

Les musiques électroacoustiques... une histoire du son

Par Jean-Baptiste Favory

Presque cent ans après l'idée même qu'elle puisse exister, la musique électroacoustique tient encore aujourd'hui une place à part. Rappelons déjà que celle-ci est intimement liée aux technologies d'enregistrement du son et de la lutherie électronique. Dès 1914, le compositeur Français Edgar Varèse (1883-1965) était fasciné par les disques 78 tours dont il pouvait modifier la hauteur et le timbre en changeant la vitesse de lecture ou en les jouant à l'envers. Il imagina alors la possibilité de contrôler ces nouveaux sons pour des compositions de grande envergure (sans bien savoir à l'époque, comment l'on pouvait s'y prendre...).

A la même époque, l'italien Luigi Russolo (1885-1947), qui fit partie un moment du mouvement futuriste organisait à Paris les premiers "*concerts de bruit*" et c'est à l'aide d'instruments mécaniques de sa conception que Russolo chercha à produire de nouveaux sons, plus en phase avec l'ère industrielle. Très en avance sur son temps, celui-ci ne croyait plus à l'antique opposition entre le son (noble) et le bruit (ignoble). Selon lui, en écoutant attentivement un bruit, celui-ci se révélait plus riche en harmoniques que ne l'est en général un son dit "musical". Sans jugements de valeur, Russolo considérait tout ces sons comme dignes d'intérêt. Lire à ce propos "*l'art des bruits*", son livre-manifeste qui donne aussi des plans pour construire les fameux bruiteurs (Hululeur, Grondeur, Glouglouteur, Eclateur, Crépiteur, Froufrouteur...etc).

En Russie, Léon Theremin (1896-1993) met au point le premier instrument musical électronique. Il porte son nom : le *Theremin*. Ce petit instrument, permet le contrôle d'un oscillateur simple en plaçant les mains autour de l'appareil, sans aucun contact... La hauteur et l'amplitude sonore ainsi contrôlées permettent, une fois amplifiées de jouer des mélodies, et surtout des glissandos sur plusieurs octaves largement exploités dans les premiers films de science-fiction. Le côté très spectaculaire de l'instrument, sa sonorité très reconnaissable en fait de nos jours un instrument toujours très prisé dans la musique Pop (*Radiohead, David bowie...*).

En Europe, comme aux Etats-Unis, de nombreux appareils virent le jour dans les années vingt et trente : Le *Trautonium* en Allemagne et les *ondes Martenot* en France (utilisées par Olivier messiaen (1908-1992) dans nombre de ses compositions). Plus tard, signalons la construction du gigantesque synthétiseur *RCA* en Amérique (prenant à lui seul une pièce entière pour générer ce que l'on pourrait faire aujourd'hui avec un tout petit clavier).

Mais c'est surtout après la seconde guerre mondiale, en France et en Allemagne qu'une grande révolution sonore se prépare... et c'est au sein de la radiodiffusion Française que l'ingénieur/musicien Pierre Schaeffer (1910-1995) fit en 1948 une grande découverte... ce qu'il nommera lui-même par la suite la musique "concrète", faite exclusivement de sons enregistrés par un microphone sur disques souples tout d'abord puis sur bande magnétique dès les années cinquante. C'est à la suite d'un disque rayé qui répétait sans cesse la même phrase 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 le fragment pouvait être écouté pour lui-même, sans nécessairement connaître son origine et qu'il pouvait être ensuite manipulé à des fins musicales.

Pour Schaeffer, le mot "concret" signifiait qu'on prenait le son dans la totalité de ses caractères, et pas simplement pour sa hauteur et sa durée... Cette écoute "concrète" 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. Par exemple, "*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*".

Peu-après en 1949, en Allemagne, naissait la musique dite "électronique", se démarquant de la musique concrète par son utilisation exclusive de générateur sonores électriques et non pas de microphones captant des sons réels. Citons Herbert Eimert (1897-1972), qui composa les toutes premières études musicales avec ces nouveaux instruments. Cependant, si les instruments classiques avaient disparus, le sérialisme lui, était toujours de mise; le médium électronique se prêtant parfaitement au contrôle rigoureux des paramètres du

son. En fait, alors que la musique Concrète, était plutôt versée vers la dramaturgie, un certain penchant pour le théâtre et le surréalisme; la musique électronique elle, offrait la possibilité de contrôler très exactement les paramètres du son à partir des ses chromosomes même, de ses atomes. En Europe, pendant plus de dix ans, ces deux visions ne cesseront de s'opposer, de se faire la guerre : Les uns considérant les sons électroniques comme pauvres, froids et inexpressifs, les autres déclarant leur hostilité à ce qu'ils considéraient comme du "bricolage radiophonique".

Bien entendu, la vérité se trouve quelque part entre ces deux postures... Avec le recul du temps, aujourd'hui que l'ordinateur a mis tout le monde d'accord, il est possible d'y voir un peu plus clair : La crispation des "concrets" sur l'objet sonore ne leur a-t-elle pas fait oublier de faire évoluer la forme musicale elle-même? La musique concrète a en effet beaucoup emprunté aux formes classiques : symphonies, sonates, opéra... n'a-t-elle pas cru naïvement qu'il suffisait de changer d'instrumentation pour révolutionner la musique?

Dans cette même logique de spécialisation; les musiques dites "électroniques" n'ont-elles pas été le simple prolongement des musiques sérielles du début du vingtième siècle? Et toutes ces musiques, à de rares exceptions près, ne "sonnent" t-elles pas toutes de la même manière?

Ce n'est qu'à la fin des années cinquante que le terme plus large "électroacoustique" fut adoptée pour désigner les musiques sur support en général et c'est le compositeur Allemand Karlheinz Stockhausen (1928) qui inaugura cette nouvelle démarche en 1956 avec le superbe "*Chant des adolescents*" : l'alliance de sons concrets et électroniques au sein d'une même pièce. Citons aussi le Français Pierre Henry (1927), qui réalisa peu après "*Haut voltage*", où l'on peut entendre le mixage de sons naturels, vocaux et de synthèse.

Aux Etats-unis, peu préoccupés par ces querelles stylistiques, Vladimir Ussachevsky (1911-1990) et Otto Luening (1900-1996) fondent la "*Tape music*". Dès les années cinquante, ils utilisent alors volontiers dans leurs oeuvres des sons d'instruments plus ou moins manipulés et adoptent un style éclectique qui fait de la musique sur bande une sorte de prolongement de la musique instrumentale. L'une des différences fondamentales avec les Européens est que les américains ne coupent que très rarement les bandes; en tout cas presque jamais pour articuler des sons, ou faire un montage créatif générateur de sens.

Bien qu'ayant peu travaillé dans le domaine électroacoustique, il nous est impossible de ne pas parler ici de John Cage (1912-1992) qui fut aux Etats-unis, celui qui ouvrit la boîte de Pandore pour tout les autres. Il commença dès 1947 à insérer des objets divers sur les cordes d'un piano, modifiant ainsi le timbre de chaque note, créant avec une idée très simple, un océan de possibilités, une brèche dans la vénérable tradition musicale de l'occident. En 1952, influencé par la pensée Zen il écrivit "*4'33*", une pièce complètement silencieuse où le pianiste se tient seul à son piano, devant une partition vide... Un équivalent sonore du tableau de Malevitch "*carré blanc sur fond blanc*"; un pavé dans la mare, un coup de pied dans la fourmilière, l'invention de la musique expérimentale tout simplement.

Dans les années soixante, c'est l'éclatement des genres et des démarches musicales; les compositeurs brouillent les pistes, mélangent les genres comme les sources sonores, utilisant aussi bien des sons concrets, électroniques que les instruments traditionnels. Emblématique en France de ce renouveau, souvent liés aux bouleversements politiques du moment, citons Luc Ferrari (1927-2005) qui fit trembler sur ses bases l'école schaefferienne avec sa pièce "*Hétérozygote*", une oeuvre composée de sons désormais plus anecdotiques : une sorte d'histoire qui nous est contée à l'aide des sons de tout les jours, des paysages sonores réels, des interviews de style journalistique.

Les années soixante furent une décennie extrêmement riche, tant au niveau de l'expérimentation sonore (développement des synthétiseurs et perfectionnement des magnétophones), que des formes que prenaient ces expérimentations (Oeuvres de très longues durées, aléatoires, probabilistes, emprunts aux formes musicales populaires...).

Ce fut aussi la découverte de la musique savante indienne, de ses ragas, de ses instruments aux tempéraments exotiques si différents des nôtres. Là puisèrent de nouvelles façon de composer des musiciens tels que l'américain La Monte Young (1935), qui entre autre choses composa à l'aide de sons sinusoïdaux purs des pièces aux durées virtuellement infinies. C'est alors à l'auditeur, par son déplacement dans une salle équipée de hauts-parleurs de créer sa propre musique. Dans ce même registre transcendantal, citons la Française Eliane Radigue (1932), marquée par son expérience du Bouddhisme Tibétain et qui compose encore aujourd'hui de longues trames sonores ("*drones*" en anglais) sur un énorme synthétiseur de quarante ans.

(une pièce récente : “L'île Ré-sonnante”).

Avec une démarche plus militante, liée directement aux événements de mai 1968 en France, citons Jean-Claude Eloy (1938), avec “*Shanti*”, une pièce de presque deux heures qu'il composa dans les studios de la WDR à Cologne à l'aide de synthétiseurs et d'enregistrements de manifestations parisiennes.

Signalons aussi ces années là l'importance grandissante de personnalités telle que Iannis Xénakis (1922-2001), compositeur Français d'origine Grecque qui, avec ses spectacles sons et lumières appelés “*Polytopes*” donnèrent aux spectateurs éberlués, la possibilité d'une immersion totale des sens dans un fracas de musique concrète rythmée par des flashes, stroboscopes et autres lasers. Plus connu pour ses pièces orchestrales, Xénakis composa aussi beaucoup de bandes électroacoustiques, où se mêlent sans hiérarchie les sons électroniques et ceux captés par des microphones.

Il y eut aussi l'autrichien Gyorgy Ligeti (1923-2006), mondialement connu grâce à l'utilisation de son “*Requiem*” par le cinéaste Stanley Kubrick pour son film “*2001, l'odyssée de l'espace*” en 1968. Par le passé, Ligeti avait tiré beaucoup d'enseignements sur la nature du son, au travers de son bref passage dans les studio allemands de la WDR de Cologne en 1957/58 (“*Glissandi*” & “*Artikulation*”). Et même si par la suite Ligeti ne composa plus jamais pour bande, il est cependant très aisé d'entendre dans sa musique orchestrale nombre d'effets et transformations qui relèvent typiquement du domaine électroacoustique.

Les années soixante-dix verront à la fois la confirmation des musiques électroacoustiques comme genre musical à part entière mais aussi leur entrée dans une période de crise où le public commence peu à peu à se désintéresser de leurs évolutions. L'attrait de la nouveauté passé, le public refuse maintenant de plus en plus le caractère ésotérique de certaines compositions et se met à désertier des concerts qu'il juge ennuyeux et élitistes. A ce titre, la pièce vocale “*Stimmung*” de Stockhausen, où le nom de Dieu est répété tel un mantra tout au long de la pièce sera contestée en France pour son côté religieux.

Parallèlement, ces années voient aussi fleurir en Europe, (surtout en Allemagne), quelques groupes Pop se réclamant des musiques d'avant-garde. Tout d'abord le plus connu d'entre eux : *Kraftwerk*, formé par Ralf Hütter et Florian Schneider. Dès 1969 avec “*Tone Float*”, *Kraftwerk* (alors appelé *Organisation*), donnait à la musique Pop une saveur inédite; celle du mélange du rythme et de l'arsenal électronique des effets de studio. Citons aussi le groupe de Cologne *Can*, dont l'un des membres fut l'élève du désormais célèbre Stockhausen (l'album “*Tago-Mago*” en 1971). Il y eut aussi l'excellent groupe *Faust*, toujours en activité et qui fut certainement de ceux qui allèrent le plus loin dans une alliance réussie entre le rock et la musique concrète (“*The Faust tapes*” 1971-73). En Angleterre, n'oublions pas le groupe *Pink Floyd*, qui imposa des éléments électroacoustiques au sein de leur musique Pop (“*Ummagumma*” 1969). Malheureusement, ceux-ci abandonnèrent assez vite les éléments avant-gardistes de leurs chansons, au même rythme que leur renommée grandissait... le conformisme gagnant généralement du terrain avec l'âge.

Les années quatre-vingt furent définitivement marquées par le développement de l'ordinateur personnel. Et si d'un point de vue strictement musical, les compositions ne semblent pas beaucoup avoir évoluées, c'est que la grande majorité des jeunes compositeurs sont à l'époque comme “en formation”, c'est à dire qu'il tentent désespérément d'assimiler les connaissances nécessaires au maniement de machines souvent lentes, capricieuses, inefficaces et chères. (En 1989, il fallait déboursier environ 10.000 Euros pour un logiciel d'enregistrement 8 pistes...).

Dans la première moitié des années quatre-vingt dix, un certain académisme semble s'être installé au sein des grandes institutions de la musique contemporaine. Tout d'abord il y a un certain maniérisme, lié à l'emploi de nouvelles technologies qui souvent servent d'argument musical à des oeuvres plutôt creuses et fades. (Il n'est pas rare à cette époque de citer sur les disques, la marque de tout les synthétiseurs employés...). A ce titre, beaucoup de musiques produites à *L'IRCAM*, à Paris (Institut de Coordination Acoustique Musique) ne sont parfois rien d'autre que la démonstration d'un nouveau logiciel conçu par ce même institut. Le compositeur sert alors de “Bêta tester” au développement commercial d'un produit vendu par la suite aux studios de sound-design pour la publicité et le cinéma.

Mais la deuxième moitié des années quatre-vingt dix voient aussi le développement très rapide du “*Home studio*”. La possibilité est désormais offerte aux musiciens de pouvoir composer, jouer, puis enregistrer leur musique à la maison grâce à des micro-ordinateurs devenus aussi performants que ceux des studios professionnels, et ce pour le prix d'une voiture d'occasion. Cette évolution fut la source de bien des

changements au sein du monde musical car il devenait possible de se passer des institutions et de leurs subventions, des résidences, de la location très onéreuse d'un studio d'enregistrement généralement inadapté à ce genre de musique. En bref, le compositeur pouvait enfin se passer de tout le monde... y compris de public!

Car s'il y avait un prix à payer pour cette nouvelle liberté de création, c'était bien souvent un isolement presque total qui donnait le sentiment à nombre de ces jeunes musiciens de n'être que des "compositeurs du dimanche"; au mieux, des amateurs éclairés... Certains se tournèrent alors vers la Techno, trouvant dans la musique de danse, le prolongement logique du chemin précédemment entrepris par des groupes comme *Kraftwerk* : Une musique plus accessible, du public, des disques, de l'argent. Citons en exemple le groupe "*Autechre*" où des trames granuleuses évoluent sous des rythmes complexes (CD "*Tri repetae*" 1995).

Les années deux-mille semblent être pour l'instant celles de l'apparition de nouveaux réseaux musicaux par le biais d'Internet, grâce auquel les jeunes compositeurs "Home-studistes", (devenus majoritaires par rapport aux anciennes générations, plus attachées aux institutions) se mettent à communiquer entre eux, à organiser concerts et festivals (bénévolement pour la plupart). A ce titre, citons l'énorme travail de distribution de CD électroacoustiques et de musiques improvisées effectué par Jérôme Noetinger. Ce Français, fondateur du label *Métamkine* (www.metamkine.com), est depuis plus de quinze ans l'infatigable défricheur de toute une nouvelle génération de musiciens. Il est évidemment bien difficile dès aujourd'hui, sans le recul nécessaire du temps; d'établir une liste des compositeurs qui comptent. Nous pointerons juste, en guise de conclusion ouverte sur l'avenir, la possibilité qu'offre internet de devenir une tribune libre où toutes les démarches musicales se côtoient; le tri qualitatif restant à faire...

De nos jours comme à ses débuts, La musique électroacoustique est toujours confinée au centre d'un petit cercle d'initiés. Elle est commercialement inexistante et lorsqu'elle ne fait pas preuve d'académisme (celui de nombre de musiques subventionnées), elle survit souvent par la volonté bénévole de quelques uns. Ceux là même dont les oeuvres ne rentrent pas dans les plans marketing de l'industrie musicale.

Une industrie qui veut dicter aujourd'hui, ce qu'il lui paraît bon que l'on écoute demain.