

## Öyvind Fahlström

### Quand le bruit devint musique...

#### 1. « Qu'est-ce que la musique ?

L'art qui a pour but d'exprimer en une belle forme, à l'aide des éléments les plus adaptés, les émotions de l'être humain.

#### 2. De quoi sont faits ces éléments ?

À tout prendre, uniquement de sept tons. »

Ainsi débute *La Catéchèse de la Musique*, petite brochure tirée en plusieurs éditions et diffusée au début du siècle. En réalité, la seconde réponse est restée vraie jusqu'il y a quelques années. Certes, la gamme habituelle des tons entiers et demi-tons a été transformée en une gamme uniforme de demi-tons par des compositeurs atonaux ; certes Carillo et Haba ont divisé les tons entiers en des seizièmes de tons, mais il s'est toujours agi d'une division régulière des intervalles traditionnels. Un ton est en effet un son à fréquence régulière, alors qu'un bruit « ordinaire » a des fréquences irrégulières.

C'est pourquoi on se trouve sans exagération en présence d'une révolution dans le domaine de la musique quand le français Pierre Schaeffer, père de la musique concrète, écrit : la musique concrète qui ne reconnaît pas les limites qu'imposent les instruments de musique traditionnels, considère que tout bruit, naturel ou artificiel, par son insertion dans un contexte, peut acquérir un caractère musical ». (*À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, 1952).

On pense au réveil d'une nature inexplorée et non encore chantée à l'époque de la Renaissance et, ou mieux encore, aux premiers artistes abstraits découvrant que chaque forme saisie par l'œil humain, à partir du moment où elle est insérée dans un contexte, possède une valeur propre et procède de l'art.

Cette recherche de libération et d'égal droit de cité, qui est probablement le seul dénominateur commun sûr des différents genres artistiques contemporains et du développement de la société actuelle, est une liberté contraignante ; de même que le peintre ne deviendra pas artiste parce qu'il peint de manière non figurative, de même le musicien concret ne le sera pas parce qu'il met sur un plan d'égalité bruits et sons. Nombreux sont ceux qui s'interrogent pour savoir où faire passer la frontière entre musique atonale et bruit (non-son) sans valeur en tant qu'art. Cette question, sans réponse pour l'instant, en trouvera peut-être une dans dix ou cinquante ans ; les lois de l'œuvre d'art se préciseront à partir des œuvres créées et ne sauraient être décrétées d'avance.

La musique concrète est née au cours du printemps 1948 à Paris. Pierre Schaeffer, musicien, écrivain et ingénieur du son employé à la radio française, ressentit une nostalgie indéfinissable pour, selon ses propres termes, « un mode d'expression plus intense » et projeta de réaliser à partir des archives sonores de la radio un montage symphonique de sons.

Mais se lassant des sons tout préparés, il commence à collectionner toutes sortes d'objets qu'il pourra utiliser comme des instruments à percussion. Dans un moment de clairvoyance, il conçoit qu'il lui faut réunir éléments de tons et éléments de sons, qu'il devrait, d'une manière ou d'une autre, établir une relation musicale entre ces éléments et pas seulement les assembler en des montages d'illustrations sonores ou se limiter à des exercices de rythme avec des instruments à percussion. Il est fasciné par l'idée d'un instrument fantastique, peut-être une sorte d'équivalent musical des machines mathématiques électriques : un piano pour tous les sons.

La pensée de cet instrument de rêve le fait revenir aux appareils d'enregistrement de la radio française et il en arrive ainsi à l'étape décisive suivante : avec ces moyens, il peut lui-même former les matériaux sonores. Il peut varier les hauteurs, l'intensité, la longueur, tout comme le timbre et l'attaque puis mélanger les différentes parties dans l'appareil à mixage. Et surtout, il lui est possible de dissocier ou de réunir, à l'aide des appareils à bandes, des éléments de tons et de sons aussi longs ou aussi courts que l'on voudra.

À partir de là, on peut se mettre à créer de la musique concrète. De petites pièces laborieusement « collées », mélangées, tempérées, commencent à voir le jour. Le jeune compositeur Pierre Henry, élève de Messiaen, sera, avec Schaeffer, le premier à expérimenter les nouvelles possibilités. Et plus important encore, nombre d'experts techniques s'intéressent à la nouvelle musique, améliorent les appareils existants et en construisent de nouveaux pour sa production.

En 1951, la Radiodiffusion française met à leur disposition, avec une générosité admirable, un studio particulier et la même année sera créé, sous son appellation officielle, le Groupe de Musique Concrète. Le nom traduit bien le caractère du groupe : il est composé de techniciens tranquilles, laborieux et savants. On n'y trouve pas trace des manières fanfaronnes de changeurs du monde progressistes qui caractérisent notamment le groupe avant-gardiste littéraire, au demeurant important en tant que tendance, des lettristes. Cela est certainement lié à l'importance fondamentale qu'occupe la technique dans la musique concrète.

Ce qui est singulier dans l'apport du Groupe de Musique Concrète n'est pas tant sa découverte de l'univers des possibilités qui s'ouvre à nous, une pensée que bien d'autres avaient nourrie avant lui, mais la détermination qu'il a mis à chercher à la réaliser. Sans les acquis dans le domaine de l'électroacoustique de ces dernières décennies, la musique concrète n'aurait pu voir le jour puisqu'elle n'est créée qu'une fois collectée et le matériau brut « concret » produit, puis l'utilisation de celui-ci planifiée et, pour finir, assemblé par voie technique, ce matériau. Ceci à l'inverse de la musique habituelle que Schaeffer appelle « abstraite » et qui est d'abord conçue et planifiée de manière justement « abstraite » dans la tête, puis notée symboliquement à l'aide des notes et finalement matériellement par l'exécution par les musiciens.

Peut-être est-ce là une perspective d'avenir effrayante : la relation compositeur-instrumentaliste et éventuellement chef d'orchestre de la musique habituelle se trouve de la sorte remplacée par la relation « collecteur de matériaux » et « compositeur-technicien ». Une pièce de musique concrète ne pourra jamais être

interprétée : en ce sens, aussi, elle est concrète et finie comme une maison ou une photo. Dans les cas où le compositeur n'est pas technicien lui-même, les ingénieurs du son ne sont pas seulement chargés de l'enregistrement mais, à partir de la partition d'idées que le premier a réalisée, ils doivent également élaborer un « découpage spatial »<sup>1</sup> détaillé où toutes les valeurs, hauteurs de ton, longueurs, forces, timbres et attaques sont indiqués en chiffres et diagrammes, en plus des valeurs de temps, en une gamme correspondante à leurs étendues sur la bande magnétique – une forme de partition à laquelle de simples mortels ne comprennent pas grande-chose.

C'est avec raison, par conséquent, que Schaeffer souligne que la musique concrète est à la musique habituelle ce que le film est au théâtre. La comparaison mérite réflexion. La musique concrète sera-t-elle aussi commercialement dépendante que le film en raison du coût et de l'étendue de son appareillage ? L'avenir sera-t-il dominé par une musique de variétés concrète ? Le musicien-technicien concret peut réaliser n'importe quels effets voluptueux ou remplis de suspense. Jusqu'à présent la musique concrète n'existerait pas sans la générosité éclairée de la radio française. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les enregistrements de musique concrète ne peuvent être achetés par des particuliers bien qu'étant transmis aux programmes radio des pays voisins. C'est entre autres le cas pour le Danemark, alors que la Radio Suédoise attend son heure.

Une description des compositions concrètes les plus importantes prendrait trop de place et est d'ailleurs, dans le meilleur des cas, pratiquement impossible. Une tendance dangereuse est révélée par l'une des œuvres majeures, la *Symphonie pour un homme seul* de Schaeffer et Henry : la tentation d'aligner des effets sonores de caractère partiellement illustratif (rythme de danse, paroles, cris, halètements etc.), une sorte d'expressionnisme musical, accompagnement parfait pour le théâtre ou cinéma mais de valeur limitée en tant que musique pure. Plus libre apparaît notamment *Musique sans titre* d'Henry qui travaille avec les effets de timbres et de crescendo de la musique gamelan indonésienne ; manquent par contre, la plupart du temps, des suites fermées de tons et de sons pouvant être appréhendées comme des lignes mélodiques. D'une façon générale, on se limite plutôt volontiers à végéter en des décalages raffinés de timbres ou encore en des exercices de rythmes de type quasi africain. La relation à Varèse est très nette. Mais les créateurs soulignent eux-mêmes que l'on se trouve encore à une période d'expérimentation.

Peut-être faut-il interpréter comme un début de sortie de cette période le fait que deux importants représentants, entre eux très différents, de cette extrême gauche de la musique française, Messiaen et Pierre Boulez, se soient récemment illustrés par des compositions concrètes. *Étude sur un ton* de Boulez, par la rigueur de sa concentration et la riche complexité de ses nuances, ouvre des perspectives de possibilités vertigineuses. Les années 1950 pourraient s'avérer aussi importantes pour la musique moderne que le furent pour l'art moderne les années 1910.

*Expressen*, 28/08/1952. Traduction G. d. R.

