



**HAL**  
open science

## Musique concrète : musique d'aujourd'hui

Alain Fourchette

► **To cite this version:**

Alain Fourchette. Musique concrète : musique d'aujourd'hui. *Alliage : Culture - Science - Technique*, 1991, 10, pp.42-46. hal-03419526

**HAL Id: hal-03419526**

**<https://hal.science/hal-03419526>**

Submitted on 8 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# la sphère de **L'HARMONIE**



Concert-performance *Rufyssc et Co.*, Saint-Raphael

**Ô DOUX MOMENTS**

*Hector Berlioz*

**AU CLAIR DE LA LUNE**

*Dominique Proust*

**MUSIQUE ET TECHNOLOGIE**

*Geoffrey Hindley*

**MOMENTS NEWTONIENS**

*Jean-Claude Risset*

**MUSIQUE CONCRÈTE : MUSIQUE D'AVENIR ?**

*Alain Fourchette*

**ÉCOUTER SOUS L'EAU**

*Michel Redolfi*

**SCULPTER LE SILENCE**

*Jean-Michel Bossini*

# ~. Glyphes ~.

A. Fourchette

FR. en ut + micros de contact

10" 5" 5"

bouche ne couvrent toute l'embouchure

assais la lèvre supérieure

f P

Piano

La base

avec baguette de timbale sur la corde led (appuyer légèrement sur la corde inférieure et supérieure) pour tremor

mf

La base

f#

#

mf

led

FR.

5" 10" 5"

assais ad lib.

la base inférieure

f P

le plus loin possible sur le côté de la table

Timbre

f

baguette de flûte

f

led

Magneto. E 10" R etc.

FR.

5" 2" 3" 2" 5" 5"

promener son doigt sur la double corde en déplaçant les harmoniques différentes

ad lib.

La base

f

led

sofflé

f P

sub

La base

b

La base

b

led

# MUSIQUE CONCRÈTE:

## MUSIQUE D'AUJOURD'HUI ?

Alain Fourchette

**L**a musique concrète est-elle mort-née ? En 1948, Pierre Schaeffer et Pierre Henry inventaient cette nouvelle expression à partir des sons enregistrés d'origines diverses : sons instrumentaux, sons "naturels". Cette diversité même devait amener Schaeffer à fonder une grammaire : le *Traité des objets musicaux* (1966), et Pierre Henry à se constituer un immense catalogue de sons, réservoir où il puise encore aujourd'hui le matériau de base de ses œuvres. Mais le mariage de ces recherches avec la musique électronique, obtenue à partir d'oscillations électriques, s'il parut réconcilier les tenants de l'une et de l'autre technique, nous semble s'être fait à l'avantage des musiques électroniques (tendance que la musique assistée par ordinateur a accentuée) et au détriment de la musique concrète.

Schaeffer a lui-même bien distingué les deux familles d'esprit : "empiriste" pour les manipulateurs de sons naturels, "rationnaliste" pour les partisans de la synthèse des sons. Pourtant, Schaeffer était le premier à se méfier de ce genre d'opposition réductrice. Dès 1952, il vitupérait contre un dualisme dû à un «catéchisme /.../ traditionnellement absurde»<sup>1</sup> qui ânonnait :

«Que l'esprit s'oppose à la matière,  
la poésie à la technique, le progrès  
à la tradition, l'individu au groupe...  
et quoi encore ?»<sup>1</sup>

Schaeffer a d'abord affirmé que «c'est l'instrument qui détermine la forme»<sup>1</sup>, et il a plaidé pour une recherche "fondamentale" libérée d'une théorisation précoce, le tort étant «d'exiger trop tôt le résultat, de parler d'esthétique avant que le problème technique soit, sinon épuisé, du moins clairement posé»<sup>1</sup>. Or si Schaeffer a pu faire croire encore en 1969 qu'il était plus «expérimentateur que musicien»<sup>2</sup>, en fait, il s'est posé en théoricien de la musique et n'a eu de cesse depuis d'inclure la musique concrète dans une tradition élargie. Difficile réconciliation entre un discours de sa méthode et une phénoménologie de l'objet à la Husserl ! Si l'on peut contester les convictions actuelles du «technicien-philosophe amoureux de Bach»<sup>2</sup>, la réussite de certaines de ses œuvres: *Étude aux allures*, *Étude aux sons animés*, *Étude aux objets* (1958-59)<sup>3</sup> et des

œuvres de Pierre Henry : *Le Voyage* (1962-63), prouvent cependant que «les sons naturels, après manipulation, sont souvent plus “inouïs”, plus riches, plus vivants que les sons électroniques»<sup>4</sup>. Ce résultat est dû à un «parti-pris des choses», au fait que pour Schaeffer, «les objets sonores étaient considérés pour eux-mêmes, sans qu'il fût nécessaire de les identifier par rapport à un instrument ou à une signification»<sup>5</sup>. C'est l'extraction de l'objet sonore, son prélèvement hors du contexte sonore global, qui constitue l'apport essentiel à notre temps de la musique concrète, telle que Schaeffer l'a définie en 1948 :

«Ce parti pris de composition avec des matériaux prélevés sur le donné sonore expérimental, je le nomme, par construction, *musique concrète*, pour bien marquer la dépendance où nous nous trouvons, non plus à l'égard d'abstractions sonores préconçues, mais bien des fragments sonores existant concrètement, et considérés comme des objets sonores définis et entiers, même et surtout lorsqu'ils échappent aux définitions élémentaires du solfège.»<sup>6</sup>

Pour l'association des objets sonores, Schaeffer a heureusement posé comme principe que «les parentés authentiques doivent être recherchées ailleurs et au-delà des apparences»<sup>4</sup>. D'où la fortune des «palettes sonores»<sup>7</sup> chères à Pierre Henry. D'autre part, le magnétophone à bande a permis d'appliquer les techniques du cinéma (grossissement, défilement rapide ou lent, etc...) au son :

«Dès lors que le son, captif sur un disque ou une bande magnétique, devient le jouet de nos montages, après avoir été celui de nos manipulations, il échappe à l'univers de la note, s'enrichit de nouveaux paramètres. Il en est de lui comme des images : la musique concrète naît avec la violence du cinéma.»<sup>1</sup>

En cela, Schaeffer a bien vu et su utiliser une liberté nouvelle.

Que reste-t-il de ces apports aujourd'hui ?

Bien peu de compositeurs peuvent se réclamer à présent de la musique concrète. Schaeffer lui-même jette l'anathème sur nombre de musiciens, y compris sur ceux qui devraient lui sembler les plus proches d'une authentique recherche du concret, tels Luc Ferrari, François-Bernard Mâche<sup>8</sup>. Il stigmatise «des centres comme l'IRCAM [qui] feignent d'ignorer un acquis indispensable»<sup>4</sup> et doute du pouvoir de l'informatique pour résoudre «l'énigme musicale»<sup>4</sup>. Juste retour des choses, pourrait-on penser ! En effet, dans les années 50-60, l'avant-garde sérielle déclencha de violentes attaques dont aujourd'hui encore, comme le souligne Michel Chion, «la musique concrète ne semble pas s'être relevée»<sup>4</sup>. Ce que les sériels reprochaient à la musique concrète, c'était essentiellement de ne pouvoir faire cadrer leurs lois structurales préétablies avec une matière mouvante dans ses propres paramètres. Schaeffer, en cherchant obstinément à théoriser et à fonder un «solfège de l'écoute»<sup>9</sup>, s'éloignait des tâtonnements expressionnistes tant dans son travail de théoricien : *Traité des objets musicaux*, que dans ses œuvres — au demeurant

fort peu nombreuses. Mais le problème fondamental posé par le son *Traité* demeure, à savoir: «franchir le niveau du sonore pour accéder à la musique»<sup>10</sup>. Force est de constater avec Michel Chion que ce problème ne trouva pas «une réponse très stimulante» chez Schaeffer comme chez les membres du Groupe de Recherche Musicale (GRM)<sup>11</sup>. Les mutations technologiques des studios électroniques dans les années 70 firent passer les créateurs de la modulation en anneaux aux sons de synthèse, en oubliant les acquis des manipulations de sons concrets. On ne peut qu'approuver Michel Chion, lorsqu'il affirme :

«L'immense et riche domaine des sons concrets [semble alors] avoir été délaissé par presque tous les compositeurs, à peine avait-il commencé à être défriché, au profit des facilités du synthétiseur.»<sup>12</sup>

Or l'étape actuelle de la numérisation du son et de son archivage informatisé remet en cause la présence des sons concrets dans la création musicale. En effet, les nouvelles techniques d'enregistrement, par leur fidélité de restitution sonore (cf. l'essor du magnétophone à cassette digitale DAT) et leur maniabilité offrent au compositeur un terrain d'expérimentation des sons concrets. Certes, il est toujours légitime de se poser la question de l'écoute au casque, dans laquelle le son est «vécu dans cette oscillation de l'intérieur et de l'extérieur comme le psychanalyste Denis Vasse l'a si bien formulé à propos de la voix»<sup>13</sup>. Mais grâce à la multiplication et à la miniaturisation des enceintes acoustiques, le son peut être projeté dans l'espace et créer son mouvement externe jusqu'à l'oreille de l'auditeur. Le recours aux sons concrets nous apparaît dès lors comme une école d'écoute aussi fertile pour le compositeur que pour le mélomane. Les grands concerts de Pierre Henry — des années 70 (cf. les vingt-six heures ininterrompues de musique aux Journées de Musique contemporaine du musée d'Art moderne de Paris, en 1968)<sup>14</sup> aux plus récents spectacles (Festival de Lille 1990) — ont inventé un rituel du concert électro-acoustique. Le GRM et l'acousmonium de François Bayle continuent de prouver, au sein de l'Institut national de l'Audio-visuel — et ce, malgré les «remords» si dangereusement passéistes de Pierre Schaeffer —, qu'un concert de musique électro-acoustique comporte toujours une exécution vivante. La spatialisation, la répartition des dynamiques, le mélange des pistes sonores peuvent être changés en direct par le créateur même à la console de mixage.

Dans ce type de musique et de concerts, les sons concrets peuvent non seulement féconder des alliages de timbres inouïs, mais aussi conduire le compositeur et l'auditeur à découvrir une nouvelle perception du temps (cf. *Gaku-no-michi*, de Jean-Claude Éloy<sup>15</sup>) ou de l'espace en musique (cf. *Sonic Waters*, de Michel Redolfi, où le milieu aquatique change la propagation du son<sup>16</sup>). Le réel constitue un immense réservoir de modèles sonores naturels qu'on est loin d'avoir épuisé. Dans l'écoute et la reproduction de ces sons<sup>16</sup>, la part du sujet doit être franchement acceptée. Nier tout "impressionnisme" subjectif risque en effet de nous faire verser dans un néo-primitivisme naïf

dont la pensée — non l'œuvre — d'un François-Bernard Mâche n'est pas exempte. A cet égard, la formule de Schaeffer selon laquelle «l'objet et le sujet sont déclarés instances jumelles que sépare juste l'épaisseur du tympan»<sup>17</sup>, mérite d'être méditée. C'est à ce prix que «l'objet a quelque chose à nous dire»<sup>18</sup>, que la musique concrète a encore beaucoup à nous apprendre. Ainsi les mouettes ou les sirènes d'un port n'ont pas fini de se mêler dans l'oreille du compositeur, y créant le désir non seulement d'assembler, mais de dégager des structures formelles à partir du concret. Dans les va-et-vient du réel à sa restitution plus ou moins sublimée par le créateur, se joue une des aventures les plus passionnantes de la musique. Bel avenir pour une prétendue mort-née!

1. Pierre Schaeffer, «la Musique et l'Instrument» (mai 1952), in Pierre Schaeffer, *l'Œuvre musicale*, textes et documents réunis par François Bayle, INA-GRM/Librairie Séguier, 1990.
2. Pierre Schaeffer, «Entretien avec Lia Lacombe» (1969), repris in Pierre Schaeffer, *l'Œuvre musicale*, op. cit.
3. Cf. à ce sujet, Michel Chion, Guy Reibel, *les Musiques électroacoustiques*, INA/GRM/Edisud, 1976.
4. Michel Chion, «Musique concrète», in *Larousse de la musique*, Larousse, 1982, t.1
5. Pierre Schaeffer, «Symphonie pour un homme seul» (version définitive), in *l'Œuvre musicale*, op. cit., p. 44.
6. Cf. Pierre Schaeffer, «les Études», in *l'Œuvre musicale*, op. cit., p. 31
7. Michel Chion, *Pierre Henry*, Fayard/Sacem, 1980
8. *Hétérozygote* (1963) de Luc Ferrari (voir à ce sujet Michel Chion, Guy Reibel, *les Musiques électroacoustiques*, op. cit.) et *Korwar* (1972) de François-Bernard Mâche (voir à ce sujet Michel Chion, Guy Reibel, op. cit.).
9. François Bayle, «La musique du futur a-t-elle un avenir ?», in *Cahiers Recherche Musique*, INA-GRM, n° 4, janvier 1977.
10. Michel Chion, «Music or not music ?» in *Cahiers Recherche Musique*, INA-GRM, no4.
11. Ibid, cf. également Michel Chion, *Guide des objets sonores*, INA-GRM/Buchet-Chastel, 1983.
12. Cf. Michel Chion, «Musique électroacoustique», in *Larousse de la musique*, op. cit., t.1.
13. Cf. Michel Chion, «Carnets acoulogiques», in *Monde de la musique* no 137, Paris, octobre 1990, p. 32. L'article fait référence à Denis Vasse, *l'Ombilic et la Voix*, Paris, Seuil, 1990.
14. *la Revue musicale*, numéro spécial 265-266, 1968, pp. 95-128.
15. Cf. Jean-Claude Eloy, «A propos de Gaku-no-Michi», in *Programme des Sixièmes rencontres internationales d'art contemporain de La Rochelle*, 1978, pp. 32-41.
16. Cf. à ce propos Daniel Charles, «Musique et profondeur», in *Programme des MANCA*, Nice, 1989.
17. Cité in Jean-Christophe Thomas, «Histoires de temps», in Pierre Schaeffer, *l'Œuvre musicale*, op. cit.
18. Pierre Schaeffer, «Étude aux allures», 1958, in *l'Œuvre musicale*, op. cit.