

Acousmatique

1948-1998

la musique concrète a fêté son jubilé



1955-1959. Premiers disques de musique Concrète. Archives INA-GRM. Photo/INA. D.R.

L'acousmatique a toutes les caractéristiques d'un art nouveau : légende fondatrice, commémorations, querelles de chapelles, de définitions, problèmes de conquêtes de publics, de reconnaissance.

■ Du bruit dans la musique...

L'idée selon laquelle n'importe quel son ou sa transformation, peut devenir un élément organique d'une composition musicale s'imposa au rythme d'évolutions lentes et de ruptures plus ou moins brutales dont celle définitive de 1948.

Évolution naturelle

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, les changements de modes de vie modifièrent mentalités et perceptions. C'est l'époque des grandes ruptures esthétiques (cubisme, dadaïsme, sérialisme, surréalisme); dans le domaine musical, la crise du système tonal engendre deux démarches opposées; la « révolution » des sériels qui réemploient les éléments constitutifs de la gamme chromatique pour s'en servir comme éléments d'un nouveau système, la série¹, loi destinée à renvoyer les anciennes règles tonales aux oubliettes de l'histoire; la « réaction » de ceux qui, essentiellement en France, sans former d'école et sans cohérence entre eux, seront partisans d'un retour à la simplicité, au style populaire, et pratiqueront volontiers l'humour (Vincent d'Indy, Groupe des Six, école d'Arcueil...). Tous restaient dans le système des notes.

Par ailleurs, cherchant à traduire en sons les changements de société et de sensibilité, certains compositeurs introduisirent des sonorités nouvelles dans leurs musiques comme éléments descriptifs, illustratifs, ou anecdotiques. Ils retrouvaient les voies de la transposition vocale ou instrumentale de sons initialement non musicaux, explorées depuis la Renaissance (Clément Janequin : *Cris de Paris*, *Bataille de Marignan*) et prolongées ensuite (du *Coucou* de Louis Daquin aux *Oiseaux* d'Olivier Messiaen) et continuaient la tradition illustrative des musiques à programme (*Quatre saisons*, etc.); parallèlement se développa une tendance à l'introduction directe de ces sons, de manière ponctuelle et anecdotique, puis de manière cohérente; de ces différents aspects participent toutes les illustrations et glorifications du monde moderne, par analogie ou imitation : le ballet mécaniste *Le pas d'acier* (Serge Prokofiev, 1927), *Pacific 231* (Arthur Honegger, 1923) pour le film d'Abel Gance *La Roue*, *La Fonderie d'acier* (Molossow, 1926), *Machines agricoles* (Darius Milhaud², 1920) ou plus provocateur comme *Parade* (Erik Satie, 1917) avec coups de fouet, machine à écrire, pistolet, roue de loterie. Dès 1905, Maurice Ravel, écrivant à Maurice Delage après un voyage sur le Rhin, traduit bien cet état d'esprit : « Comment vous dire l'impression de ces châteaux de fonte, de ces cathédrales incandescentes, de la merveilleuse symphonie des courroies, des sifflets, des formidables coups de marteau qui vous enveloppe? [...] ce que tout cela est musical. aussi j'ai bien l'intention de m'en servir³ »; on retrouvera dans *L'enfant et les sortilèges* (1924) râpe à fromage, fouet et éoliphone (machine à vent). Darius Milhaud avait écrit *L'Homme et son désir* (1918), musique de ballet pour quatuor vocal, 12 instruments solistes et 15 percussions où figuraient

Triple Interview

Il était demandé à des compositeurs, acousmatiques et polyvalents, de répondre pour chacun à une question ; les trois réponses ci-dessous sont représentatives : uniquement acousmaticien (1) Régis Renouard Larivière (1959), compositeur principalement instrumental (2) Bruno Giner (1960), et totalement mixte (3) Denis Dufour (1953).

Pour vous, compositeurs de musique acousmatique, pourquoi, par quel choix initial ou par quel itinéraire, êtes-vous arrivé à ne faire, exclusivement, de la musique que sur support ?

Cette musique a été pour moi une révélation brutale. C'était au cours d'un stage ADAC-GRM, à l'époque animé par Jacques Lejeune et Philippe Mion, fin 1984. Cette révélation n'était pas tant celle d'un répertoire que j'ignorais que celle d'une pratique - la manière dont cette musique se « fait ». Mais cette toute nouvelle pratique me permettait en même temps une réconciliation et une prolongation salutaire de ce temps infini passé dans l'adolescence à écouter de la musique sur disques. Elle me faisait miraculeusement passer de l'écoute à l'expérience musicale. Je fais partie d'une génération (ce n'est pas qu'une question de génération...) pour qui le rapport à la musique passait avant tout, et naturellement, par le disque. Pouvoir faire de la musique directement avec les sons - c'est à dire par la manipulation du support - voilà qui était (et continue d'être aujourd'hui) pour moi à la fois allant de soi et providentiel. (1)

Pour vous compositeurs « polyvalents » (pratiquant dans des proportions variables les musiques instrumentales, mixtes et acousmatiques), qu'est-ce que composer sur support ? Quelle est pour vous la (ou les) spécificité(s) de cette forme de création ? ses différences avec l'écriture instrumentale ? ou, comme toute forme spécifique de création qu'est-ce qu'elle permet de dire que ne permettrait pas la composition instrumentale ?

[...] L'audition, très jeune, dans le même concert de la Première sonate pour piano de Boulez et de la Symphonie pour un homme seul de Schaeffer et Henry a été un choc déterminant. Rien à voir, et pourtant ces deux attitudes compositionnelles radicalement différentes m'ont autant fasciné et impressionné l'une que l'autre, à tel point que j'ai tout de suite travaillé simultanément la composition électroacoustique et la

composition instrumentale. Tout en tenant compte des spécificités de chaque genre, je m'intéresse beaucoup plus à leurs complémentarités et aux passerelles possibles qu'à leurs différences ou même divergences. Pourtant il y en a, à commencer par l'écoute ; en studio [...] je fabrique un son, l'écoute, en tire des conséquences que je mets en œuvre, réécoute, transforme à nouveau et ceci pour chaque son choisi. Ensuite, j'essaie plusieurs possibilités d'assemblage et la musique se construit progressivement, jusqu'à être fixée petit à petit, définitivement. Naturellement, même si le matériau engendre la forme pas à pas, cela n'exclut ni plan général ni intentions préalables parfaitement définies. En réalité, je procède de même pour l'écriture instrumentale. La différence entre écoute concrète et abstraite n'est pas si grande. [...] ; c'est une question d'attitude face au phénomène sonore. Toutefois, cette interaction entre l'oreille, le son et le résultat musical qui en découle, cette façon



particulière d'appréhender et de modeler le matériau, je l'ai d'abord apprise au studio et ensuite appliquée à la table. Autre différence : la machine et l'interprète. Si l'un est capable d'une exactitude optimale, l'autre est vivant, donc faillible, mais apte à fantaisie, surprise et originalité. Ce n'est ni mieux ni pire, ce sont simplement des spécificités incontournables dont il faut tenir compte ; au compositeur de ne pas se tromper d'exigence ! [...] Il me semble moins fertile de hiérarchiser et d'opposer ces deux conceptions, que de jouer avec leur « génie » réciproque, avec leurs mutuelles influences. De là vient sans doute l'intérêt - mais aussi la difficulté - du concept d'œuvre mixte, confrontation délibérée entre « sons fixés » et « sons mobiles », studio/partition, haut - parleurs/interprètes. (2)

[...] Si je suis versé côté « son », les différents acteurs de la musique instrumentale qui m'en-

tourent sont plutôt versés côté « note » (Conservatoire, apprentissage du répertoire classique). Je suis obligé d'en tenir compte lorsque je compose pour les instruments. La conception abstraite de mon œuvre doit naturellement trouver sa concrétisation grâce à la réalisation qu'en donnent les interprètes. J'écris en signes, en symboles, en notations plus ou moins simples, plus ou moins complexes, espérant être traduit en « sons » par des instruments d'abord construits pour jouer des notes, et pour lesquels existe un répertoire de quelques siècles. Je ne peux ignorer ce formidable bagage culturel, ce maillage impressionnant de références et ne peux (ni ne souhaite vraiment) mettre à bas tout l'édifice de cette « musique de note » (modale, tonale, sérielle, spectrale...). L'intérêt que je trouve à composer encore de la musique instrumentale se situe dans le positionnement social : comment écrire pour des interprètes qui passent d'une d'une musique du XVII^e siècle à une création

mondiale ; pour des instruments conçus, pour la plupart, au dix-huitième siècle ; que proposer à un public de mélomanes souvent investi d'une large culture musicale... ? Il y a pour moi un jeu qui tient plus de l'aspect social que de la création pure, et c'est bien ce qui m'attire.

Tout s'inverse dans l'acousmatique : peu de passé, peu de reconnaissance sociale, pas d'interprète donc pas de vedettariat. J'utilise une lutherie électronique ou numérique totalement actuelle et des sons choisis librement, créant avec tous les sons (et tous les sens qu'ils véhiculent)

un univers entièrement personnel sans la contrainte d'aucun code culturel ou social. Cela me permet d'être dans la « modernité » sans même avoir besoin d'y penser, en toute liberté de technique, de style, d'esthétique, de forme de transmission ! Totalement autonome de la conception jusqu'à la réalisation, souvent même jusqu'à l'exécution en concert.

Je range la musique mixte du côté de la musique instrumentale puisque je retrouve le rapport aux interprètes. La partie « bande » de mes œuvres revendique en général ses acquis « acousmatiques » et fait très peu de concessions à la « note », au « rythme », etc. J'aime provoquer cette confrontation entre les deux univers où chacun prend sa route avec ses propres moyens et enfin, je dois dire que ma pratique acousmatique nourrit souvent mon inspiration pour la musique instrumentale. (3)