

Pierre Schaeffer

## *La musique concrète*

### L'AVENTURE CONCRÈTE

#### *I. — Une musique d'époque*

Nous avons appris à lier le luth au Moyen Age, le plain-chant au monastère, le tam-tam au sauvage, la viole de gambe aux habits de cour. Comment ne pas s'attendre à une musique du xx<sup>e</sup> siècle qui soit celle des machines et des masses, de l'électron et des calculatrices? C'est bien ce à quoi conclut l'auditeur naïf de concerts qui le sont aussi, des premières auditions du Triptyque à celles qui les suivirent sous le pavillon controversé de la *musique concrète*. Epouvanté ou enthousiaste, cet auditeur interprétait souvent de la même manière: ce déchaînement de bruits, ce déferlement de sons, en totale contradiction avec tous les qualificatifs habituels de la musique — harmonie et contrepoint, suavité et subtilité, expression et sentiment —, c'était bien là la musique de l'époque, elle-même brutale et bouleversée, époque de l'atome et de la fusée, de la puissance et de la vitesse, des éléments eux aussi déchaînés.

En rester à une interprétation aussi fruste, c'est évidemment passer à côté de la question: c'est expliquer le tam-tam par la sauvagerie, le plain-chant par la piété, et la fugue par la monarchie de droit divin. C'est considérer qu'il existe une relation primaire entre les conditions historiques et les manifestations culturelles qui en seraient le produit brut.

C'est en tout cas de cette manière, et tout naturellement, que les contemporains écoutent une musique insolite: ils ne l'entendent pas pour elle-même mais comme l'indice global d'une technologie, des idéologies, des mœurs. C'est que, tout comme il est difficile d'accéder au contenu d'une langue inconnue, il est ingrat d'écouter une musique «autre»: étrangère, insolite ou sauvage. Par sauvage, on comprend bien que nous n'évoquons pas telle musique exotique — toujours fort élaborée —, mais une musique qui se découvre, qui balbutie, qui n'est peut-être pas de la musique: la musique concrète, par exemple.

#### *II. — La Révolution de 48*

A deux années de distance devaient se produire deux événements révolutionnaires qu'on pourrait qualifier d'égaux et de signes contraires, et tous deux dans des studios de radiodiffusion; l'un à Paris, à la R.T.F., en 1948, c'était la *musique concrète*; l'autre à Cologne, à la N.W.D.R., en 1950, c'était la *musique électronique*. Voici en quels termes Serge Moreux saluait la naissance de la musique concrète dès son premier concert:

*Le matériau de la Musique concrète est le son à l'état natif, tel que le fournit la nature, le fixent des machines, le transforment leurs manipulations.*

*Entre ces parcelles et les multiplications d'elles-mêmes, il n'y a pas d'autres relations affectives ou acoustiques que celles qui régissent dans l'Univers physique dispersé et scintillant.*

*L'espace empli par la Musique concrète est celui que commandent la machine et son au-delà, ce monde de vibrations, de couleurs, de volumes encore inconnus à nos oreilles de musiciens, encore prisonniers des mécanismes.*

*Il est étonnant qu'un homme en ait voulu bâtir des œuvres de l'esprit. Malgré les imperfections nombreuses de leur première facture, elles s'imposent cependant à nous avec leur logique propre, leur psychisme en marge du nôtre, leur dialectique du fortuit.*

*Il y eut un Moyen Age de la pierre: on la sculpta. Il y a un Moyen Age des ondes: on les capte. L'artiste n'a pas à choisir d'autre avant-garde. Entre le jeu byzantin des syntaxes et le retour à des sources oubliées ou taries, le musicien moderne peut essayer, selon l'expression de Pierre Schaeffer, de trouver une brèche dans le mur d'enceinte de la musique, qui nous entoure parfois comme une*

citadelle <sup>1</sup>.

Quant à la musique électronique, elle était ainsi définie par son instigateur Herbert Eimert <sup>2</sup>:

*Contrairement à la musique concrète, qui se sert d'enregistrements réalisés à l'aide de microphones, la musique électronique fait exclusivement usage de sons d'origine électro-acoustique. Le son est produit par un générateur de sons et gravé sur une bande magnétique. C'est alors seulement que commence son élaboration par des manipulations de bandes, compliquées et différenciées.*

*La musique ainsi créée fait pénétrer dans un monde nouveau de sonorités jusqu'à présent inconnues. Elle n'a rien de commun avec la musique électronique de l'industrie d'instruments de musique, qui se réduit à la fabrication d'instruments maniables avec lesquels on imite le monde sonore traditionnel par des moyens électroniques. De même, l'utilisation en virtuose d'instruments électroniques spéciaux dans un orchestre symphonique moderne reste dans le cadre de la manière habituelle de jouer. La musique électronique proprement dite ne peut avoir pour tâche de remplacer des instruments d'orchestre ou d'imiter des sons traditionnels. Le fait qu'on peut créer, dans ce système de matière nouvelle, de la musique qu'il est impossible d'obtenir avec des instruments classiques, constitue un véritable critère de la musique électronique. On pourrait dire, formule générale qui n'engage à rien, que la musique électronique commence là où la musique instrumentale cesse. Que les moyens de construction soient aujourd'hui poussés jusqu'à la limite de la possibilité de réalisation et que, juste à ce moment, les nouveaux moyens électroniques deviennent disponibles, n'est pas un hasard du point de vue historique. Il y a donc, sans doute, de véritables points de contact, certaines connexités entre les musiques traditionnelle et électronique. Des valeurs compliquées, rythmiques par exemple, qui ne peuvent plus être jouées par les instrumentistes, peuvent être représentées, sans peine, comme des valeurs de longueur, c'est-à-dire en longueur de centimètres. Cependant, il est également important d'apprendre à connaître et à posséder les lois immanentes de la matière des sons électroniques.*

*Nous sommes encore assez loin de connaître ces lois — disons par analogie: les lois de tonalité de la musique électronique dans le détail. Dans une pareille situation, on ne peut faire autre chose qu'ouvrir la porte sur ce monde sonore nouveau et, en lui donnant forme, opérer par analogie avec les processus de production musicaux.*

### III. — A la recherche d'une musique concrète

Ce qui fut le titre d'un premier témoignage, rédigé dès 1952, marque bien l'esprit d'une démarche qui se voulait déjà expérimentale et admettait de n'avoir pas forcément abouti dès le départ. Il n'est pas question de résumer ici ce qui est narré ailleurs: balbutiements et incertitudes, trouvailles et déboires. Ceux qu'intéresse ce pas à pas chronologique voudront bien se reporter au «journal» de cette recherche <sup>3</sup>. Tout commence par une déclaration d'intentions précisée dès le premier concert de 1950 dans son introduction:

*Qu'on veuille bien comprendre le sens que nous attachons à la démonstration d'aujourd'hui.*

*Nous avons pris l'outil que la technique nous avait donné, nous n'avons pas boudé à l'ouvrage, et après tout, le résultat, ce n'est pas entièrement notre œuvre. Enfant des dieux et des hommes, de la volonté et du hasard, c'est un objet trouvé et non absolument voulu, qu'il s'agit de montrer pour savoir s'il peut servir.*

*L'ingénieur musicien, s'il a pu arracher quelque chose au ronron des machines, a droit aussi à la relève. Que le musicien ingénieux vienne le relayer. Naturellement, pas celui qui veut un objet préfabriqué. Un qui aimerait le matériau et cette façon imprévue de jouer d'un instrument gigogne et de renoncer à son papier interligné pour la moire changeante des disques. Que celui-là vienne à la rescousse si ça lui plaît.*

*Et que le public ne se hâte pas de juger trop vite, ni en bien ni en mal. Il lui faut d'abord réentendre.*

*Une fois ne suffira pas.*

*Il n'est pas non plus tellement question de nous exprimer devant un auditoire, mais de le provoquer à considérer l'objet. C'est peut-être l'objet qui a quelque chose à nous dire.*

Ainsi déjà, à peine née, et seize ans avant la publication du *Traité des objets musicaux*, la

<sup>1</sup> Programme du concert du 18 mars 1950.

<sup>2</sup> Dans l'article «Musique électronique» paru dans *la Revue musicale* (Richard-Masse, Paris) n° 236, 1957.

<sup>3</sup> Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Ed. du Seuil, 1952.

musique concrète annonçait sa couleur — non pas exactement contre l'abstrait, qu'elle a aussitôt à récupérer — mais contre l'*a priori musical*; elle allait opposer, dix ans de suite, en toute indépendance d'esprit, un front têtu au courant majeur de l'époque qui prétendait structurer les sons selon des lois sérielles. Plus exactement, doutant de la génération spontanée, en musique comme ailleurs, les musiciens concrets allaient proposer l'objet sonore, puis musical, comme préalable à toute musique; ce en quoi ils furent taxés d'empiristes, sinon d'imbéciles.

#### IV. — Tensions et divergences

Le moins ouvert à cette démarche fut Pierre Boulez, qui reçut cependant l'hospitalité du studio en 1951-1952, mais aura si peu compris ce qui s'y passait qu'il en témoignera dans ces termes peu gracieux:

*Le mot concret indique bien comment l'on s'est trompé et la façon naïve dont on a envisagé le problème: ce mot indique bien qu'il s'agit de défaire (?) la simple manipulation du matériel sonore; quant au sonore, on n'y touche ni pour le définir, ni pour le restreindre. On n'a pas pris garde à la question du matériau, pourtant primordiale dans une telle aventure; on y a suppléé par une espèce de parade poétique, dans la ligne du collage surréaliste, peintre ou mots (?). Cet art poétique dénué de foi a vieilli, cette absence de dirigisme dans la détermination de la matière sonore entraîne fatalement une anarchie préjudiciable à la composition...*

*[...] Des appareils pour le moins médiocres, un aimable laisser-aller ont fait du studio de musique concrète un bric-à-brac sonore. Au lieu de mener à bien une classification acoustique, on s'est borné à échantillonner des réserves domestiques avec des appellations du genre «son épais», «son éolien» et autres fantaisies d'humour douteux. Quant aux «œuvres», elles n'ont que leur titre pour se présenter à la postérité; dénuées de toute intention créatrice, elles se bornent à des montages peu ingénieux ou variés, tablant toujours sur les mêmes effets, où locomotive et électricité tiennent la vedette: rien ne relève d'une méthode quelque peu cohérente. Travail d'amateur en pèlerinage, la musique concrète ne peut même pas, dans le domaine du «gadget», faire concurrence aux fabricants d'«effets sonores» qui travaillent dans l'industrie américaine du film. N'étant donc 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. Le premier moment de curiosité passé, son étoile a beaucoup pâli. Les compositeurs qui se sont attaqués aux problèmes de la musique électronique avaient une autre envergure, et, si ce domaine devient un jour important, ce sera grâce aux efforts des studios de Cologne et de Milan<sup>4</sup>.*

La situation musicale de cette époque serait peu compréhensible si l'on ne l'éclairait par de telles controverses où jouent tour à tour le malentendu et le défi, l'ambition et la passion. On aurait tort d'imaginer le domaine musical comme un territoire paisible! Un autre témoin fut Antoine Coléa, dont la voix bourrue et la plume vigoureuse ont labouré ce terrain mouvementé:

*La musique électronique, comme la musique concrète, une fois inscrite sur bande, ne voulait plus rien savoir de l'interprète, de l'intervention de l'homme; et dès lors, au mépris, surtout, des idées fondamentales des créateurs de la musique concrète, les jeunes musiciens sériels intégraux s'emparèrent avidement de ces superbes et commodes jouets techniques, pour se permettre de réaliser les œuvres les plus complexes, les plus injouables normalement, avec la certitude que la machine, elle, les reproduirait parfaitement à l'infini. Si Schaeffer résista de toute son énergie à ces tentatives, ce qui amena les brouilles les plus violentes et les plus spectaculaires avec les musiciens sériels, en affirmant hautement qu'il n'avait jamais voulu apporter à la musique que des moyens sonores nouveaux, mais toujours dans le seul but d'un enrichissement expressif, il n'en fut pas de même des promoteurs de la musique électronique; et quoi d'étonnant à cela, puisqu'ils étaient, pour la plupart, les représentants du sérialisme intégral le plus intransigeant? Ils s'imaginèrent pouvoir tout faire, désormais, mais ils ne firent, en réalité, que tourner en rond, en produisant des œuvres qui étaient peut-être parfaites sur le plan des principes, mais qui respiraient, chacune un peu plus, cette mort suprême de la musique qu'est la monotonie génératrice d'ennui<sup>5</sup>.*

Pour d'autres hommes, émergeant du combat, tout était bon dans l'émulation des uns et des autres. Ils considéraient pensivement, mais avec une égale sympathie, l'ensemble du remue-ménage. Tel fut Hermann Scherchen. Comme il avait été le premier à monter *Pierrot lunaire* et toutes les musiques d'il y a cinquante ans lorsqu'elles n'étaient pas encore à la mode, il fut le premier à nous

<sup>4</sup> *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, 1936.

<sup>5</sup> *Revue le Point*, 1961.

stimuler, tout comme il encouragea Xenakis. Il était attentif à tout propos de conquête, à toute aventure sincèrement moderne; l'itinéraire de ses concerts — dont les programmes mêlaient le classique à l'ultra-moderne et parfois le chinois au mexicain — le menait de Paris à Cologne, de Hambourg à Milan; il fut ainsi le témoin impartial et le directeur de conscience d'une génération déchirée, dont il n'acceptait que les propos positifs.

#### V. — Pourquoi «concrète»?

On s'étonnerait de ne pas trouver dans ce «Que sais-je?» un paragraphe un peu clair définissant un terme si irritant. On doit alors probablement en donner deux définitions: l'une historique, dynamique, marquant la tendance et comme jaillie d'une inspiration, l'autre mûrie, rectifiée ou transformée, reflétant une synthèse, une fois accompli le processus dialectique<sup>6</sup>. Pour ce qui est de la première définition, nous la rechercherons dans le tout premier écrit qui se réclama du mot: un article paru dans un numéro de *Polyphonie*, en décembre 1949, grâce à l'initiative d'Albert Richard, l'un de ceux qui suivirent l'aventure concrète avec le plus de curiosité et de rigueur.

*On peut en effet comparer exactement les deux démarches musicales, l'abstraite et la concrète. Nous appliquons, nous l'avons dit, le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons appelé notre musique «concrète» parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire.*

*On peut mettre en regard, en deux schémas, les deux processus, qui se présentent comme une évolution et une involution exactement compensées :*

MUSIQUE HABITUELLE  
(dite abstraite)

PHASE I :  
Conception (mentale);

PHASE II :  
Expression (chiffrée);

PHASE III :  
Exécution (instrumentale).

(de l'abstrait au concret)

MUSIQUE NOUVELLE  
(dite concrète)

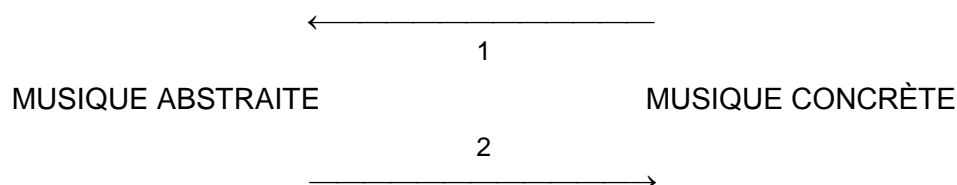
PHASE III :  
Composition (matérielle);

PHASE II :  
Esquisses (expérimentation);

PHASE I :  
Matériaux (fabrication).

(du concret à l'abstrait)

*Ces deux tableaux peuvent d'abord être considérés dans leur foncière opposition. Ils peuvent aussi être considérés dans leur relation. C'est-à-dire qu'on peut y voir, préfiguré, le mouvement d'échange qui pourrait se produire quelque jour, entre les classiques et les modernes. Il s'agirait de considérer, non plus deux démarches égales et de signes contraires, mais un cycle qui peut être figuré ainsi:*



*La flèche 1 figure la réaction possible des expériences de musique concrète sur l'imagination d'un musicien se contentant d'employer l'orchestre habituel. On pourrait même dire que, l'imagination en défaut, le musicien emprunterait au hasard des trouvailles concrètes, comme des points de départ de sa réflexion. La flèche 2 représente, pour le compositeur concret, l'apport préalable des moyens*

<sup>6</sup> Cette deuxième définition sera donnée au chapitre III.

*classiques. Enfin, l'usage simultané des deux domaines et le fonctionnement normal du cycle apportent, éventuellement, à d'autres types de compositeurs l'aller et le retour devenu organique de l'imagination au hasard, des sons habituels aux sons nouveaux.*

On devra cependant rendre justice au texte de 1949, et admettre qu'il ne brandissait pas le concret comme un absolu, mais comme un nécessaire retour aux sources. L'abstrait était revendiqué dans deux perspectives: d'abord celle de la complémentarité de deux musiques, l'une davantage abstraite, l'autre plus concrète; ensuite celle où l'on postulait un renouvellement fondamental de l'abstrait par le concret, conduisant à une remise en cause des notions musicales de base, substituant au concept de note de musique celui d'objet musical.