

Andrea Cohen

« Musique concrète et art radiophonique : allers et retours »

EMS08

Electroacoacoustic Music Studies Network International Conference

3-7 juin 2008 (Paris) - INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

3-7 June 2008 (Paris) - INA-GRM and University Paris-Sorbonne (MINT-OMF)

<http://www.ems-network.org>

Musique concrète et art radiophonique : allers et retours

Andrea Cohen

La musique concrète doit sa naissance aux recherches que Pierre Schaeffer entreprend au sein du Studio d'Essai pour le développement de l'art radiophonique. Et l'on peut affirmer qu'elle est à plusieurs égards l'héritière d'une esthétique radiophonique. Cette proximité historique pourrait-elle justifier le fait que les compositeurs de musique concrète se soient intéressés à l'art radiophonique, pour le pratiquer d'une manière suivie ou épisodique.

Pour essayer d'y répondre dans un premier temps, nous allons survoler le cheminement qui mène Pierre Schaeffer de la radio à la musique concrète pour nous intéresser ensuite à la pratique de l'art radiophonique par des compositeurs issus du GRM, et définir les particularités de leur démarche dans ce domaine.

I

Décrire le cheminement qui mène Pierre Schaeffer de la radio à la musique concrète est fondamental pour comprendre l'évolution de l'art radiophonique dans sa relation avec la musique électroacoustique. Ses réflexions radiophoniques précèdent ses travaux sur l'objet sonore et elles les préfigurent, car certains aspects s'y trouvent déjà : exploration du caractère singulier de l'événement sonore, mise en valeur du microphone, valorisation d'une écoute sensible face à une écoute « logique ». Dans les réflexions théoriques exposées dans le *Traité des objets musicaux* il imagine plutôt une diversification des arts sonores : « il ne s'agit pas seulement de différences de genres (comme le lyrique ou le symphonique), mais sans doute de différences de nature. Pour les arts qui mobilisent l'oreille il pourrait y avoir une diversification analogue à celle des arts qui occupent l'espace.¹ »

Pour Pierre Schaeffer, l'art radiophonique et l'art musical sont deux expressions de l'art sonore de nature différente. Ainsi, la découverte de la musique concrète n'apparaît-elle pas à ses yeux comme l'aboutissement naturel de ses recherches sur l'art radiophonique, mais comme un retour inattendu de la musique vers lui.

Il explicite cela clairement dans un dialogue avec Suzanne André paru dans *La revue Musicale*, dans lequel il lui explique que c'est « à force d'accumuler des bruits en studio, pour rechercher des effets dramatiques, que je me suis avisé qu'ils excédaient les textes qu'ils étaient censés illustrer. Ils se sont mis à parler de musique. Je cherchais le contraire de la musique, elle m'est revenue dessus. Avec violence. Et sans que je m'y attende.² »

Le 1^{er} janvier 1943, Pierre Schaeffer fonde le « Studio d'Essai de la Radio Télévision française » dans le dessein de chercher « la possibilité d'un art, d'une expression radiophonique, d'un art de l'invisible, faisant appel au sonore seul ». Les recherches concernaient donc aussi bien la mise en ondes que la prise de son et l'interprétation de textes. C'est dans le cadre du Studio d'Essai que Pierre Schaeffer a produit et diffusé sa création radiophonique *La Coquille à planètes* qui reste son œuvre la plus importante et originale. Elle a été créée en 1943 et diffusée en 1944. Avec cette œuvre, il a cherché à créer « un art total, qui recourrait à ces trois affluents sonores qui sont le discours (le discours des mots) le discours de la musique, et aussi cette chose nouvelle que sont les bruits. » *La Coquille à planètes* est une suite fantastique pour une voix et douze monstres. Dans cette œuvre, qui se présente comme un feuilleton en huit épisodes d'une heure chacun, l'accent est toujours mis sur le mode d'expression radiophonique.

En 1946, le « Studio d'Essai » devient, le « Club d'Essai » et hérite des locaux et des techniciens du studio. Deux ans plus tard, Pierre Schaeffer commence ses essais de musique concrète : ce sont les *Cinq études de bruits*, créées au Concert de bruits de la Chaîne Parisienne, le 5 octobre 1948. Pierre Henry vient rejoindre Pierre Schaeffer l'année suivante et ensemble ils composent les premières pièces de musique concrète dont la plus importante est la *Symphonie pour un homme seul* qui sera créé en 1950.

Enfin, en 1951, Wladimir Porché, le directeur de la radio de cette époque, approuve la création du « Groupe de recherche de musique concrète » au sein de la radio.

¹ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p.680..

² SCHAEFFER, Pierre, *De la musique concrète à la musique même*, La Revue musicale, Triple numéro Paris, Editions Richard-Masse, N°303, 304, 305, 1977, page 170.

Schaeffer réalise une anthologie sonore : *Dix ans d'essais radiophoniques*, publiée en 1955, qui retrace les recherches engagées au Studio puis au « Club d'Essai » à l'aide d'extraits sonores, extraits des émissions produites pendant ces dix années. Cette compilation de fragments d'œuvres lui permet de se livrer, exemples à l'appui, à une analyse de l'art radiophonique.

En dehors de cet ouvrage spécifique plusieurs écrits de Pierre Schaeffer font état de ses réflexions sur l'art radiophonique.

Il faut citer tout d'abord un texte qui se trouve dans la deuxième partie de son ouvrage *Machines à communiquer*³. Il s'agit de « Le mythe de la coquille, Notes sur l'expression radiophonique », qu'il rédige en 1946, après l'écriture de son opéra radiophonique *La coquille à planètes*. Dans cet essai, il cherche à définir le langage radiophonique d'un point de vue phénoménologique.

La radio est perçue comme une expérience sonore privée, à laquelle on prête une oreille distraite. Elle amène à l'auditeur le monde à domicile et, inversement, lui donne la possibilité d'être présent partout ailleurs. C'est une irruption, hors de tout rituel, dans un espace privé : celui de l'auditeur. Dans ce même essai Pierre Schaeffer analyse aussi le pouvoir du microphone qui consiste à la fois à grossir ce qu'il saisit pour livrer des détails et de la profondeur sonore, et dissocier les éléments de la perception pour faire entendre « des voix sans visages, des musiques sans orchestre, des pas sans corps, des grondements sans foule », pour en conclure que le microphone ne transforme pas le son mais l'écoute. Enfin, il compare création poétique et création radiophonique : « on aperçoit un même rôle de l'imprévu au départ et, transposé de la métrique à l'acoustique, le même jeu d'incitations alternées entre le son et le sens ».

Dans un ouvrage postérieur : *À la Recherche d'une musique concrète*⁴, où Pierre Schaeffer retrace le cheminement qui le conduit à l'invention de la musique concrète, et pose à nouveau la problématique du son et du sens. Ainsi, si dans son expérimentation il cherchait explique-t-il à « arracher le matériau sonore à tout contexte, dramatique ou musical, avant de vouloir lui donner une forme ». Et il ajoute : « si j'y parvenais, il y aurait une musique concrète. Sinon, il n'y aurait que truquage et procédés de mise en onde ». Ainsi, si chaque son (musical ou bruité) est lié à une signification dans un contexte donné, ce qui est le cas dans la radiophonie, la démarche expérimentale serait de le faire exister, hors contexte.

Enfin, dans *Le Traité des objets musicaux*, que nous avons évoqué plus haut, Pierre Schaeffer différencie sa nouvelle option musicale, celle de la musique concrète, d'autres options possibles dans les termes suivants :

« Quant à nous enfermer dans une musique dont les objets renverraient au 'monde extérieur' (disons avec plus de précision : dont les objets auraient un double sens, sonore par le rappel des sources dont ils sont issus, et musical par l'organisation qu'on leur ferait subir), il y avait, soit interprétation abusive, soit choix d'autres voies que les nôtres. De telles œuvres sont possibles et intéressantes, mais elles font plus que choisir une esthétique dite expressionniste ou surréaliste, elles abordent un art particulier, hybride entre musique et poésie. »⁵

À la lecture de ces propos, on se demande si, lorsqu'il parle de cet « art hybride entre musique et poésie », Pierre Schaeffer ne se réfère pas en réalité à l'art radiophonique.

II

Après avoir, en guise d'introduction, évoqué l'œuvre et les écrits de Schaeffer, observé comment ses expérimentations radiophoniques le conduisent vers la musique concrète, et comment il différencie clairement les deux domaines, nous allons questionner la relation des compositeurs de musique électroacoustique, disciples de Schaeffer, avec l'art radiophonique, pour nous intéresser à ceux qui ont choisi de créer des œuvres pour ce médium.

Il faut tout d'abord rappeler qu'à partir de 1975, le studio du « Groupe de Recherches Musicales » se trouvera au sein même de la Maison de la radio. Cette proximité géographique amènera les compositeurs d'électroacoustique à s'intéresser à la production radiophonique que ce soit des œuvres de création ou des émissions de radio conventionnelles. Mais l'objet de notre étude se centre sur le premier point, c'est-à-dire nous nous intéressons à la démarche artistique des compositeurs qui ont décidé volontairement et consciemment de faire

³ SCHAEFFER, Pierre, *Machines à communiquer*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

Cet essai a été publié isolé sous le titre *Propos sur la coquille*, Arles, Editions Phonurgia Nova, 1990.

⁴ SCHAEFFER, Pierre, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Editions du Seuil, 1952.

⁵ SCHAEFFER, Pierre *Traité...op.cit.*, p. 24

des œuvres pour la radio.

Ils découvriront alors que ce médium impose ses contraintes aussi bien internes qu'externes : d'une part des règles d'ordre formel, concernant l'emploi de matériaux spécifiques (parole, bruit) et leur organisation au sein d'une dramaturgie particulière, d'autre part des règles liées aux caractères du médium lui-même, reposant principalement sur la production, la diffusion et l'écoute.

Les compositeurs qui se sont confrontés à l'art radiophonique se sont interrogés sur ces quelques particularités de ce langage qui déterminent en grande partie la forme et le contenu de l'œuvre.

Nous avons distingué quatre points :

Un premier point concerne les matériaux : la voix humaine apparaît comme un matériau spécifique ;

Ensuite, la présence des divers espaces sonores, résultat du type d'enregistrement et de la répartition des plans sonores.

Un troisième point se réfère à l'aspect dramaturgique de l'œuvre radiophonique ;

Enfin les conditions d'écoute, différentes de celle du concert, s'imposent aux compositeurs comme l'une des contraintes formelles majeures dans l'élaboration de l'œuvre.

Nous allons détailler chacun de ses aspects en prenant appui sur les témoignages de compositeurs qui ont pratiqué de manière épisodique ou suivie l'art radiophonique et que nous avons recueillis dans le cadre d'une thèse universitaire.⁶

La voix humaine : matériau spécifique

D'un point de vue purement statistique, les œuvres radiophoniques sont des œuvres « orales », dans lesquelles la voix occupe une place dominante. D'une manière générale, les compositeurs prennent le parti d'utiliser la voix autant pour le discours logique qu'elle véhicule que pour ses qualités musicales, (le débit de la parole, les inflexions, le timbre, des citations dans des langues inconnues, les éléments infra sémantiques). Et c'est bien cette possibilité de jouer avec plusieurs aspects de la voix et de la parole, des plus concrets aux plus abstraits, qui caractérise l'art radiophonique.

Pour beaucoup de compositeurs d'œuvres radiophoniques, l'emploi de la voix est une condition qui permet justement de qualifier l'œuvre de « radiophonique ». Nicolas Frize, tout en affirmant que la parole n'est pas indispensable dans le langage radiophonique, souligne son omniprésence dans l'histoire de la radio et conclut « il faut reconnaître que ceux qui s'intéressent à la parole sont des candidats à la radio ». Enfin, François Bayle considère que dans le cadre d'une création radiophonique, la parole doit, transcender son caractère usuel : « il faut que, très rapidement, on soit dans un univers de création, un univers de parole extrêmement saturée, où il y a beaucoup de niveaux de réalité qui sont là pour que ce soit une œuvre d'art ».

La diversité des espaces sonores

Dans l'œuvre radiophonique, par l'utilisation des plans sonores, des réverbérations et d'autres effets, on cherche à donner l'illusion d'une multitude d'espaces extérieurs, intérieurs, proches ou lointains. C'est la présence de ces espaces imaginaires que l'auditeur entend « en lui », qui caractérise l'expression radiophonique. Comme le signale François-Bernard Mâche, la radio apparaît comme une voix intérieure tandis que le concert met la musique à distance, « dans un espace qui n'est pas le vôtre, qui n'est pas en vous ». C'est pour cette raison que la diffusion en concert d'une œuvre conçue pour la radio est souvent problématique, de même qu'une œuvre électroacoustique peut se trouver désavantagée par une diffusion sur le poste.

La dramaturgie de l'instant

Pour les compositeurs d'œuvres lyriques, comme pour les compositeurs d'art radiophonique, la question dramaturgique se pose de façon semblable, car ils sont tous deux confrontés à la présence d'une logique autre que musicale. La proposition narrative attire certains compositeurs et en repousse d'autres. Peut-on alors trouver une relation entre l'intérêt pour le drame musical (dans le sens de l'opéra) et une attirance vers l'œuvre radiophonique comme deux modes d'expression possibles ?

Dans l'art radiophonique, la scène est purement acoustique et plutôt que de représenter, il est question de « suggérer » avec des sons, des paroles et des musiques ; de s'adresser à un auditeur/spectateur censé créer des images mentales à partir de l'écoute.

⁶ COHEN, Andrea, *Les compositeurs et l'art radiophonique*, Thèse de Doctorat, Université de Paris IV, Sorbonne, 2005.

Ce qui semble commun à tous les compositeurs est la volonté de se détacher d'une narrativité linéaire et de faire avancer l'action par d'autres moyens expressifs, en utilisant, en premier lieu, la polysémie du son. Néanmoins, s'il y a drame dans l'œuvre radiophonique, nous pensons, avec Mauricio Kagel, qu'il n'y a pas une progression dramatique mais plutôt un état ou une série d'états dramatiques, figurant comme une succession des temps présents. Cette conception dramaturgique découle aussi des conditions d'écoute propres à la radio, une écoute fragmentaire, intermittente, distraite.

L'écoute radiophonique, et son incidence sur la forme.

Le cadre de diffusion et de réception établit sur une première différence entre la musique électroacoustique et l'art radiophonique. Comme le signale très justement Luc Ferrari, dans l'œuvre radiophonique « l'expérimentation sur un support va directement dans l'intimité d'une maison, elle est reçue par des gens qui sont chez eux, ce qui détermine une écoute complètement différente de celle du concert. » D'ailleurs, la différence d'échelle temporelle est fonction des conditions de réception de l'œuvre. L'écoute de la radio suppose au moins une heure de disponibilité d'un auditeur qui est chez lui, détendu et n'a pas fait l'effort de sortir pour aller entendre un « concentré temporel » lors d'un concert.

D'autre part, en tant que médium la radio présuppose, un type d'écoute privée et intermittente. Et ce caractère fragmentaire de l'écoute radiophonique amènera les compositeurs à préférer des formes elles-mêmes fragmentaires. Ainsi, un fragment, une courte séquence, pourront être écoutés isolément tout en s'articulant avec d'autres fragments et créant de nouvelles relations. Cela supposera que l'auditeur recompose les instants qu'il perçoit comme autant de moments d'un tout ; c'est lui qui construit en quelque sorte la forme globale.

III

Peut-on caractériser les œuvres radiophoniques créées par les compositeurs ?

Nous pouvons différencier deux grandes tendances chez ces créateurs : ceux qui définissent l'art radiophonique, comme un art acoustique autonome et ceux qui le considèrent comme un genre musical.

Parmi les premiers nous pouvons citer François Bayle. Lorsqu'il crée en 1985, son œuvre radiophonique « Son, vitesse, lumière », à « l'Atelier de création radiophonique » de France Culture il l'envisage comme un espace de méditation sur sa production musicale. Si le temps d'expérimentation propre au travail du compositeur est solitaire, l'œuvre radiophonique est conçue comme un moment de réflexion partagée.

Parmi les seconds nous allons évoquer celui qui nous semble le plus emblématique : Luc Ferrari. Comme il le raconte lui-même, en découvrant le *Hörspiel* en Allemagne, dans les années 70, il s'est aperçu qu'il faisait quelque chose de semblable, et cela, depuis le début de son expérience musicale électroacoustique. Il a donc décidé de créer des œuvres radiophoniques expérimentales.

Ainsi, pour Luc Ferrari, l'art radiophonique a toujours été un support, un mode de composition. La différence réside dans les matériaux utilisés, qui ne sont pas les mêmes que ceux qu'il manie en musique électroacoustique ou instrumentale. Lors d'un de nos entretiens, Luc Ferrari avait déclaré : « bien que la forme m'intéresse en tant que telle, elle ne me suffit pas : j'ai besoin d'introduire des sentiments, des anecdotes, des narrateurs dans le discours musical ; qu'ils soient abstraits ou qu'ils soient dans le mode de fonctionnement de la radio, cela ne change rien pour moi, c'est la même manière de se positionner en tant que compositeur. »

Un cas de figure à part est celui des compositeurs de musique électroacoustique qui ont créé des œuvres que l'on pourrait considérer comme radiophoniques par l'utilisation du langage parlé, mais que les auteurs n'avaient pas destinées à la radio mais au concert.

C'est le cas de François-Bernard Mâche dont l'œuvre *Kassandra*, commande de Radio France, a reçu le Prix Italia 1977. Pour ce compositeur, il s'agit simplement d'une « convergence entre une démarche de compositeur influencée par les pratiques de la musique sur support, et le médium bien adapté à sa diffusion ».

Dans le même sens, l'on peut signaler les œuvres de musique concrète composées par Michel Chion, que le compositeur n'a jamais présentées comme radiophoniques, mais dont on lui a dit qu'elles l'étaient, parce qu'il y avait du langage parlé. Michel Chion revendique son droit de « rester dans le camp de la musique parce qu'on a le droit d'y être », bien qu'il reconnaisse « l'accoutance avec l'expression radiophonique et les arts acoustiques. »

En conclusion nous allons énumérer quelques traits qui caractérisent, d'après notre analyse, les œuvres

radiophoniques créées par les compositeurs de musique électroacoustique :

1-Leur connaissance de l'outil leur permet de prendre en charge toutes les étapes de fabrication, depuis la prise de son jusqu'au mixage ;

2-Ils utilisent la voix comme un matériau privilégié dans la construction de leurs œuvres, inventant des procédés où la voix dépasse sa fonction communicative pour devenir protagoniste de multiples situations dramatiques et musicales.

3-Ils développent des stratégies musicales, une attention portée aux répétitions et aux symétries, pour échapper à l'emprise de la narration et pour s'adapter au cadre de réception et d'écoute.

4-Les œuvres débordent les catégories et constituent bien plus des cas de figure que des modèles pour chacun des genres (documentaire, fiction, Hörspiel).

5-La diffusion radiophonique est conçue comme l'une des versions possible de l'œuvre et les compositeurs prévoient d'autres versions que ce soit en concert ou des productions discographiques.

Dans tous les cas, les compositeurs développent des échanges fructueux et un rapport particulier, une approche singulière, à l'art radiophonique ; et ceci s'explique par le rapport particulier qu'ils entretiennent avec le sonore.

Nous pouvons ainsi affirmer que si la musique électroacoustique est née comme une conséquence inattendue des expérimentations schaefferiennes dans le domaine de l'art radiophonique, celui-ci est aujourd'hui tributaire de la musique électroacoustique grâce à l'originalité, la richesse et l'inventivité des œuvres radiophoniques créées par les compositeurs.