PIERRE SCHAEFFER ET LA MUSIQUE CONCRÈTE

Rares sont ceux qui croient encore aujourd'hui que le seul but de la musique concrète est d'agencer des bruits quelconques, non « travaillés », aux fins de susciter des émotions. C'est là le but de la musique dite « de sons organisés », que nous ne songeons pas à critiquer et en laquelle Edgard Varèse s'est tout particulièrement illustré. Le but de la musique concrète est bien plutôt d'essayer, avec l'aide d'appareils électro-acoustiques, d'extraire de bruits au préalable enregistrés sur des bandes de magnétophone, des « objets sonores » capables, grâce au talent d'un compositeur, d'exprimer ce que tout art cherche à nous dire.

Après s'être donné un ensemble de matériaux qu'en musique concrète on appelle « structures » (matériaux qui peuvent être aussi bien pris parmi les sonorités des musiques classique, exotique ou moderne, que dans l'univers sonore qui nous environne), le compositeur fait appel à des manipulations de trois ordres : il effectue soit des « transmutations » (qui portent essentiellement sur la matière sonore), soit des « transformations » qui s'attaquent à la forme, soit des « modulations » qui cherchent à varier le son dans l'un des trois plans de tout domaine sonore: le plan mélodique ou plan des tessitures, le plan dynamique ou des formes, le plan harmonique ou des timbres.

Sans vouloir refaire ici une définition de la musique concrète, rappelons-en cependant le vocabulaire que Pierre Schaeffer, dans son essai intitulé : « A la recherche d'une musique concrète », a établi avec précision.

Tout objet sonore, écrit-il en substance, est né d'un prélèvement. Une action produisant des sons dont l'effet est enregistré, constitue un prélèvement. Les prélèvements peuvent donc être soit des enregistrements de sons directs, soit des enregistrements de sons obtenus à l'aide d'enregistrements préalables. Les objets sonores sont classés en fonction de la longueur temporelle de l'objet et sur son centre d'intérêt. Diversement combinés, ces éléments donnent soit un échantillon, soit un fragment, soit un élément. L'échantillon est un prélèvement choisi au hasard, indépendamment d'un centre d'intérêt quelconque, le fragment est un objet sonore dans lequel on distingue un centre d'intérêt à la condition, toutefois, qu'il ne présente aucune répétition. Le fragment se divise en éléments monophoniques (que l'oreille ne peut percevoir isolément). Le groupe est une monophonie de quelque importance. En revanche, la cellule est un ensemble dont les éléments trop nombreux restent indissociables du fait d'une évolution trop rapide des paramètres tels que le rythme, la tessiture, et le timbre. Enfin, tout élément d'une monophonie, composé d'une attaque, d'un corps et d'une chute prend le nom de « note complexe ». La « grosse note » est une note complexe dont l'attaque, le corps et l'extinction sont suffisamment développés.

Le compositeur de musique concrète, après avoir élaboré ses objets sonores, les « monte ». Le montage est une opération qui consiste à assembler les objets sonores. Ceux-ci, le plus généralement enregistrés sur des bandes magnétiques, sont assemblés par le simple collage de ces bandes. Le « mixage » permet l'élaboration d'un véritable contrepoint concret par des croisements et des superpositions d'enregistrements des différents objets sonores. Ainsi, la partition prête à être livrée au public, est exécutée si l'on veut en « spatial », c'est-à-dire répartie dans l'espace par les soins d'appareils électro-acoustiques et d'hommes devenus pour la circonstance répartiteurs de la musique à travers l'espace d'une salle de concert.

La musique concrète ne peut et ne doit à aucun prix utiliser les principes traditionnels du concert. Elle doit être présentée au public sous une forme qui lui est propre. Il est aisé, en effet, de concevoir que rien ne peut raisonnablement sortir du seul tête-à-tête d'un public avec des appareils électro-acoustiques. Si, déjà, la « projection spatiale » a pu esquisser le rôle d'un nouveau chef d'orchestre dont le but avec son électro-aimant est de répartir les sons dans l'espace, il faut encore que la salle du futur concert concret soit conçue en fonction de la musique concrète.

Revenons-en à la transcription.

Nous traitions, il y un instant, de la note complexe. Nous disions que toute note complexe était composée d'une attaque, d'un corps et d'une chute. Ces trois éléments fondamentaux du son existent aussi bien en musique traditionnelle qu'en musique concrète. En musique concrète, il est possible de dissocier théoriquement, et d'après les travaux de Pierre Schaeffer, trois critères d'attaque, six critères de corps ou d'« entretien» comme on dit parfois, deux critères de pulsation et cinq critères de chute. Ceci concerne le plan dynamique ou des formes. On est également parvenu, dans le plan harmonique ou des timbres, à définir des critères d'épaisseur, de richesse ou de couleur des sons. De même, dans le plan mélodique, ou des tessitures, on est parvenu à donner différents critères d'allure. Le cadre de cet article ne nous permet pas d'entrer dans le détail de cette classification.

Dans un remarquable article, paru dans « l'Onde Electrique » d'avril 1954, Jacques Poullain, chef de travaux au groupe de recherches de musique concrète à la R.T.F., faisant le point de la situation, s'est exprimé en ces termes :

« Si l'on désire représenter un événement sonore quelconque, on est obligé de suivre l'évolution du phénomène sur un système de trois coordonnées (celui dont nous parlions il y a un instant) référençant le niveau, la fréquence et le temps... Cependant, la représentation tridimensionnelle ne s'adapte pas plus à l'écriture musicale que la notation musicale traditionnelle ne convient à la représentation d'objets sonores complexes... Pierre Schaeffer expérimente actuellement un système de notation *qui n'est d'ailleurs certainement pas définitif.*

Il semble donc extrêmement difficile de parvenir à dégager des principes simples et cohérents capables de codifier sur du papier une œuvre de musique concrète. Une transcription quelle qu'elle soit est cependant nécessaire dans la mesure où elle peut permettre à un compositeur encore inconnu de donner au moins une idée de l'œuvre qu'il souhaite réaliser.

S'il ne s'agissait que de chercher à élaborer une partition de musique concrète à posteriori, il serait aisé comme le préconise le professeur américain Luening, vice-président de la société des Arts et des Lettres américaines et compositeur de musique « for tape » (musique qui ne peut être réalisée que sur une bande de magnétophone) d'utiliser la photographie. En ce cas, une partition de musique for tape ou de musique concrète ne serait autre que l'ensemble des photographies des spectres sonores nés des sons dont ces œuvres seraient composées. Bien que ce procédé n'ait pas encore été employé, tout au moins à notre connaissance, il semble parfaitement réalisable. Mais, quel en serait l'intérêt, puisque ces photographies nous révéleraient surtout notre incapacité à connaître un son dans son entier. Des expériences ont été tentées avec un véritable sismographe sonore : le bathymètre. Là où nous ne percevons qu'une seule modulation, le bathymètre en enregistre des dizaines. L'oreille simplifiant à l'extrême, une transcription à posteriori perd tout intérêt.

Mais il s'agit de tenter d'élaborer une transcription à priori de la musique concrète. Nous avons vu que les tentatives de notation entreprises par Schaeffer et codifiées dans son ouvrage, aussi bien que celles faites depuis lors, ne semblent pas devoir aboutir au principe d'une écriture objective et rationnelle. Le problème peut intéresser les musiciens aussi bien que ceux qui ne le sont pas, puisqu'encore une fois, il s'agit de trouver un système de représentation des bruits sur du papier.

C'est à tort que l'on a trop voulu considérer depuis quelque temps la musique sous la forme d'un univers refermé sur lui-même, libéré de la terre, abstrait. Trop abstraite, une œuvre risque fort de ne pas être gonflée d'assez de sève et de se perdre dans ses propres sables. Une des raisons de la prodigieuse beauté du Wozzeck d'Alban Berg réside dans le

fait que son auteur, comme il l'a lui-même déclaré : « n'avait pas eu d'autre projet que d'articuler la musique de telle manière qu'elle soit à tout instant consciente de son rôle *au service de l'action dramatique* ».

Si l'on veut considérer le problème de ce point de vue, il est déjà beaucoup plus aisé de songer à l'adoption d'une transcription subjective de la musique concrète (1). Nous ne voulons pas pour autant préconiser un excès de subjectivité en la matière, ce qui aurait tôt fait de transformer l'écriture concrète en une manière de dessin sur fond de portée dont les fins dernières risqueraient d'être plus picturales que musicales. C'est ainsi qu'apparaît la nécessité d'une rigueur.

Un des méfaits des mauvaises définitions dont les musiciens concrets n'ont pas su se départir, est la certitude en laquelle beaucoup se trouvent que les premiers fondements de la musique concrète résidaient dans le respect des données de l'expérience. Trop nombreux en effet sont ceux qui, sous le fallacieux prétexte de s'adonner à l'expérience se sont laissé dominer par elle et, ainsi, en sont venus à confier au hasard (2) le soin d'agencer des sons qui n'auraient dû trouver une raison d'être que dans le cadre étroit d'une conception esthétique. C'est à elle, cependant, de créer, en même temps qu'une œuvre, l'écriture qui lui convient. Il n'y a pas d'exemple que dans l'impérieuse nécessité où elle est de se faire jour, une œuvre n'ait pas pu trouver les moyens nécessaires à sa nais-

---

(1) Décrivant la partition que M. Henri Sauguet vient de mettre sur pied pour accompagner le « théâtre de chambre » de M. Jean Tardieu, M. André Fraigneau écrit dans le *Bulletin de Paris :* « La partition en question ne comporte aucune tablature. Quelques chiffres, le minutage très exact, et quelques mots : lambeaux d'accordéon, aboiements de chiens, sifflets, vaisselle qu'on essuie, souffles dans un silence.

Sauguet m'explique : j'ai noté en marge du manuscrit de Tardieu tout ce que son texte m'évoquait, puis, au lieu de recourir à la convention des instruments de l'orchestre : bois, cuivres ou cordes, j'ai demandé aux techniciens du groupe de recherches de musique concrète de la R.T.F. de mettre leur matériel à ma disposition et d'enregistrer spécialement les sonorités nécessaires. Je me suis servi d'eux comme d'instruments virtuoses.

(2) La tour spatio-dynamique de M. Nicolas Schoffer (à ne pas confondre avec Pierre Schaeffet) qui fut présentée en juin dernier, lors de l'exposition du bâtiment et des travaux publics à la Porte de Saint-Cloud, tour qui confiait à la pluie et au beau temps le soin de choisir et d'agencer les sons d'une musique concrète préalablement enregistrée sur une bande magnétique, est un monument élevé à la gloire de cette odieuse paresse.

sance. Or, nombreuses sont les œuvres de musique concrète qui manquent d'une architecture indispensable à la beauté. Sans vouloir porter un jugement de valeur, il est incontestable qu'un compositeur concret comme Philippe Arthuys construit bien davantage quand il écrit son Crabe qui Jouait avec la Mer que quand Pierre Henry construit son Voile d'Orphée. Cela provient peut-être du fait que Philippe Arthuys part non seulement d'un texte simple, mais aussi comme il l'avoue lui-même : « qu'il travaille au préalable ses motifs au piano », prouvant par là qu'il compose avant d'avoir recours aux appareils électro-acoustiques, appareils qu'il plie alors à ses volontés.

Il apparaît que ce n'est pas parce qu'on ne peut noter un ballet à priori qu'il est raté. On ne peut d'ailleurs pas davantage noter à priori une œuvre cinématographique quelconque. Il y a même pour les compositeurs de musique concrète, dans l'impossibilité où ils se trouvent actuellement de transcrire leur partition, tout au moins d'une façon rationnelle et objective, une occasion de se confronter avec des machines, et par là de retrouver peut-être le sens d'un travail artisanal sans lequel l'élaboration d'une œuvre reste incomplète. C'est sans doute le goût de rechercher cet aspect manuel qui incitait Jean-Sébastien à graver lui-même ses partitions.

C'est ainsi que le problème de la musique concrète en pose un beaucoup plus général : celui de la confrontation des hommes avec les machines qui demeure le grand problème de ce siècle. Pour la première fois, une forme d'expression à laquelle se rattachait traditionnellement une transcription abstraite peut échapper à cette abstraction et rejoindre des formes esthétiques qui ne peuvent trouver d'élaboration à priori et naissent d'un affrontement des créateurs avec la réalité.

JÉRÔME PEIGNOT.

MONDE NOUVEAU

PARU

REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE

Les Six devant l'Euratome — Henri LONGCHAMBON

■

Maurice Blanchot et le regard du poète — Emmanuel LEVINAS
Les temps passés — Madeleine BOURDOUXHE
L'histoire d'une bague — Henri THOMAS

CHOSES LUES
par
Pierre LEYRIS. Michel MOURRE. Olivier de MAGNY. Clément BORGAL, Emile CORNAERT, Janine BERAUD

LES FAITS ET LES JOURS
L'Occident face à l'offensive diplomatique de l'U.R.S.S., par Jacques MALLET

CHRONIQUES
par
Olivier de MAGNY, Jean BLANZAT, Jean PFEIFFER, Michel BUTOR, Georges PIROUE, Aimé PATRI, Jean CAZENEUVE, René HUYGHE, Manuel RAINOIRD, Patrick WALDBERG, Henri AGEL, Jérôme PEIGNOT, Monique CAZEAUX-VARAGNAC, Alice STAATH-GADOFFRE

■

CORRESPONDANCE
Lou Andréas Salomé et Rainer Maria Rilke (II)
présenté et traduit par
Pierre KLOSSOWSKI

ONZIEME ANNEE — 98 — MARS 1956