

Chapitre 16.

Musique concrète.

Musique électronique.

Avec Iannis Xenakis dont nous nous sommes occupés plus haut, avec les Polonais que nous avons étudiés dans le chapitre précédent, nous semblons parvenus aux confins de la musique. Mais les confins de la musique, qu'est-ce que cela veut dire ? La définition qu'on en pourrait tenter aujourd'hui ne serait plus valable dans vingt-cinq ans, et n'est plus celle qu'on en aurait donné il y a vingt-cinq ans. N'oublions pas que, pour Schumann, certaine page de Chopin était déjà aux confins de la musique et que Debussy voyait dans le Stravinsky du *Sacre du Printemps* une dangereuse tendance à les dépasser.

Chaque génération est plus ou moins hermétiquement enclose dans une idée finalement un peu floue, mais héritée du passé immédiat, de ce qu'est l'art d'associer les sons dans le temps et dans l'espace pour en faire une construction équilibrée. Mais à l'examen, cette manière de parler se montre bien fragile. L'association des sons dans le temps, cela rend compte de l'aspect linéaire, plastique, horizontal de la musique. Cela rend compte de ses structures rythmiques, tandis que l'association des sons dans l'espace rend compte de ses structures harmoniques, verticales.

Mais le son ? Qu'est-ce que le son ? Le son est un bruit parmi beaucoup d'autres. A quel moment un bruit cesse-t-il d'être un bruit pour devenir un son ? A quel moment les éléments complexes qui entrent dans la constitution d'un son

finissent-ils par le déposséder de son individualité, de son identité et du nom (*do, mi, sol*, etc.) par lequel une convention qui n'est pas forcément immuable veut qu'on le désigne ?

A la faveur des recherches de l'École polonaise, nous avons vu s'élargir la notion de son jusqu'à la voir appliquée à des complexes acoustiques d'épaisseur, de densité variables, et qui arrivent parfois à se distendre jusqu'à occuper un intervalle d'octave, ou de plus encore. Nous avons vu dans les œuvres des dernières années l'imbrication des cellules rythmiques se faire tellement serrée, jouer sur des durées tellement brèves, que l'on ne peut pratiquement pas aller plus loin sans devoir calculer, par les mathématiques, les effets qu'on peut en attendre et sans exiger des exécutants des tours de force que leurs centres nerveux, le jeu de leurs réflexes et leur constitution musculaire cessent de mettre à leur portée.

Il entre alors dans la loi naturelle d'une évolution ainsi parvenue à son point critique d'assurer par la machine le relais de l'homme défaillant. Par elle devient possible, dans des proportions imprévisibles, une extension du domaine et des moyens de la musique.

Cela a commencé en France en 1948 avec les recherches de musique concrète dirigées par Pierre Schaeffer dans les studios de la Radiodiffusion, contemporaines de recherches analogues faites aux États-Unis. Trois ou quatre ans plus tard, la Radio de Cologne ouvrit à son tour un studio de musique dite électronique.

Musique concrète, musique électronique, ces deux étiquettes signalent deux doctrines divergentes, et un moment presque antagonistes, que le temps a peu à peu rapprochées l'une de l'autre, sans toutefois les confondre.

Pour un compositeur électronique de l'École allemande, cette technique nouvelle mettait à la disposition de la musique une méthode scientifique, d'une rigueur absolue, et une nota-

tion directe aux moyens illimités, supprimant totalement ce facteur d'inertie que représentent la notation graphique et sa lecture par un interprète vivant. L'exécutant devient, dans cette perspective, un intrus dont le moment est venu de se débarrasser.

Pour le compositeur de musique concrète, il s'agit d'une exploitation empirique de phénomènes sonores, captés à leur source par l'enregistrement, et manipulés ensuite par des moyens électro-acoustiques pour en extraire ce qu'ils peuvent contenir de musique à l'état latent.

On le voit, il y a là une opposition fondamentale. La musique électronique fabrique des sons synthétiques qu'elle inscrit directement sur bande. Elle utilise de préférence le son sinusoïdal, c'est-à-dire un son à l'état pur, sans aucun harmonique, qu'elle transforme à volonté, le promenant depuis l'extrême grave jusqu'aux limites de l'audible dans le suraigu, l'associant à ses propres métamorphoses dans des combinaisons d'une complexité, d'une souplesse, d'une vitesse sans précédent.

Le compositeur de musique concrète s'attaque à des sons qui lui viennent du dehors, des sons d'origine quelconque, mais de préférence acoustique, qui deviennent les matériaux d'un montage exempt de toutes les servitudes que l'instrument et l'instrumentiste apportent avec eux. Il n'agit pas, comme le musicien électronique, en vertu d'une épure abstraite dont son travail réalise la traduction dans le concret, il élabore son œuvre par tâtonnements, par improvisations successives, en fonction des possibilités que le matériau choisi lui révèle au cours de ses manipulations. Il entre donc dans cette méthode une forte part d'empirisme et une confiance faite à l'oreille musicale dans le choix, voire dans l'invention des sons à traiter, en partant de tout ce qui nous est offert par la nature dans ce domaine.

Une fois le matériau sonore enregistré, le compositeur

dispose, pour agir sur lui, d'une quantité de moyens techniques dont la description nous entraînerait sur un terrain dangereux. Très riches aujourd'hui, ces moyens ont commencé il y a une vingtaine d'années dans une pauvreté extrême. Pour obtenir la continuité des éléments de base, on avait recours à un circuit fermé, c'est-à-dire à ce qu'on obtient avec un pick-up lorsque, sur un disque usé, le saphir retombe toujours dans le même sillon.

Puis, on trouva le moyen de transposer cet échantillon sonore en jouant à volonté sur la hauteur et sur la durée des sons. C'est ainsi qu'en partant d'un simple et unique son filé par une chanteuse, on parvint, à titre expérimental et par transformation du son et des durées, à reconstituer et à enregistrer toute une fugue de Bach.

On donne ce détail pour montrer les possibilités illimitées de ces manipulations électroniques. Il fera comprendre, ou au moins entrevoir, l'opération apparemment magique par laquelle un bref texte de James Joyce, lu par une même voix de femme en anglais, français et italien, se transmue en l'étonnante polyphonie de l'*Ommaggio a Joyce* de Luciano Berio (65).

Sur les procédés de manipulation des sons employés en musique concrète, on ne donnera que quelques indications. Ils permettent d'agir sur le timbre, sur les durées, sur les hauteurs et sur ce que nous appellerons leur direction (on veut dire par là que le son peut être pris à rebours et que, dans ce cas, un accord frappé au piano se transforme en un complexe sonore qui sort progressivement du néant et enfle de plus en plus rapidement jusqu'à une espèce de brusque cassure, d'explosion sèche qui le rejette à son néant initial).

En ce qui concerne le timbre, un procédé important réside dans la suppression des attaques, ce qui a pour effet de rendre un son méconnaissable, car c'est au moment de l'attaque que la concentration des harmoniques, qui définissent le timbre,

joue le plus efficacement son rôle. Un autre moyen de tirer d'un son donné les couleurs les plus diverses est de le filtrer électriquement, ce qui en fait disparaître certaines fréquences dans le registre choisi.

Dans le domaine des hauteurs et dans celui des durées, le procédé le plus élémentaire consiste dans les variations que l'on peut appliquer à volonté à la vitesse de défilement de la bande magnétique. Plus la vitesse augmente, plus le son monte et plus le rythme se resserre. Les appareils utilisés permettent toutes les transpositions imaginables de demi-ton en demi-ton sur toute l'échelle des sons audibles. Et quand nous disons demi-tons, c'est par simple habitude. De beaucoup plus petits intervalles sont tout aussi réalisables, avec une précision mathématique, et cela met, entre autres, à disposition de qui le désire, toute la gamme des intervalles non tempérés.

On peut aussi, grâce aux appareils mis au point au cours de plusieurs années de recherche, dissocier l'élément vitesse de l'élément hauteur et, dès lors, on obtiendra, dans n'importe quel registre, des vitesses de déroulement des sons qui laissent loin derrière elles les performances des plus grands virtuoses, cela suivant les lignes brisées les plus hargneuses comme suivant les courbes les plus molles.

Il y a une quantité d'autres procédés possibles pour agir sur les sons et mettre ainsi à la disposition d'une pensée organisatrice la matière première riche et largement diversifiée d'une construction équilibrée, d'une œuvre qui ait droit à se donner pour musicale.

Cet anoblissement nécessaire de l'élément sonore recueilli à l'état brut, les musiciens engagés dans la discipline de la musique concrète en ont pleine conscience. Il est certain que, au départ, on peut être pris de vertige... de vertige et de doute devant l'énormité de ce qui est offert par la vie quotidienne au choix du musicien concret. Dans ce sens, les com-

positeurs de musique électronique de l'École allemande prenaient un bien moindre risque.

Cette quête des objets sonores dont le groupe de recherche de l'O.R.T.F. travaille à établir un immense catalogue se fait dans une espèce de fièvre. Voici ce qu'en a écrit Luc Ferrari, un des principaux aventuriers de cette entreprise :

« Les corps sonores ne rendent pas du tout ce que l'on attend d'eux. Le micro capte ce qu'il y a de plus imprévisible. On est bien souvent perdu et l'on recommence jusqu'à ce que l'on obtienne un objet sonore intéressant. (...) Une plaque de tôle, un abat-jour, un ventilateur détournés de leur utilisation normale donnent des résultats sonores insoupçonnés.

« De jour en jour nous allons à leur découverte qui se fait laborieusement et nous conservons les étapes de notre recherche dans la sonothèque du Groupe qui révèle les progrès de notre adresse manipulative et de notre imagination. L'objet brut (c'est-à-dire non transformé par l'électro-acoustique) est le reflet de l'imagination brute.

« C'est la grande quête. Chacun apporte ses sons, les classe, les distribue dans les différents secteurs où ils seront consommés. La sonothèque est le centre d'une étoile. De là des sons partiront dans les directions les plus diverses. Certains seront employés pour des œuvres personnelles car ils portent en eux la main de leur auteur, d'autres seront envoyés aux techniciens qui se livreront à des vivisections électro-sonores, d'autres encore, ou les mêmes, seront analysés et fichés. Car nous sommes des gens très sérieux. Nous sommes capables de discuter très longtemps autour d'un son. Car nous ne voulons pas qu'il nous échappe, nous voulons le reconnaître dans ses moindres détails, nous voulons lui arracher son secret, nous le comparons à d'autres sons qui semblent répondre aux mêmes lois. Les caractères communs sont analysés selon leur causalité matérielle (forme de l'objet,

mode d'attaque), selon leur causalité acoustique (dispositif de prise de son, mouvements spatiaux), aussi selon les anti-causalités : nous nous trouvons devant un son et nous ne voulons pas connaître sa provenance. »

Comme on peut le voir par cette longue citation, la caractéristique de cette recherche répond bien à ce qu'on en a dit plus haut ¹.

Quelles valeurs respectives accorder à la musique électronique allemande d'une part, à la musique concrète française de l'autre ?

À première vue, mais à première vue seulement, on pourrait être tenté de donner plus de chances à l'École de musique électronique de Cologne de déboucher sur un univers sonore qui demeure en harmonie avec celui que nous avons habité jusqu'ici. Afin d'instruire ce procès, il sera bon d'écouter une œuvre d'Herbert Eimert intitulée *Sélection I*, dont l'enregistrement existe dans le commerce (66). Cette musique a été réalisée dans les studios de Cologne selon la méthode allemande, c'est-à-dire avec des sons synthétiques et sinusoïdaux (sans harmoniques).

On aura avantage à écouter concurremment une œuvre de musique concrète dont l'auteur est ce même Xenakis dont nous avons étudié plus haut la production libre et les expériences de musique stochastique (67).

Telles sont les deux disciplines rivales.

Les jugements sont libres. On peut accorder sa préférence à l'une ou à l'autre école. On peut aussi les trouver toutes deux également haïssables, pour peu que l'on ne soit pas très ouvert aux entreprises hasardeuses. Mais ce n'est pas notre rôle de recommander cette dernière option, ni même de la tenir pour tout à fait légitime.

Une vue objective de la question permet de conclure que

1. Voir p. 196.

la musique électronique allemande est en réalité enfermée dans d'étroites limites. Elle dispose d'un répertoire d'effets assez étonnants mais dont on a bientôt fait le tour, et elle tombe alors dans une monotonie à laquelle ses propres adeptes n'ont pas laissé d'être sensibles. C'est pourquoi l'opposition doctrinale qui existait au départ entre musique électronique et musique concrète s'est par la suite considérablement atténuée. Les compositeurs électroniques allemands ont de plus en plus accueilli dans leurs montages des sons en provenance de l'extérieur et transformés selon des techniques voisines des nôtres.

Déjà, dans une œuvre relativement ancienne (elle a environ dix ans d'âge), signée de Stockhausen, nous trouvons les timbres construits synthétiquement à partir des oscillations simples d'un générateur électronique, associés à des sons chantés sur des paroles, par de jeunes enfants. D'où le titre de cette pièce : *Gesang der Jünglinge* (le Chant des adolescents) (68).

PERSPECTIVES D'AVENIR

Que penser, au point où elles en sont arrivées aujourd'hui, des perspectives ouvertes à l'avenir par les musiques électronique et concrète ? Il est difficile de donner à cette question une réponse précise. Théoriquement, quand on pense à l'immense domaine qu'elles proposent à l'investigation de chercheurs, on serait tenté d'en attendre des développements fabuleux. Il ne devrait pas y avoir de limites, semble-t-il, à la découverte et à la différenciation des timbres nouveaux qui peuvent dorénavant concourir à des constructions sonores d'une puissance, d'une richesse, d'une luxuriance encore jamais approchées par la musique. Et pourtant, ce n'est point cela que nous apportent les œuvres, ou plutôt les études, comme elles se dénomment prudemment, réalisées dans ces dernières années.

Serait-ce que le traitement électronique appliqué à ces objets sonores, dont la collection ne cesse de s'accroître, agit

dans le sens d'une espèce de nivellement, de dépersonnalisation ? Toujours est-il que ce catalogue d'effets, théoriquement illimité, semble se réduire dans la pratique à un nombre relativement restreint de sonorités métalliques, de percussions sèches, de stridences douloureuses qui ont entre elles un grand air de famille et dont l'origine mécanique s'affirme avec une espèce d'autorité froide où le mystère poétique ne joue pas grand rôle.

Peut-être faut-il voir là une crise de croissance. Ces techniques, dans le fond, en sont encore à leurs premiers balbutiements. Le grand handicap qu'elles traînent après elles, c'est aussi ce qui fait en partie leur raison d'être : la suppression de l'intermédiaire humain entre la musique créée et l'auditeur. Les contrastes violents auxquels elles se prêtent en font de puissants agents dramatiques, mais non point d'efficaces moyens d'expression. Ils peuvent provoquer l'épouvante, mais non point l'émotion, la ferveur ou la tendresse.

Il y a aussi quelque chose de trop sûr, de trop établi une fois pour toutes, dans le déroulement des événements musicaux qu'ils ont fixés sur la bande magnétique. Enfin, comme on l'a dit tout à l'heure, l'amplification, le filtrage, les attaques coupées, les défilements à vitesse variable, les transpositions au suraigu ou à l'extrême grave d'un timbre unique, tout cela, pour l'instant et malgré l'extrême puissance de la dynamique, aboutit à une certaine monochromie, une impression de déjà entendu qui est le contraire de ce qu'on attend d'un langage aussi riche.

Il est à penser que ces inconvénients seront éliminés à la longue et que l'avenir demeure clair pour ces chercheurs qui tendent de plus en plus à travailler en équipe. Peut-être l'œuvre d'art conçue dans cette discipline sera-t-elle demain essentiellement collective. Pour l'instant, où il reste encore beaucoup à faire, une question importante est de savoir si

la musique concrète et la musique électronique sont appelées à se développer en toute indépendance et sur des territoires où la musique traditionnelle ne saurait se risquer à les suivre, ou si, au contraire, ces deux mondes différents ne pourraient tenter une alliance d'où l'un et l'autre sortiraient enrichis et régénérés.

Il y a beaucoup de musiciens pour nier cette dernière éventualité. Il y en a d'autres pour l'appeler de leurs vœux. Il y en a enfin qui, sans plus attendre, la mettent résolument en pratique. C'est à l'un d'eux que nous demanderons de nous fournir la conclusion musicale de ce chapitre.

Cet homme est Pierre Henry, qui fut dans les premiers temps le collaborateur de Pierre Schaeffer dans le studio de recherches de l'O.R.T.F., et dont la musique de scène pour *la Reine verte* est un bon exemple d'association des deux disciplines (69).