

## Un siècle de haut-parleurs

En 1948, Pierre Schaeffer réussit à persuader le Club d'essai de Radio-France de soutenir ses recherches sur l'art des bruiteurs qui étaient alors très sollicités pour les dramatiques radiophoniques. Il s'aperçoit, à la suite d'une erreur de manipulation, que le son enregistré peut être autre que celui de l'objet qui l'a engendré. Dès lors, il entrevoit, bien au-delà de l'artisanat des bruiteurs, les nouvelles possibilités que l'enregistrement offre aux musiciens. L'objet sonore a une existence propre, matérialisée sur un support. D'où l'appellation originale de « musique concrète », proposée en 1949, mais ensuite abandonnée pour cause d'ambiguïté. Ce qui était concret n'était pas l'objet producteur de sons, mais le son lui-même, fixé sur un disque, et bientôt sur une bande. Un concert radiodiffusé, dès le 5 octobre 1948, illustre les premiers résultats de la technologie fruste des « sillons fermés ».

Dès l'année suivante, la Suite pour 14 instruments, de Schaeffer, évoque l'ambition qu'a cet amateur de s'adresser à tous les musiciens et non aux seuls dramaturges radiophoniques. C'est en mars 1950 qu'ont lieu les premières manifestations publiques de musique concrète, dont un concert du Triptyque à l'École Normale de Musique. Pierre Henry a rejoint Schaeffer, et ils signent ensemble, avec humour, la Symphonie pour un homme seul qui est donnée lors de ce concert.

Dès lors les réactions publiques se multiplient. À l'étonnement, amusé et plutôt favorable, des mélomanes et du grand public s'oppose fréquemment l'hostilité sourde des professionnels, en particulier de l'école néo-sérielle, qui va répondre par la création en 1951 à Cologne d'un studio de musique électronique dirigé par Herbert Eimert, et illustré par Karlheinz Stockhausen. Le point commun aux deux studios est l'utilisation nouvelle des magnétophones et des haut-parleurs. En 1951 Messiaen, Jolivet et Dutilleul, entre autres, sont en contact avec le GRMC, Groupe de Recherches de Musique Concrète fondé par P.Schaeffer. L'année suivante, Boulez, Stockhausen, Barraqué et Messiaen viennent y travailler, mais ne sont satisfaits ni des moyens ni de leurs propres résultats.

La rupture entre les deux centres rivaux de Paris et de Cologne est déclarée par Boulez, dans une diatribe virulente publiée en 1958 dans l'Encyclopédie Fasquelle. Pour lui, la musique concrète « n'étant intéressante ni du point de vue sonore ni du point de vue de la composition, on est fondé à se demander quels sont ses buts et son utilité ». Malgré ces luttes de pouvoir et d'esthétique, les deux studios ont persisté, bientôt rejoints par des émules dans le monde entier. En 1955 le studio di Fonologia de Milan, avec Berio et Maderna, et la même année celui de l'Université de Princeton avec Ussachevsky et Luening, illustrent des approches

différentes des mêmes technologies. Milan fait en quelque sorte la synthèse de la démarche parisienne consistant à manipuler des enregistrements acoustiques, et de la musique électronique de Cologne, entièrement fondée sur des synthétiseurs. Quant aux Américains, ils se consacrent particulièrement à des applications, comme la célèbre bande du film *Planète interdite*.

Comme toute grande innovation, les musiques électroacoustiques se sont trouvées après coup des précurseurs. Entre autres, le dynamophone de Cahill dès 1897, le Theremin de 1917 et le Martenot de 1928 préfigurent les synthétiseurs chers aux musiques électroniques. Quant aux musiques «concrètes», la première phrase écrite par Berlioz dans son *Traité d'orchestration* de 1843 les légitime d'avance: « Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique». Les manifestes futuristes de Marinetti en 1908 et surtout celui de Russolo en 1913 rêvaient un art des bruits sans trouver de moyen plus adéquat que leurs *Intonarumori* pour le créer. Le film sonore sans images de W.Ruttman *Weekend* en 1930 en est le premier montage organisé. *Ionisation* (1933), une des premières œuvres pour percussion seule, et *Ecuatorial* (1934) de Varèse font un large usage de divers bruits.

Même si la tentative de Ruttman est rapidement tombée dans l'oubli, il n'est pas douteux que le cinéma sonore a grandement contribué à l'avènement des musiques électroacoustiques. Le haut-parleur, par son rôle de mixeur, a habitué l'oreille à percevoir les bruitages et les musiques comme un fond plus ou moins homogène par rapport aux dialogues. Et même ceux-ci se fondent parfois à leurs rumeurs complexes. Désormais, des sons qui paraissaient incongrus dans une salle de concert sont inconsciemment acceptés par le spectateur. En 1958 le GRMC est devenu le Groupe de Recherche Musicale, affirmant ainsi une ambition de repenser la musique plutôt que de seulement développer une technique. J'ai participé à cette refondation, qui remplaçait l'équipe en rupture avec Schaeffer par de nouveaux pionniers: notamment Luc Ferrari, Michel Philippot, Ivo Malec, et Iannis Xenakis.

L'intrusion de sons triviaux et de sons inouïs dans la musique, après une phase où leur pouvoir dramatique était prépondérant, a suscité maintes interrogations et forcé à réviser maintes convictions sur les fondements mêmes de cet art. Cologne avait beau paraître un temple du formalisme musical, posant comme principe que la composition du son lui-même venait compléter l'approche sérielle, Stockhausen, avec une œuvre aussi marquante que le *Gesang der Jünglinge* en 1955-56, acceptait de mêler des sons d'origine microphonique à ceux d'origine synthétique. Messiaen pour sa part, désavouait ses *Timbres-Durées*, réalisés par P.Henry sur une partition tentant de traiter les objets sonores comme l'équivalent d'une série de notes. Il apparaissait que le concept même de note de musique était impropre pour l'assemblage de sons rebelles à toute

organisation « paramétrique ». En d'autres termes, on ne pouvait pas établir de gammes selon lesquelles les timbres seraient classés.

Pierre Schaeffer était soucieux de mettre un peu d'ordre dans les sons anarchiques que nous produisions. Il rêvait d'élaborer un « solfège » qu'il affirmait préalable à toute composition. Et il entendait que les compositeurs qui l'entouraient se soumettent à une discipline dont l'essentiel se définissait comme la recherche de critères de classement. Son *Traité des objets musicaux* fourmille d'aperçus intéressants, sans avoir réussi cependant à créer des catégories universellement acceptées. Son refus d'un projet inspiré de la linguistique structurale, alors en plein essor, me conduisit à rompre avec le groupe dont il m'avait confié la gestion pendant quelque mois, au début de 1963.

La plupart des œuvres se fiaient à des procédés assez grossiers pour organiser ces sons incontrôlables. Les appareils manquaient pour les modeler librement. Ils ne devaient devenir disponibles qu'avec l'ère de l'informatique et des synthétiseurs numériques. Mais Xenakis s'était vu refuser par Schaeffer tout soutien pour mettre au point son synthétiseur graphique, qui n'a pu voir le jour qu'en 1977 sous le nom d'Upic. Après Maderna et Varèse, soucieux d'enrichir et non d'évincer l'écriture, je m'étais moi-même risqué à combiner 7 cuivres, 2 percussions, 2 pianos et 12 pistes magnétiques dans *Volumes*, créé en 1960. Mais ce n'est qu'à partir de ces années 60 que d'assez nombreux autres essais de « musiques mixtes » ont vu le jour. Peu de compositeurs sachant écrire se lançaient alors dans l'apprentissage de l'électroacoustique, décriée par l'avant-garde officielle. En revanche le studio attirait une majorité de musiciens souvent libérés plutôt qu'handicapés par leur relatif « illettrisme », et avides de découvrir ces rares appareils de manipulation sonore.

Mais l'influence des sonorités et des manipulations électroacoustiques est peu à peu devenue omniprésente. J'avais écrit dans un programme du 30 juin 1960 : « on n'écrira plus désormais comme si les musiques expérimentales n'avaient jamais existé ». De fait, leur existence a été confirmée au point d'accéder au niveau industriel. Sous le nom de musique électronique, d'innombrables productions populaires se sont multipliées, sans beaucoup se soucier de considérations théoriques. Et l'écriture instrumentale s'est nettement modifiée sous l'influence des sonorités et aussi des procédés électroacoustiques. Dans une œuvre composée en 1962, *La peau du silence*, j'appliquais déjà à l'écriture d'orchestre des manipulations extrapolées des machines de studio. Les micro-polyphonies de Ligeti (*Apparitions*, *Atmosphères*) ont prolongé en 1961 celles que Xenakis avaient inventées en 1954 avec *Metastasis*. Les unes et les autres imaginaient des équivalents instrumentaux aux mixages multiples expérimentés d'abord sur des magnétophones (dans *Volumes*, je superposais 38 bassons, 10

clavecins etc.).

Avec le recul de plus d'un demi-siècle, on peut voir dans le succès du haut-parleur et des prothèses électroacoustiques un phénomène majeur. Presque aucun chanteur populaire ne pourrait affronter le public sans un micro, et, loin du front, des techniciens anonymes qui maquillent, qui amplifient, et parfois fabriquent pour l'essentiel sa voix. A l'occasion, d'ailleurs, certaines vedettes se cachent derrière le micro pour parfaire en toute sécurité l'illusion de ce qui n'est que du playback. Et si le soliste a chanté faux, on corrige discrètement avant de graver l'album.

Du côté des compositeurs, le désir de composer les sons, et non des notes, est souvent au premier plan de leur travail. Si l'écriture instrumentale restait largement marquée par le modèle du langage et de la vocalité (« vocabulaire » et « grammaire » de base, intonations, accentuation, découpage en phrases, narrativité virtuelle etc.), l'électroacoustique l'a souvent ramenée vers des valeurs pré- ou supra-linguistiques : le minimalisme américain des années 60 et 70 se situait au confluent de musiques affranchies des limites et du souffle, et d'une vision simplifiée des musiques cycliques de l'Asie. L'expérience du ralenti extrême a révélé des détails inouïs dans des sons supposés connus, tout comme le microscope électronique a marqué certains regards d'artistes. La fusion des dimensions du timbre et de l'harmonie, en progrès depuis Debussy, est devenue omniprésente depuis l'avènement du numérique.

La révolution apportée par les manipulations des sons enregistrés n'a pas fini d'agir. Elle est la plupart du temps en conflit avec le modèle du langage, qui avait déjà été ébranlé avant son avènement. Elle favorise tout ce qui rapproche la musique des sons naturels : accentuation des éléments chaotiques (ou parfois de la répétitivité), et exaltation de durées et de registres dépassant les possibilités humaines. Mais depuis que les ordinateurs ont procuré des moyens presque infinis de maîtrise des sons, la seule difficulté est de savoir si le musicien va s'immerger passivement dans leur océan, ou s'il va continuer à se donner pour tâche de s'y frayer une voie que d'autres auront plaisir à suivre. En tout cas, le haut-parleur aura sans doute joué pour l'écoute un rôle aussi important que le microscope et le télescope pour le regard.