujet de laquelle la bibliographie en langue française reste aujourd'hui encore assez mince) que comme le témoignage passionnant d'un auditeur-musicien sur son rapport à ce qu'il faut bien appeler, non sans paradoxe, la *tradition* de la musique d'avant-garde. Loin toutefois de relever de l'anecdote, cette dimension subjective du présent texte est appelée par son sujet d'étude. L'un des effets majeurs de l'enregistrement a été, en effet, de pointer vers une figure jusqu'alors absente des discours sur la musique : l'auditeur. *Les Disques gâchent le paysage* met l'auditeur au premier plan des fluctuations qui affectent la tradition expérimentale – au même titre que tout autre courant musical – dès lors qu'elle se transmet par la voie de l'enregistrement.

C'est un fait irréfutable : l'artiste qui réalise un disque doit accepter (a-t-il le choix ?) une certaine déprise par rapport à son œuvre. Il ne sera pas auprès de chaque auditeur pour contrôler la manière dont sa musique sera écoutée, augmenter ou baisser le volume, replacer les enceintes dans une position adéquate. Mise à la disposition d'un auditoire indéfini disséminé dans le temps et l'espace, son œuvre pourra donner lieu à des malentendus (au propre comme au figuré) ou des appropriations diverses (montage, *cut-up*...). Certains artistes, effrayés d'avance par la manière dont ce « on » indéfini sera capable d'écouter leur musique, ont pu prendre le soin sans doute bien inutile d'ajouter à leur disque une sorte de mode d'emploi ou de mise en garde, dont les pages qui suivent recensent quelques spécimens. Le groupe de musique improvisée britannique AMM s'est rendu spécialiste de ce genre d'énoncé injonctif, allant jusqu'à déconseiller à l'auditeur l'écoute répétée de ses disques. Pour John Cage, résume Grubbs dans le

troisième chapitre du livre, « le problème essentiel avec les disques [...] c'est *ce qu'on en fait* ».

On pourrait renverser la proposition et dire que c'est là la force essentielle du disque : qu'on en fasse quelque chose. Car cette question des usages disqualifie d'emblée le reproche principal que ces musiciens mêmes adressent à la musique enregistrée : de condamner l'écoute à l'éternel retour du même. Aussi fixée soit-elle dans les sillons d'un 33-tours, aucune musique n'est figée au plan de sa réception : elle donnera toujours lieu à des écoutes divergentes et dissensuelles (parfois chez le même individu) qui à leur tour produiront des réponses : commentaires, discours musicologiques ou nouvelles œuvres musicales. L'altération du même est sans limite. On peut aller jusqu'à avancer que cette musique qui n'était pas conçue pour le disque devient fatalement *autre* dès lors qu'elle consent à se fixer sur support. Pour une musique qui se pense comme *processus*, pour reprendre la terminologie de John Cage, le passage à l'*objet* n'est pas sans provoquer un saut ontologique. C'est là un problème qui se pose de manière particulièrement aiguë dans le cas de la musique improvisée – musique qui se rêve pure pratique sans œuvre et sans auteur, mais qui doit soudainement délimiter des « morceaux », leur inventer des titres et leur assigner des « auteurs » dès lors qu'elle accepte de jouer le jeu de l'édition discographique.

Aussi l'étude menée par David Grubbs est-elle résolument enracinée dans une esthétique de la réception, aux antipodes d'une musicologie qui, bien trop souvent, se contente de restituer l'intention du compositeur (sa *poiesis*, pour reprendre le terme proposé par Jean-Jacques Nattiez), sans prendre en compte l'expérience sensible que propose l'œuvre (son *aisthesis*). Prendre l'enregistrement et non plus la partition (si partition il y a) comme point de départ de l'analyse, comme nous y invite Grubbs dans des pages descriptives particulièrement inspirées, c'est mettre à une certaine distance les intentions et les discours qui ont présidé à la création de l'œuvre. Celle-ci devient momentanément pur objet du « sentir » qui est à la racine étymologique de la notion d'esthétique. L'analyse est alors d'un ordre quasi-phénoménologique : elle traque les indices, annote les récurrences ou les anomalies, intercepte les traits saillants, les *punctum* qu'elle prend garde à

ne pas transformer en fétiches. Elle mobilise chez le commentateur un savoir multiple – littéraire, artistique, technique, pragmatique : comment ne pas lire à travers la description d'un mixage de disque d'AMM ou de John Cage la propre expérience de David Grubbs en tant que musicien confronté aux techniques d'enregistrement ? Et surtout, elle consent à ce que la certitude positive du discours scientifique se lézarde d'hypothèses et conjectures, travaillées dans la langue par les modalisateurs épistémiques (« peut-être », « sans doute », « il semble que... »).

Annoncée par le titre, la notion de « paysage » parcourt le livre à la manière d'un fil rouge : ce sont bien sûr, les paysages sonores et musicaux de John Cage avec ses *Imaginary Landscape*, ou de Luc Ferrari avec son *Presque rien n° 1*, mais ce sont également les paysages sans cesse mouvants qui esquissent une double sociologie de la musique : d'un côté, les logiques de réseaux affinitaires, d'appartenances claniques et les jeux d'inclusion / exclusion qui ordonnent la création musicale, de l'autre côté, la caisse de résonance des pratiques d'écoute indexées aux hégémonies, aux obsolescences et aux résurgences des différents appareils et supports. L'histoire d'une tradition musicale se tisse au gré du va-et-vient entre ces deux pôles. À cet égard, le dernier chapitre du livre, « Supprimez les disques du Texas » mesure à quel point le chemin parcouru entre la quasi-absence d'enregistrements au cours des années 1960 et leur omniprésence aujourd'hui bouleverse la connaissance de ces musiques. S'il se garde bien d'énoncer des prédictions oraculaires, l'auteur nous montre comme ce « paysage » évolue encore sous nos yeux, jusqu'à peut-être rendre obsolètes les catégories à partir desquelles nous pensons le phénomène de l'enregistrement.