

Phonographies et soundscapes

Athènes et Épidaure

colloque de Novembre 2024

Pour traiter sérieusement un sujet comme celui que j'ai adopté comme titre, il faudrait beaucoup plus qu'une demi-heure. Aussi vous m'excuserez d'avoir plutôt choisi de vous faire part d'un long cheminement personnel dont je vais aujourd'hui vous résumer les étapes, en choisissant de parler plus comme compositeur que comme musicologue. Pour cela je relirai et résumerai les réflexions où je m'efforçais de justifier mes choix et où je rencontrais souvent notre sujet.

En 1958 j'ai conduit une curieuse troika qui m'a inscrit en février au GRM de Pierre Schaeffer, en août devant un jury d'agrégation de lettres classiques et en octobre au Conservatoire comme élève de Messiaen. Choisir Schaeffer plutôt que Boulez était, malgré un handicap de carrière prévisible à cette époque, la marque d'une curiosité davantage orientée vers les sons que vers le "langage" musical. La "musique concrète" m'est apparue beaucoup plus prometteuse que la redécouverte de Schönberg et son école. Dès 1959, dans un de mes premiers articles, je proclamais que *l'On ne peut plus dire que toutes ces nouvelles dimensions sonores, dont les musiques expérimentales nous ont brutalement contraints à prendre conscience soient seulement riches d'avenir : présentes dès hier dans notre musique, elles en sont déjà les valeurs principales.*

Si Boulez repartait de Schönberg, moi j'avais plutôt le projet de repartir de Debussy et des futuristes. En écrivant dans le Mercure de France de novembre 1963 : *" La musique existe dans la nature, et nous autres musiciens, nous ne sommes guère que des intermédiaires : tantôt nous la recueillons à sa source, sciemment, et nous la transcrivons; tantôt, à force de culture, nous oublions le sens réel de nos techniques, et nous entretenons l'illusion de créer un art pur et factice, un jeu de conventions humaines. Mais cette musique-là ne vit, elle aussi, que de tout l'univers sonore familier à son créateur, lors même que celui-ci n'y prête plus consciemment l'oreille, et toute musique, proche ou loin de ses sources, existe d'abord dans le monde. Notre don est de la donner à entendre".*

En cherchant un parrainage, je ne pouvais manquer de remonter bien au delà des années 1900. Le contact des musiciens avec l'environnement sonore remontait à l'Antiquité. Enseignant le grec ancien j'avais remarqué que Platon, combattant probablement Timothée de Milet et son école, avait involontairement sauvegardé au moins le souvenir d'un musicien réaliste. C'est sans doute lui qu'il visait en écrivant dans *La République* : *" Le forgeron ou un autre ouvrier faisant son métier, les rameurs donnant à la trière son élan et l'homme dont la voix les stimule, ou encore le cheval qui*

hennit, le taureau qui mugit, le clapotis de la rivière, le bruit de la vague qui déferle ou le tonnerre, rien ne devra être imité par les gardiens de la république.

Ceux qui entreprennent sérieusement d'imiter n'importe quoi et en face d'un nombreux public le tonnerre, le vent, la grêle, les essieux et les treuils, les sons des instruments, les cris du chien, du bétail, des oiseaux, perdent de vue la seule imitation utile, celle de l'homme de bien." De son côté le moderniste attaquait : "Je ne chante pas les vieilleries, mes nouveautés valent mieux. Zeus qui règne est jeune, et le vieux Cronos ne fait plus la loi. À la porte, la vieille Muse !"

Cette querelle esthétique du réalisme sonore, en opposition avec une musique d'abord soucieuse de symboles, s'est perpétuée de siècle en siècle. Un cas très particulier est la célèbre invention de l'enregistrement dont Rabelais imagine en 1552 la possibilité dans le *Quart livre*, avec un soundscape avant la lettre, où les bruits d'une grande bataille entre les Arimaspes et les Nephelibates (les marcheurs de nuages), autrefois congelés par le froid, sont en train de fondre aux oreilles de Pantagruel et ses compagnons.

D'autres précurseurs ont parfois suivi : Beethoven (la victoire de Wellington, 1813), Kastner (Les voix de Paris, 1857)

Plus de trois cents ans après Rabelais, mais bien 7 ans avant l'invention de Cros et celle d'Edison, c'est encore un soundscape imaginaire, inaudible, et pourtant ultra-réaliste, qu'on trouve sous la plume de Victor Hugo. C'est le court poème *Fenêtres ouvertes* du recueil *l'Art d'être grand-père*, écrit le 18 juillet 1870 "*le matin, en dormant*".

Comme Hugo, j'étais conscient, sur une feuille datée de 1961 que je viens de retrouver, d'un espace vaste, dont je notais les mêmes limites entre le son d'une mouche très proche et les bruits plus lointains du port, mêlant voix humaines et bruits de la vie. Et pourtant je ne connaissais pas l'existence de ce poème lorsqu'en novembre 1961, dans la vieille citadelle d'Oran, assis sur une terrasse, je notais comme une phonographie ou un paysage sonore possible ce que j'entendais autour de moi, (sans rimer, bien entendu) :

La même année 1961 j'avais utilisé tout un enregistrement comme modèle pour une œuvre d'orchestre, *La peau du silence*. C'était, provenant de Californie, une démonstration de la toute récente invention de la stéréo. La technique m'intéressait, mais encore plus la beauté et la diversité des bruits enregistrés près de l'océan Pacifique, et mon écriture orchestrale en est dérivée de façon très proche.

Deux autres découvertes historiques m'ont atteint grâce aux documents disponibles au GRM : celle des futuristes italiens, en particulier de Russolo et de son manifeste de 1913. Autres découvertes, celle de l'après-guerre : 1918. Apollinaire, Gastev et

Maiakovsky, celle, du Nocturne de la suite *En plein air* de Bartók avec hibous, amphibiens et chœur lointain (en 1927)

Bien avant que des enregistreurs de terrain existent, les tentatives pour recréer de façon aussi réaliste que possible des mondes sonores proches de la nature étaient donc fréquentes, et plus ou moins réussies, mais tout change en 1930, à l'apparition du cinéma parlant. Cette nouvelle possibilité donne à Walter Ruttmann l'idée du premier *soundscape* jamais réalisé, dans son film sans images *Wochenende*.

Le succès connu par ce précurseur de la musique concrète n'a pas eu de suite immédiate. Il était pourtant contemporain de Varèse composant *Ecuatorial*, mais en étant partout rejeté dans sa quête de moyens sonores nouveaux. Longtemps après, dans un article paru dans Le Mercure de France de novembre 1963, je propose de reprendre en quelque sorte avec de nouveaux moyens la démarche de Ruttmann, et je commence à définir ce que j'avais commencé à illustrer par quelques compositions comme *La peau du silence*.

Je suis resté assez fidèle à cette double orientation possible, qui propose, en cas d'un même intérêt pour des bruits naturels, de choisir entre deux orientations : la *phonographie* comme "ready made", ou le paysage comme modélisation plus ou moins lointaine de tout ou partie d'un épisode sonore. Plusieurs différences sont alors à scruter : la phonographie isole un instant, même si cet instant se prolonge ou se répète, et oriente l'écoute plutôt vers un espace proche. Le paysage sonore embrasse un temps qui peut être beaucoup plus large. Mais d'un point de vue musical, les limites de l'écoute ne sont pas quelconques, et la subjectivité de l'auteur d'une phonographie, comme celle de son auditeur, sont des composantes déterminantes qu'il serait imprudent de vouloir ignorer.

Y a-t-il une zone de transition entre la durée d'une phonographie et celle d'un *soundscape*, telle qu'on puisse l'utiliser comme critère distinctif ? Ou, s'il s'agit de distinguer les deux options, faut-il choisir plutôt comme critère l'espace, entre une phonographie généralement voisine et le paysage, relativement lointain ? L'espace est une valeur essentielle dans toute prise de son. Le choix des micros, leur directivité, leur sensibilité et leur emplacement peuvent fortement déterminer le résultat, et disqualifient d'emblée tout espoir, toute illusion, d'un réalisme total. Sans enregistrement, un *soundscape* reste une impression subjective, incommunicable, et éphémère, et tout enregistrement sonore, comme pour celui de l'image, est forcément une manipulation du réel.

Le pas le plus décisif que j'aie franchi date de 1968, l'année d'une crise mondiale favorisant toutes les audaces. Je décide alors de ne pas respecter les opinions de Schaeffer, qui postulait comme condition indispensable pour composer avec des

« bruits » enregistrés, d'en dissimuler l'origine, afin de transformer de vulgaires signaux sonores en symboles musicaux. Influencé par les leçons de la linguistique structurale, je pensais que c'était le contexte, et non la nature physique du son, qui décidait du sens qu'on pouvait lui donner. *Rituel d'oubli* s'ouvre sur une phonographie de vociférations en gros plan d'un calao, qui enchaînent sur le tournoiement rythmé de l'instrument des magiciens néolithiques, le rhombe. Deux sons étrangers l'un à l'autre en tant que signaux, mais susceptibles de créer un espace imaginaire, c'est-à-dire musical.

John Cage, dont j'avais écouté en 1958 à Darmstadt les propos et le célèbre faux silence de 4'33", ne m'avait pas convaincu. Je partageais avec lui le sérieux de l'écoute et le goût de la nature, mais je n'attendais rien de bon du hasard, et je le considérais plutôt comme un habile essayiste, un non-musicien, plutôt que comme un compositeur. Son nihilisme mystique conduisait la musique à la mort.

Comme éventuel utilisateur de phonographies et de soundscapes, je préférais assumer toute ma responsabilité en composant avec ces aléas sonores, au lieu de préconiser comme Cage le rejet de tout ce qui pouvait paraître intéressant. Le hasard pouvait justement s'avérer intéressant, et c'est lui que je me proposais en 1971 de provoquer et d'encadrer par un projet, resté utopique, de Ville sonore.

L'orientation prise par cette exploration du monde des bruits naturels tournait le dos à la traditionnelle définition de la musique comme un « langage ». Je me suis demandé en 1972 si on ne pouvait pas échapper à la grande fuite en avant qu'incarnait le néo-sérialisme et son abus de pouvoir, en reconnaissant hors de l'histoire des sources inhérentes aux activités musicales. C'est le thème d'un article de 1972, *La musique est une fonction biologique*.

Dans une composition comme *Naluan*, deux ans plus tard, j'essaye un type d'inclusion des bruits naturels reconnus depuis toujours comme les plus porteurs d'une musicalité, les chants d'oiseaux. J'avais évité jusqu'alors pour ne pas sembler n'être qu'un suiveur des géniales créations de Messiaen. A cette époque, aucune application n'était encore disponible pour faciliter une transcription, indispensable pour coordonner ces enregistrements avec l'écriture des instruments. J'ai donc dû faire pendant des mois une immense dictée musicale. Lorsque *Naluan*, après Baden Baden, a été créé à Paris le 28 novembre 1974, Messiaen était là. Lui, qui jusqu'alors me couvrait de grands compliments, m'a témoigné être surtout perturbé par « l'excessif réalisme » de mes oiseaux enregistrés. J'étais à la fois troublé par son désaccord, et soulagé d'avoir ouvert une piste à distance de ce grand modèle.

Deux ans après, Murray Schaffer, que j'avais brièvement rencontré à Paris, publiait son retentissant *Tuning of the world*, riche d'idées, de références, et de suggestions. C'était essentiellement la vaste étude d'un sociologue perspicace, tandis que sa démarche de compositeur semblait un peu rester au second plan. Il a considérablement enrichi un intérêt nouveau pour les dimensions sonores de nos environnements.

Ces années 70 ont vu l'âge d'or de la création musicale savante, après lequel l'idéal moderniste d'une recherche exclusive de l'inouï a été l'objet d'une hostilité croissante. Les musiques néo-tonales, néo-médiévales même, ont connu de vrais succès, mais toujours très loin de ceux des produits industriels de la « variété ». Mes positions dites « naturalistes » sont devenues plus audibles, avec des œuvres à l'écoute du réel comme *Kassandra* ou *Amorgos*.

En 1980 des architectes qui avaient eu vent de mon utopie d'*une Ville sonore*, et qui avaient lu Murray Schaffer, m'ont contacté pour participer à un grand projet d'urbanisme sonore qui inaugurerait un intérêt nouveau pour le confort acoustique des citadins et des voyageurs. D'heureuses conséquences sont encore issues de ce mouvement.

J'ai parfois moi-même composé des paysages sonores. En voici quelques témoins : les œuvres *Tempora* (1988), *Le promeneur solitaire*, (1997), *Alcyone* (2016), ou des articles comme *Nature in music* (1997), *Le grand orchestre des animaux* (2000), *Musique et animalité* (2019).

Le présent colloque montre à juste titre que le thème traité a cessé d'être un souci marginal, et s'illustre désormais avec de nombreux créateurs sonores, dont plusieurs sont de vrais compositeurs.