

La musique Concrète... une histoire du son.

Par Jean-Baptiste Favory

Avant de définir la musique concrète, il convient, tout d'abord de bien la situer historiquement. Au sortir de la seconde guerre mondiale, la France découvre au même moment les joies du confort moderne importé des États-unis et les horreurs de Hiroshima et de Nagasaki. Il serait alors bien facile de déclarer que la musique concrète est née à l'âge des ordinateurs, des électrons et de la bombe atomique... elle qui a tant été critiquée pour son côté disparate. Ce n'est cependant qu'une demi-vérité, car si la date de naissance officielle de ce genre musical est 1948, quelques artistes l'avaient pressentie depuis longtemps déjà.

Citons en premier lieu le poète et dramaturge Antonin Artaud, qui, dans un texte de 1926 prophétise la musique concrète avec une précision incroyable :

“Les bruits, le sons seront choisis, placés dans des silences significatifs. Ils auront en eux-même un rythme. Ils seront construits : Toute voix, toute rumeur aura sa place, son importance, s'intégrera dans un tout. De plus, ces bruits auront toute l'ampleur désirable. On se servira pour cela des bruits réels enregistrés sur disques et dont on réglerà à son gré l'intensité et le volume par le moyen d'amplificateurs et de haut-parleurs distribués dans tous les endroits de la scène et du théâtre.”

Parlons aussi de l'italien Luigi Russolo (1885-1947), qui théorisa le premier à sa manière (peu scientifique il est vrai), une “musique de bruits” où de nouveaux instruments-bruiteurs devaient donner à entendre de nouveaux sons aux spectateurs lors de concerts. Les instruments furent bel et bien construits et il y eut même un concert bruitiste à Paris, en 1921, au théâtre des Champs-Élysées. Malheureusement, il ne reste aujourd'hui que des reconstitutions sonores des partitions de Russolo et pas d'enregistrements originaux... Les bruiteurs disparurent en fumée lors de l'incendie d'un théâtre. Reste son livre manifeste, aujourd'hui réédité « *L'art des bruits* ».

Signalons une autre expérience du côté du cinéma, avec Walter Ruttmann, qui réalisa en 1921 un film sonore sans images, enregistré et monté sur pellicule-son optique, intitulé « *Week-end* ». Cette pièce radiophonique se compose d'une succession de scènes réalistes et utilise aussi bien des sons frottés et percutés, des moteurs et klaxons de voiture, des sons de machine à écrire, que des sons de piano, des chants religieux et populaires, des fanfares et bien d'autres encore (Réédition CD sur le label *Metamkine*).

Cependant, l'inventeur incontesté de la musique concrète est bel et bien Pierre Schaeffer (1910-1995) : Ingénieur, musicien et chercheur, Il travaillait alors au *studio d'essai*, un service de recherche sonore qu'il avait fondé en 1944 au sein de la *Radiodiffusion Française*. C'est là, quatre ans plus tard que sa curiosité et sa rigueur scientifique l'amène à inventer la musique concrète par des tâtonnements successifs, racontés par lui-même avec humour dans son livre : “*A la recherche d'une musique concrète*” (1952) dont voici un extrait significatif :

« 15 MARS : De retour à Paris, j'ai commencé à collectionner les objets. J'ai en vue une symphonie de bruits; il y a bien eu une symphonie de psaumes. Je vais au service du bruitage de la radiodiffusion française. J'y trouve des claquettes, des noix de coco, des klaxons, des trompes à bicyclettes. J'imagine une gamme de trompes. Il y a des gongs, des appeaux. Il est plaisant qu'une administration se préoccupe d'appeaux, et en régularise l'acquisition par un bordereau dûment enregistré. »

Avant 1950, pas de bande magnétique, les sons sont directement gravés sur disques souples et certains étaient parfois défectueux. C'est d'ailleurs à l'occasion d'un disque rayé qui répétait sans cesse le même fragment sonore que Schaeffer s'aperçut que le son, pour peu qu'on l'écoute en dehors du contexte purement musical possédait un espace intérieur inexploré, comme une vie propre. C'est à partir de cette constatation que la phrase sonore pouvait être écoutée pour elle-même, sans nécessairement rappeler son origine et qu'elle pouvait être ensuite manipulée à des fins musicales.

Pour Pierre Schaeffer, le mot *concret* signifiait qu'on prenait le son dans la totalité de ses caractères, et pas seulement pour sa hauteur et sa durée. Cette écoute qu'il définissait lui-même comme *réduite*, l'amena à inventer une notion fondamentale, celle de *l'objet sonore*, où l'important n'était pas de deviner la source du son mais plutôt d'en apprécier la richesse intérieure, son caractère particulier en tant qu'objet manipulable. A ce titre, “*L'étude au chemin de fer*” de Pierre Schaeffer qui est exclusivement composée d'enregistrements de

locomotives à vapeur doit être considérée comme une étude de rythme, et pas comme une “*Nature morte au train*”.

Quant au terme lui-même de *musique concrète*, il s'explique par une différence importante de démarche pour sa production. En effet, la musique écrite suit un parcours allant de l'abstrait au concret; elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée sur une partition et enfin réalisée et exécutée par un groupe d'instrumentistes. A l'inverse, la musique concrète rassemble un ensemble de matériaux bruts (captés dans le monde sonore qui nous entoure ou en studio) et effectue diverses manipulations jusqu'au produit final et à la diffusion en concert. La différence n'est pas tant dans la démarche de composition, mais dans le fait que le compositeur concret est confronté, à chaque instant, à chaque étape de la réalisation, à un résultat sonore réel. Il peut par conséquent contrôler chaque aspect du son à toutes les étapes de l'élaboration de l'œuvre. Mais voici la définition que donne Schaeffer lui-même en 1949 :

“Nous avons appelé notre musique “concrète” parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire”

En résumé, la première des ruptures radicale avec la tradition musicale est donc que pour la première fois, il est permis au compositeur d'entendre immédiatement le résultat de ses recherches. Le solfège devient inutile et impropre à définir des timbres captés au microphone. L'action du compositeur sur les machines du studio se traduit dans l'instant en un résultat audible et matérialisé directement sur bande.

La seconde rupture est celle qui concerne l'éclatement des conventions rituelles du concert classique : Le public se réunit désormais pour écouter la diffusion d'un enregistrement, et les instrumentistes sont remplacés par des hauts-parleurs placés sur scène à leur place, parfois éclairés par des projecteurs colorés.

La troisième rupture est celle de l'abandon des instruments classiques, (joués de manière orthodoxe). En effet, si l'on entend bien un piano dans “*Bidule en mi*” de Pierre Henry en 1948; c'est d'un piano “préparé” dont il s'agit : un instrument modifié dans lequel des ressorts, lames métalliques et autres bouts de gommages ont été insérés directement dans les cordes et viennent ainsi modifier plus ou moins radicalement le timbre du piano. Cependant, l'aspect du jeu instrumental est conservé puisqu'il s'agit toujours d'un instrument joué. Pour plus d'informations, on retrouvera l'intégralité des recherches et conclusions concernant la musique concrète et sa vision du sonore en général dans le «*Traité des objets musicaux*», de Pierre Schaeffer publié en 1966 et réédité depuis.

Dès 1949, Schaeffer eut vite besoin d'un collaborateur, il rencontra à cette occasion Pierre Henry, (né en 1927) percussionniste et compositeur. Très vite, le couple fonctionne bien : Henry, ancien élève d'olivier Messiaen apportera à la musique concrète de l'ingénieur Schaeffer un supplément d'âme en même temps qu'une caution de sérieux musical. Citons la “*Symphonie pour un homme seul*” (1949); entièrement réalisée à partir de sons générés par un homme (Cris, chuchotements, borborygmes,...).

Mais Pierre Schaeffer ne se contenta pas d'innover musicalement; il inventa aussi avec Jacques Poullin des outils pour mettre en œuvre ses idées sonores. Signalons pour commencer qu'en 1948, on enregistre encore sur disque souple, avec une bande passante très réduite (pas très éloignée de la qualité du téléphone). En outre, il existait très peu de transformations possibles hormis la variation de volume, de vitesse et de filtrage fréquentiel. Le montage entre les éléments sonores étaient très approximatif et aucune retouche a posteriori n'était possible... toute la séquence musicale devant être mixée en direct. N'oublions pas non plus le fait que plus un disque souple était lu un grand nombre de fois, plus sa qualité s'altérait! Tout ces problèmes constituèrent une barrière infranchissable pour beaucoup de compositeurs de l'époque, qui furent à la fois fascinés et terrifiés par le studio et ses machines si capricieuses.

L'outil sans doute le plus innovateur inventé par Schaeffer et Poullin fut le *Phonogène*, considéré à juste titre aujourd'hui comme l'ancêtre de l'échantillonneur. Terminé en 1951, cet instrument gros comme un lave-linge permettait, à l'aide d'un clavier d'une octave, de varier la hauteur d'une boucle sonore sur bande magnétique selon les douze demi-tons de la gamme tempérée. C'est en 1948, dans son premier journal que Schaeffer décrit pour la première fois son fantasme d'un instrument qui contrôlerait l'univers des sons : « 22 AVRIL. La première joie passée, je médite. Me voilà assez en peine avec mes tourne-disques, à raison d'une note par tourne-disques. Dans une anticipation cinématographique, à la manière de Hollywood, je me vois

entouré de douze douzaines de tourne-disques, chacun à une note. Ce serait enfin, comme diraient les mathématiciens, l'instrument de musique le plus général qui soit. Est-ce une autre impasse, ou suis-je possesseur d'une solution dont je ne fais que deviner l'importance? » Pierre Schaeffer pressent ici l'importance de son rêve mais pourtant le *Phonogène* restera longtemps sans suite. Il faudra attendre une quinzaine d'année pour voir apparaître le *Mellotron*, un instrument analogue au *phonogène*, principalement utilisé par des groupes de musique Pop fortunés.

En 1958, le *Groupe de musique concrète*, (fondé par Schaeffer en 1951) devient le *Groupe de Recherches Musicales*; (Le GRM, toujours existant aujourd'hui) et accueille ainsi une nouvelle génération de compositeurs. Citons principalement Luc Ferrari, Bernard Parmegiani, François-Bernard Mâche et François Bayle. D'abord élèves et disciples de Pierre Schaeffer, plusieurs d'entre eux ne restèrent que quelques années tant le côté patriarcal du maître les gênaient. A ce titre, Luc Ferrari fût quasiment renié par Schaeffer à l'écoute de la pièce « *Hétérozygote* »; où Ferrari avait enregistré non seulement une foule de sons anecdotiques dont la provenance ne faisait aucun mystère, mais avait aussi enregistré sa propre voix, en train de faire de petits commentaires annodins... Ferrari fonda par la suite les studios de *La muse en circuit* où il initia un genre principalement destiné à la radio : Le *Hörspiel* ; une sous-catégorie de musique concrète, où paroles, sons, anecdotes et musiques se côtoient sans hiérarchie ni catégorisation. (deux exemples : la série de pièces « Far-west news » et le « conte sentimental »).

François-Bernard Mâche, qui resta membre du GRM quelques années ne pratiqua plus le genre concret par la suite mais en tira des leçons pour son écriture orchestrale. Il est à ce titre très représentatif de ce que la musique concrète pouvait apporter en terme de connaissance physique et technique du son à un jeune compositeur. Ainsi, Mâche développa tout au long de sa carrière une vive curiosité pour les phénomènes sonores bruts. Il utilise la bande comme support de « documents sonores » humains, naturels, animaliers non manipulés en studio mais soigneusement commentés, imités, contrariés par des instruments traditionnels (« *Korwar* » en 1972).

Bernard Parmegiani est lui aussi resté jusqu'à aujourd'hui au GRM. Sa musique, sensuelle et parfois rythmée, fit l'objet de plusieurs utilisations pour le film, le théâtre et la télévision. Il fut probablement le premier compositeur concret à réaliser des musiques « d'applications ». On lui doit notamment le sonale tout en arpèges de l'aéroport de *Roissy Charles de Gaulle*. Dans un autre registre, sa pièce de 1963 « *Violistries* » est très représentative d'une des grandes particularités de la musique concrète : la possibilité de création de masses sonores variées et spectaculaires à partir de quelques sons (en l'occurrence, quelques notes de violons). L'idée est de pouvoir rentrer à l'intérieur du son et d'en contrôler ses atomes même. Ce concept compositionnel a fait très long feu et beaucoup de pièces actuelles s'y réfèrent d'une manière finalement très académique. En fait, comme les compositeurs sériels, ces « concrets » trouvent là un cadre de composition assez strict pour ne pas avoir à se poser trop de questions sur la forme de leur musiques.

François Bayle fut l'un des animateurs les plus féconds du GRM et il en fut aussi le directeur pendant de nombreuses années. Il développa une musique très fine et subtile et utilisa des sons synthétiques dans ses œuvres : « *L'expérience acoustique* » (1970-72). Bayle fut aussi celui qui échangea le terme de *musique concrète* contre celui de *musique acousmatique* qu'il trouvait plus adéquat. Rappelons que le terme *acousmatique* décrit la situation où l'auditeur n'est pas en mesure de voir la provenance des sons qu'il entend. Bayle fait ici référence à Pythagore qui donnait ses cours derrière une tenture afin que ses élèves, uniquement dans l'audition de ses paroles, ne soit pas perturbés par sa présence visible. Notons à ce titre que plusieurs autres termes ont été proposés : Sons organisés (Edgar Varèse); Sons fixés (Michel Chion); musique électroacoustique (Pierre Henry)... De quoi brouiller les pistes un peu plus encore pour un public déjà bien perdu!

De nos jours, presque aucun compositeur ne qualifie sa musique de *concrète* pourtant, des nombreux termes employés pour le remplacer, aucun n'a vraiment réussi à s'imposer. Et si en France on parle plutôt de *musique acousmatique*, partout dans le monde où la musique expérimentale est écoutée et appréciée c'est bien le terme de *musique concrète* qui est plus reconnu de part sa résonance historique.

Aujourd'hui en France le GRM continue son travail de production et d'animation autour de certains compositeurs. Cependant, frappé par un attachement immodéré au beau son et à la forme sonate, cette institution n'est plus aujourd'hui le creuset des nouvelles musiques de demain. Ce rôle est désormais dévolu à l'inépuisable compositeur Denis Dufour qui organise chaque année avec le même courage le festival *Futura*. Citons dans la même optique, le festival *Elektrophonie* d'Arc et Senans.