

De la phonographie à l'imitation morphologique

Typologie illustrée des relations entre musique électroacoustique et nature, de la phonographie à l'imitation morphologique

Avant tout essai de mise en correspondance entre nature et musique, il est utile de faire la distinction entre "naturel" et "originel", de la même façon qu'on doit distinguer, en matière d'alimentation par exemple, le produit naturel (pain complet, compote ou confiture...) et le produit originel (tel qu'on le trouve à l'état naturel, sans transformation aucune). On comprend ainsi que tout ce qui est fabriqué par l'homme est "naturel", la bouteille en verre comme celle en plastique (issue du pétrole, produit originel !), et que seule la nature, non domestiquée, peut offrir un produit véritablement "naturel", c'est-à-dire "originel".

Poussant davantage le raisonnement, que peut-on dire de la forêt plantée avec méthode par l'homme en regard de celle qui croît sauvage au gré des éléments ? Pourtant dans les deux cas, chaque arbre y est naturel, sauf si ceux de la plantation sont le fruit d'une sélection volontaire ou d'une manipulation génétique. Mais, pris séparément, comment les distinguer les uns des autres tant ils sont proches dans l'apparence. Seul les alignements de la forêt plantée par l'homme trahissent leurs origines.

Enfin, bien loin de l'"originel" et au delà du "naturel", dont les frontières ne semblent bien souvent définies que par des données culturelles ou émotionnelles (intuitions, croyances, ressentis, etc.), se situe le "synthétique" qui nous donne toute la gamme des produits de synthèse. Mais là encore, où est la différence réelle entre le produit de synthèse, amalgame chimiquement calculé de molécules, et le produit soi-disant naturel obtenu par la chimie incontrôlée des transformations, de la chaleur, créant ainsi de nouvelles molécules non originelles.

Ainsi en va-t-il des sons, de leur origine, de leur sélection, de leur transformation. Le son acoustique originel serait celui que l'on entend dans la nature originelle. Mais nos oreilles ne doivent-elles pas être vierges pour en avoir une perception juste ? Le son acoustique naturel devient alors beaucoup plus abordable, c'est celui de la nature au sens large, c'est-à-dire le son de l'univers tout autant que celui des activités et des

inventions humaines. Seulement, dès qu'intervient le microphone et que tous ces sons acoustiques naturels comme originels sont fixés sur le support d'enregistrement, l'artifice entre en scène et nos mécanismes de perception sont déjoués, trompés par ces images de son qui gardent les apparences du naturel sans en délivrer les signaux et les informations qu'ils véhiculent habituellement. Ainsi, perdant leurs qualités d'informateurs "naturels", ces images de son sont chargées d'autres messages et d'autres fonctions plus ou moins conscients, employés à plus ou moins bon escient.

Puis intervient le son de synthèse (électronique, numérique, etc.), qualifié d'artificiel, considéré souvent comme une avancée (comme tous les produits de synthèse), et pourtant moins riche, dénué de toute énergie naturelle, cosmique pourrait-on dire. Et pour cela, il peut endosser toutes les intentions qu'on veut lui prêter, assumer toutes sortes de fonctions élémentaires, parce qu'il n'est pas parasité, au moins en apparence, par un bagage originel, un rôle de marqueur, une fonction signalétique.

Cependant, tous ces sons, naturels comme de synthèse, une fois captés et fixés sur le support, se retrouvent au même niveau, décontextés, délocalisés pour les premiers, greffés, enracinés pour les seconds. Cadrés par le compositeur, saisis par son geste (physique ou mental, intentionnel ou involontaire, pensé ou intuitif), puis communiqués et projetés sur le haut parleur, tous ces sons deviennent artificiels ou bien tous sont naturels, cela dépend à la fois du projet du créateur et des références culturelles de l'écouter.

C'est pourquoi, je pense qu'il nous sera difficile de nous entendre sur cette notion de nature qui tient tellement à la philosophie personnelle de chacun d'entre nous, à notre connaissance et notre conscience propre de la nature. Pour moi, une fois faite la distinction entre l'originel et le reste, tout est naturel au sens où on le dit communément, car tout ce que l'humain crée, il le fabrique à partir de produits naturels. Sinon comment déterminer quand quelque chose est naturel ou ne l'est plus ? A partir de quels critères peut-on déceler ce seuil et qu'est-ce qui permet de quantifier le degré d'éloignement où l'on

franchirait la frontière du non naturel, quand on sait par exemple qu'une pomme de terre cuite génère quatre cent cinquante molécules nouvelles non originelles (les molécules de Maillard) sous l'effet biochimique de la cuisson ? Nous nous contenterons donc de répertorier ce qui selon nous se rapproche d'une certaine idée de la nature, soit que nous reconnaissons des bribes de nature originelle ou bien artificielle, soit que nous détectons une volonté d'imiter des phénomènes dits naturels (le mouvement des vagues, la dynamique de l'orage tout autant que la logique sonore de l'avion qui décolle, de l'animal en cage, du moteur de voiture, de diverses machines, etc.).

Définitions de quelques mots souvent employés dès que le naturel pointe son nez

- Le son réaliste renvoie au quotidien et est forcément assimilé à une source naturelle.
- Le son évocateur rappelle une logique facilement identifiable du quotidien. Il peut être naturel ou artificiel (imitation).
- Le son anecdotique signale le geste exhibé, la causalité manifestée, le détournement montré. L'anecdotique n'est pas réservé à la musique de support qui n'emploierait que des sons acoustiques, car un son électronique peut être anecdotique suivant la façon dont il est joué.

Les origines

- Les *Études de bruits* [1948] de Pierre Schaeffer ne comportent pas d'autre son naturel originel que la voix humaine. Elles font appel aux sons culturels et artificiels : instruments (piano, trompes, orchestre, tourniquet...), machines (locomotives...), objets divers manufacturés (boîte roulante...), etc.
- La *Symphonie pour un homme seul* [1950] de Pierre Schaeffer et Pierre Henry fait appel au même type de matériau. L'humain, seul représentant de la "vraie nature", y est entouré de quelques corps sonores fabriqués et culturels. Il est là pour réaliser de ses mains une création artistique. En bref, une musique créée par et avec l'humain avec des outils et des machines fabriquées par lui. Point de nature originelle, sauvage, non transformée. Mais au résultat, le naturel est bien là !
- *Le Chant des adolescents* [1956] de Karlheinz Stockhausen réunit de façon revendiquée l'acoustique et l'électronique, humain/naturel

contre électronique/artificiel, mathématique contre émotionnel. Mais la voix d'un adolescent chantant une mélodie sérielle n'est-elle pas culturelle avant d'être naturelle ? Historiquement, on parle ici de la naissance de la musique électroacoustique, moitié musique concrète, moitié musique électronique, comme si le fait d'adjoindre une écriture de sons vocaux pensés sous le système sériel à une écriture de sons électroniques conçus sous le même système apportait une évolution majeure à la musique de support. En réalité, l'écriture vocale apporte aux sons électroniques une chaleur, une dimension sensible et émotionnelle qui leur manquait, et de surcroît les élève au rang de sons instrumentaux à part entière. Dans la lignée schaefferienne des compositeurs de musique acousmatique, il ne semble pas qu'on se soit beaucoup préoccupé d'attribuer une place à part aux sons électroniques, Pierre Henry le premier avec *Musique sans titre* (1950). Pour eux, ce sont des sons comme les autres, que l'on explore et dont on joue avec le même comportement que pour un son acoustique.

Essai de classification

1. Modèle naturel

1.1- Imitation des sons de la nature.

Ce type d'imitation, volontaire ou non, est très répandue dans tous le répertoire acousmatique, de la simple percussion résonance au chant d'oiseau et autres rugissements d'animaux, de l'explosion à l'accélération d'un moteur, de la respiration aux vagues...

Petit drame champêtre [extrait de *Grossier personnage*, 1979] de Philippe Mion

1.2- Imitation des processus naturels originels, tels que les éléments, les cycles, le mouvement des planètes, etc.

• *Sphæra* [1993] de Daniel Teruggi

1.3- Imitation des processus naturels artificiels comme les machines, les outils, les activités humaines.

• *L'ivresse de la vitesse* [1993] de Paul Dolden

• *Makinak* [1994] de Jean Schwarz

1.4- Imitation des modes d'observation de la nature.

• *Détails agrandis* [1994] de Bernhard Günter plonge l'auditeur dans une écoute attentive et concentrée sur d'infimes détails comme l'on explorerait à la loupe l'écorce d'un arbre ou au télescope les feuillages d'une forêt.

1.5- Une nature en imite une autre.

Mortuos plango, vivos loco [1980] de Jonathan Harvey où la voix se métamorphose en cloche.

1.6- Le son naturel donne son enveloppe (vend son âme) au son électronique.

• *Cinq études aux modulations* [1973] de Guy Reibel joue, comme dans les deux autres pièces de son Triptyque, sur des sons électroniques modulés par des séquences-jeu acoustiques. Celles-ci sont passées dans un démodulateur d'amplitude qui traduit leurs variations dynamiques en tension électrique variable. Cette tension commande alors, selon le choix du compositeur, la fréquence, l'intensité, le filtrage, etc. des sons du synthétiseur. La nature ne peut être évoquée ici qu'au niveau du mode de production, pas à celui de la réception, même si l'auteur laisse parfois entendre le son acoustique derrière le rideau électronique.

• On peut citer à cette occasion, bien que ne correspondant pas totalement à cette catégorie, *Mise en musique du corticalart* [1971] de Pierre Henry, où l'écoute transforme le son qui transforme l'écoute... par l'effet du feed-back.

1.7- Transcription stylisée de la nature avec ou sans éléments naturels.

• *Tao* [1991] de Annette Vande Gorne

• *Pacific Tubular waves* [1979] de Michel Redolfi

1.8- Évocation de la nature dans le projet de l'œuvre.

Le compositeur donne un titre suggestif, livre une notice explicite, etc.

• *Desert tracks* [1987] de Michel Redolfi

• *La Création du monde* [1984] de Bernard Parmegiani

• *Quasars* [1980] de Christian Clozier

• *Jeita* [1970] de François Bayle, dont le titre et la présentation revendiquent l'origine des sons.

Pour qui n'en serait pas informé, il serait difficile d'imaginer qu'il est question de grotte, d'eau, de stalactites et de stalagmites.

2. Utilisation du son naturel

2.1- Compositions naturalistes, parfois très peu éloignées d'un reportage sonore radiophonique. Elles ne doivent leur appartenance à la musique que parce que conçues, réalisées et revendiquées par des compositeurs qui ont fixé leurs sons selon une démarche musicale (comme certaines photos d'art classées comme telles bien que fort semblables à des photos de reportage).

• *Quatre phonographies de l'eau* [1980] de François-Bernard Mâche où le compositeur dit vouloir « manifester la musique présente dans les sons naturels ».

• *Vignoble gaillacois* [1994], *Andorre-Andorra* [1995], *Vacance* [1995]... de Marc Pichelin et Jean Pallandre sont des « cartes postales sonores où le musicien joue pleinement des microphones et du magnéto. Avec un grand respect du contexte, ces compositions tentent d'amener l'écoute vers une musique du réel ».

• *Symphonie du Lubéron* [1976] de Knud Viktor

2.2- Journaux sonores.

• *Presque rien n°1* [1970] et *Presque rien n°2* [1977] de Luc Ferrari, où la nature est reproduite, reconstruite, réaménagée avec ses propres éléments (comme l'eau minérale naturellement gazeuse « dégazéifiée, décantée et regazéifiée avec son propre gaz »). Le compositeur y semble soucieux d'aboutir à une forme avant tout musicale, quitte à s'éloigner peu à peu du naturel.

2.3- Carnets de voyage.

• *Corazón road* [1993] de Kristoff K.Roll (Jean-Christophe Camps et Carole Rieussec)

• *O Houenouho* [1994] de Bertrand Merlier

Ces œuvres représentent des mise en musique minimales de ce qui est d'abord capté comme un reportage sonore.

Souvent dans ce type de travail, c'est l'utilisation de la répétition d'un même fragment de son réaliste qui semble faire pencher l'œuvre du côté musical.

2.4- Paysages sonores, à la suite de Murray Schafer, Claude Schryer et l'écologie sonore...

De même de nombreuses installations dressent une carte sonore de tel ou tel lieu, tel ou tel métier, etc.

2.5- Le son réaliste comme objet sonore narratif, pour « fabriquer un langage se situant à la fois sur le plan musical et sur le plan dramatique » (L. Ferrari).

• *Hétérozygote* [1964] de Luc Ferrari où le naturel est laissé en l'état, sans autre intervention apparente que sa juxtaposition avec des sons abstraits, musicaux (au sens traditionnel du mot). Luc Ferrari dit avoir « voyagé, pas très loin mais beaucoup, et enregistré des choses de la vie ». Il se place ici essentiellement du côté de l'auditeur, car tout compositeur vivant ne fait qu'enregistrer des choses de la vie, où qu'il soit et quels que soient ses sons.

2.6- L'objet sonore réaliste, pensé essentiellement selon ses données musicales traditionnelles : son attaque, ses profils mélodique et dynamique, son entretien, sa morphologie... Ici pas de volonté narrative réaliste exprimée. Citons ici les œuvres de Jacques Lejeune, *L'invitation au départ* [1983], *Symphonie au bord d'un paysage* [1981]..., plus proches dans l'utilisation indifférenciée de sons réalistes et de sons qui ne le sont pas des premières œuvres de la musique concrète que de celles d'un Luc Ferrari.

Dans nombre de mes propres œuvres *Douze mélodies acousmatiques* [1988], *Exil* [1995], etc., le son réaliste est pris uniquement sous l'angle abstrait de ses caractéristiques musicales. Dans son contexte d'origine, il véhicule les multiples informations et significations qui lui sont attachées. Mais une fois enregistré, et donc arraché à son environnement naturel, il est porteur d'autres couches de significations souvent incontrôlables dans leur totalité tant sont diverses les expériences de perception, de mémoire, de vécu psychologique et émotionnel des auditeurs.

Par exemple, le son d'un filet d'eau qui coule de façon discontinue sur une surface métallique

creuse, cadré très serré à l'enregistrement, est choisi pour son rapide découpage rythmique, les délicats mélismes de son profil mélodique, sa fine résonance qui se colore progressivement du grave vers l'aigu. Pourtant on continuera de reconnaître de l'eau, et pour qui a manqué de se noyer ou pour qui a toujours vécu au bord de la mer ou pour qui a été confronté à la sécheresse, cette eau se colorera d'une connotation psychologique extra-musicale immaîtrisable. Si, en plus, ce son est mixé à d'autres sons réalistes, le cocktail devient de plus en plus complexe dans ses effets secondaires.

Bien entendu, ne parlons pas de ceux qui écoutent au premier degré et ne discernent qu'une succession de fragments de réalité quotidienne, là où l'écriture joue abstraitement des caractères morphologiques des sons. À ce sujet, citons ici le texte intégral d'une critique de presse à propos de *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* [1989] : « La musique électroacoustique telle qu'en ses clichés. Une voix de récitant et son illustration sonore. Dans la première minute : une vague, une radio mal réglée, une vague, une porte de voiture s'ouvre, claque, la voiture démarre, une vague, un bimoteur... On est loin de l'*Apocalypse* de Pierre Henry qui a déjà son quart de siècle ». Cette réaction révélerait le danger qu'il y a à utiliser de tels matériaux, s'il n'y avait davantage de danger à en priver l'art acousmatique qui peut, mieux que la musique ne l'avait jamais fait jusque là, intégrer tous les sons. Le problème est le même que lorsqu'on utilise la voix humaine dans la musique et que l'on parle alors de musique pure face à la musique vocale qui serait impure, impropre à favoriser une écoute abstraite de la musique ! Misons donc sur le temps qu'il faut pour habituer l'écoute à une écriture inhabituelle.

2.7- Le son naturel et ses effets domestiqués.

• *Espaces inhabitables* [1966] de François Bayle où le naturel conditionné délivre une image du naturel donc inhabitable... Le compositeur écrit : « Une nouvelle logique serait tramée par le lien du souvenir qui s'attache aux objets sonores naturels. Mais aussi par la morphologie de sons manipulés, dont le tracé acoustique parle dans une langue plastique, avec valeurs fluides. Ainsi les mouvements *Jardins de rien*, *Le bleu du ciel* dessinent les figures d'un monde imaginé... »

2.8- Le naturel reconstitué.

- Dans *Variations pour une porte et un soupir* [1963] de Pierre Henry, toutes les pièces y sont d'origine : le soupir, la porte et le flexaton ; l'humain, l'objet manufacturé utilitaire et l'instrument culturel. L'artisan, après avoir trié, étiqueté et calibré ses pièces, les assemble en un ouvrage plus riche et plus complexe que nature.

2.9- Le naturel manipulé.

- *Violostries* [1964] de Bernard Parmegiani, œuvre cent pour cent naturelle, pur jus de violon cuisiné selon les recettes traditionnelles.

2.10- Le culturel manipulé.

- *Blech & Kehle: Eine AlpenSymphonie* [1992] de Dieter Kaufmann où la culture musicale populaire est malmenée.

- Le projet *Plunderphonic* (John Oswald) utilise de nombreuses musiques déjà existantes.

- *Hymnen* [1967] de Karlheinz Stockhausen

2.11- Le son naturel génère la forme.

- *Courir* [1989] de Christian Zanési. L'auteur écrit : « Présence réelle d'un personnage qui lance son rythme. Je revois la performance de départ : une seule prise de son, le micro à même la bouche. Courir le plus vite et le plus longtemps possible... ».

2.12- Les animaux, entre imitation et sons réalistes.

- *Cirque* [1994] de Michèle Bokanowski

- *Les Taureaux* [1990] de Rémy Carré

On peut mentionner chez beaucoup de compositeurs les innombrables utilisations de chants d'oiseaux, laissés tels quels ou transformés, ralentis, transposés, inversés, etc. :

- *Messe aux oiseaux* [1987] de Jacques Lejeune

- *Trois rêves d'oiseaux* [1971] de François Bayle

3. Usage "musical" de sons réalistes

Lorsque cohabitent sons abstraits et sons réalistes, anecdotiques, évocateurs ou "culturels", matériaux acoustiques et processus électroniques, etc., il est intéressant d'analyser les différents niveaux de perception que peuvent engendrer ces enchevêtrements de signes. Ainsi, au delà du simple projet musical, les compositeurs disent parfois leur volonté de jouer sur le sens des sons, réalistes ou évocateurs, sur l'ambiguïté entre le vrai et le faux, le réel et l'artificiel, sur des rencontres improbables, des narrations de rien, des territoires extrêmes, des seuils à franchir. De ces paris à tenir émergent des trouvailles et des articulations musicales

particulières dont l'auditeur est appelé à comprendre la symbolique ou la portée psychologique, en plus des habituels paramètres (abstrait) de la morphologie sonore.

Alors s'établit un jeu sur la reconnaissance supposée de la source. La causalité, réelle ou imaginée, devient un paramètre associé au son, les plans sonores se superposent aux plans psychologiques, les entrelacs d'images invitent à élargir la perception auditive à celles visuelle, tactile ou kinesthésique. Le son d'une voiture qui passe évoque la vitesse, les cigales évoquent la quiétude, la porte qui grince souligne le passage, la porte qui claque indique un changement de plan, la mer ou le vent ouvrent l'espace, les bribes de phrase ou les mots d'une conversation ajoutent leur charge émotionnelle, l'oiseau offre ses mélodies, les crapauds leurs rythmes, etc. On peut allonger ainsi la liste des correspondances où les notions traditionnelles de tempo, de rythme, de durée, d'espace, de hauteur, de cadences (parfaites, imparfaites, rompues, évitées...), de "modulation", d'accélération ou de ralenti, de crescendo et decrescendo, de "tension-détente"... sont suggérées ou relayées par ce que les sons réalistes ou évocateurs véhiculent.

D'une telle utilisation des sons réalistes, le compositeur peut prévoir et contrôler les conséquences musicales et, dans une certaine mesure, psychologiques (lorsque cela rentre dans de grandes catégories du comportement), mais ne peut imaginer la réaction liée au vécu particulier de chacun. Cependant, comme des millions d'influences et d'informations de tous ordres, tant sur les niveaux physiques que psychiques, interagissent sur nous à chaque instant, le plus souvent insoupçonnées et incontrôlables, il ne peut être préjudiciable d'user de cette dimension dans le domaine de la création dont l'objectif n'est pas la manipulation mentale mais bien un jeu sur la perception !

Voici quelques cas particuliers d'utilisation musicale de sons réalistes.

3.1- L'imitation se superpose à son modèle (mixage).

- *Korwar* [1972] de François-Bernard Mâche, qui développe très largement ce type d'écriture dans ses œuvres mixtes.

3.2- Le son réaliste succède à (ou précède) son modèle (montage), procédé qui est à la base de nombreuses œuvres mixtes.

3.3- Greffe entre son acoustique et son électronique.

Par exemple, en substituant la résonance d'un son acoustique par un son électronique : le son acoustique étant très bref (souvent en dessous de un vingtième de seconde), il perd sa qualité éventuelle de son réaliste.

- *De natura sonorum* [1975] de Bernard Parmegiani

3.4- Articulation de deux sons (ou séquences de sons) réalistes.

Dans un tel cas, l'articulation, souvent plus remarquable que les sons eux-mêmes, revêt un caractère fortement abstrait.

On trouve aussi la situation où un premier son réaliste s'enchaîne au second sur des justifications purement musicales, tel le rythme d'un moteur répondant aux caquetages de poules : *Presque rien n°1* [1970] de Luc Ferrari.

3.5- Articulation entre son réaliste et son (ou texture) électronique abstrait.

- *Tremblement de terre très doux* [1978] de François Bayle. Dans ce type d'écriture, l'effet produit est aussi efficace en articulant son acoustique (reconnu comme tel, mais non réaliste) et son électronique (reconnu aussi comme tel, donc non évocateur ou imitatif...).

3.6- Métamorphose entre son réaliste et son abstrait.

- *Avec Dedans-Dehors* [1977] de Bernard Parmegiani, la transformation apparaît encore un temps comme imitative du son réaliste avant de se détacher vers l'abstrait.

3.7- Un ensemble de sons reconnaissables agencés de façon traditionnellement musicale créent une situation réaliste.

- *Une abeille et une perle* [1996] de Denis Dufour où, dans un autre contexte, ces sons (cadrés de près et donc aisément perçus pour eux-mêmes) n'exhiberaient que leurs caractères morphologiques.

3.8- Son réaliste détourné vers une autre perception réaliste par le sens des mots d'un texte superposé.

- *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* [1989] de Denis Dufour

3.9- Son réaliste détourné vers une perception abstraite par le sens des mots d'un texte superposé.

- *Bazar punaise* [1996] de Denis Dufour

3.10- Son abstrait détourné vers une perception réaliste par le sens des mots d'un texte superposé.

- *Apocalypse de Jean* [1968] de Pierre Henry
- *La Tentation de Saint-Antoine* [1984] de Michel Chion

3.11- Des sons réalistes masqués par des sons (ou une situation) abstraits.

- Dans *Voyage au centre de la tête* [1981] de François Bayle, jeu de masquage, jeu sur la transparence où la réalité voilée par l'artifice, détournée par la construction mentale de la création, nourrit cette dernière comme digérée par elle. Il ne reste plus que la sensation d'une réalité, un son réaliste vidé de son sens, vampirisé par l'abstrait du projet musical.

3.12- L'insistance que le compositeur met à répéter, sans concession, sans transformation majeure, des sons réalistes pour les faire basculer de force vers l'abstraction sonore.

- *Variations pour une porte et un soupir* [1963] et *L'Homme à la caméra* [1993] de Pierre Henry

Preuve que dans l'œuvre acousmatique il y a, au delà des sons, des intentions qui peuvent modifier la perception qu'on a de ces sons et qui permettent d'échapper (peu à peu) à l'anecdote.

Une suggestion

Pour conclure, voici une proposition de recherche : relever systématiquement tous les sons de "pas", par exemple, dans le répertoire acousmatique afin d'en décrire les diverses utilisations, décrypter les significations d'emploi, les contextes dans lesquels ils sont inscrits, les paramètres abstraits qu'ils revêtent... Et, pourquoi pas, par une lecture psychanalytique, déduire à partir des traitements effectués sur ces bruits de pas (pas ralentis, accélérés, figés, répétés, multipliés, éloignés, rapprochés, rendus hésitants, nerveux, précipités, etc.) le rapport qu'entretient le compositeur avec ses sons...

Denis Dufour
Paris, décembre 1996

Séminaire GRM "Analyses croisées", 1. Musique d'après nature