

INSTITUT NATIONAL SUPERIEUR DES ARTS DU SPECTACLE ET
DES TECHNIQUES DE DIFFUSION

SECTION SON

2001-2002

***La création radiophonique, entre musique,
sons et narration***

Mémoire de fin d'études, réalisé sous la direction de :

Jean-Paul Dessy

Schuermans Magali

Je tiens particulièrement à remercier tout d'abord Jean-Paul Dessy, pour ses conseils, son attention, sa confiance absolue en ce projet et ses nombreux encouragements.

Merci à Béatrice pour son aide, sa douceur et ses nombreuses lectures et relectures.

Merci à Frans pour sa documentation et ses conseils.

Merci à Julie pour son écoute fabuleuse , merci à Fab, Béné, Sam, Etienne, Natacha, Sophie, Agnès, Fédrik, Claire-Marie, Ema, Thierry, Géra, Benjamin et Léa.

INTRODUCTION GÉNÉRALE	4
LES SONS DANS LA MUSIQUE	6
Introduction	6
Prémices chez les futuristes italiens	11
Pierre Schaeffer (1910/1995).....	13
<i>Quelques repères chronologiques</i>	13
<i>La recherche de Pierre Schaeffer</i>	14
John Cage (1912-1992).....	22
Mauricio Kagel (1931)	30
Conclusion	34
LE BRUIT OU LES SONS DE LA VIE	35
La nature et la culture des sons.....	35
<i>Les sons de la nature</i>	36
<i>Vers de nouveaux centres tonals</i>	40
<i>Des matières sonores musicales</i>	41
<i>La place de la nature dans la culture musicale</i>	42
Les bruits ou les simulacres du meurtre	45
<i>Mythes et réalités du bruit</i>	47
<i>Le pouvoir des bruits</i>	51
Conclusion	52
LES SONS DE LA RADIO : POÉSIE, MUSIQUE ET NARRATION	53
Crises existentielles de la radio.....	53
Le théâtre pour aveugles ou l'art de la radio	62
<i>Quelques auteurs de création radiophonique</i>	70
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE	77

Introduction générale

Le son, pour moi, c'est la musique de la vie qui nous raconte.

Quand j'étais petite, le calme de la nuit, son *silence*, me faisaient terriblement peur, je recherchais le moindre signe de vie dans la ville assoupie. Dormir était une épreuve angoissante, comme à chaque fois une petite mort. Les bruits du dehors, un bus qui passe dans la rue, un avion au loin, quelques oiseaux égarés, le vent dans les arbres à la campagne ou le chant de la mer en bateau lors des vacances, tant de repères qui m'étaient indispensables pour combattre mes angoisses ; je recherchais le moindre signe de mouvement, de vie. Je voulais en être constamment sûre. J'adorais les soirs où la pluie résonnait sur mon velux, comment décrire ce sentiment éprouvé lorsque le temps est épouvantable dehors et que l'on se blottit dans la chaleur de ses draps ? Enfant, j'avais besoin d'une présence, de quelqu'un qui me parle, qui me berce. Ne pouvant pas monopoliser les soirées de mes parents, je me suis retournée vers mon radioréveil, reçu à un Noël.

En Belgique, la bande FM ne nous gâte pas tellement, et je recherchais désespérément des émissions parlées en soirée. Fun radio, ou la radio catholique, cela représente un bilan très pauvre, mais c'était mieux que rien... Puis un jour j'ai découvert France Inter sur les ondes longues, et étrangement pour un ingénieur du son, je supporte assez bien la qualité médiocre du son. Cela parce qu'il me berce encore aujourd'hui au rythme de ses témoignages de vie ; émissions de bonnes ou mauvaises qualités, je vous avoue que cela n'a pas d'importance, cette radio vit, et n'ayant pas le câble, je m'en contente avec un certain bonheur, il faut bien l'avouer. Voilà déjà une des motivations premières qui m'a poussée à me présenter dans cette école. Je doute d'être la seule à avoir besoin d'un peu d'aide pour rêver... Alors je me suis dit, un peu naïvement, que je ferai de ma vie des histoires de sons pour donner à voir à chacun qui le désire des images de son imagination.

Tout au long de mon parcours à l'Insas, quantité de questions se sont posées par rapport au son, à son sens, son pouvoir, sa force, son utilisation, son esthétique... Je reste persuadée que la technique seule ne nous mènera jamais à rien. Voilà pourquoi il ne sera pas question, à aucun moment dans ce mémoire, de technique du son. Je pense avoir suffisamment passé de temps avec elle, et elle m'accompagnera sans aucun doute tout au long

de ma vie. Autant vous l'avouer, je la déteste en tant que telle. J'ai voulu de cette façon comprendre pourquoi je prenais autant de plaisir avec un enregistreur, j'ai voulu mettre des mots sur le potentiel immense que nous avons aujourd'hui grâce à l'enregistrement des sons.

Quel sens peut-il y avoir à mettre un son de porte sur une porte dans un film ? Qu'évoque ce son de porte ? Pourquoi le faire plus ou moins grinçant ? Il me semblait important de dire des choses à travers le son, parce que cela ne m'intéresse pas de juste l'enregistrer. Je veux qu'il vive, qu'il ait une existence propre. Sinon, il n'y a aucun sens à ce que nous faisons, mis à part être des presse-bouton. Ces réflexions ne sont pas uniquement tournées vers le monde de la radio. Il s'agit de comprendre à quel point le réalisme de la fiction passe principalement par le son. Demandons à Orson Welles ce qu'il pensait du travail en studio lors de ses créations dramatiques... Et observons l'impact de ses oeuvres... L'hyperréalisme de *La guerre des mondes*, pièce produite aux Etats Unis en 1938, possédait de telles qualités dramatiques et de tels accents de vérité que les auditeurs de la radio ont cru à une réelle invasion des martiens sur la terre. Cette hallucination collective a donc provoqué une réelle panique, il y eut quelques blessés et même des morts. Heureusement, une telle *qualité* n'a jamais été reproduite depuis lors.

On rentre forcément en contact avec le son, on ne peut pas le contempler de loin. Il faut le subir et parfois y adhérer, tant il a sur nos sens des effets physiologiques profonds qui engagent à notre insu la participation de notre corps tout entier. Mais ce corps est un organisme conditionné par les codes inavoués de notre culture et il faut faire appel à notre intelligence, l'exercer à noter les similitudes, les rapports, à identifier les formes pour comprendre les éléments d'un langage. Il ne s'agit pas de comprendre le langage des sons à proprement parler, mais du moins de l'appréhender. Confrontons donc les sons, que nous considérerons comme des objets sonores à la musique, à la vie et aussi à la radio...

Les sons dans la musique

Introduction

En entrant dans le XXe siècle, Debussy lança le premier l'attaque contre le système de transcription du langage de la musique traditionnelle. Dans une tendance à détruire l'organisation formelle pré-existante de l'œuvre, il a recours à la beauté du son pour lui-même. « *Ce qu'on pourrait souhaiter de mieux à la musique française c'est : de voir supprimer l'étude de l'harmonie telle qu'on la pratique à l'école et qui est bien la façon la plus solennellement ridicule d'assembler les sons.* »¹ La musique traditionnelle a comme particularité d'avoir toujours développé une rationalité de par ses dogmes qui, au fur et à mesure du temps, a engourdi toute l'activité consciente, refoulant de la même façon toute pensée mythique musicale. Toute son histoire se résume en une tentative de faire croire à une représentation consensuelle du monde, pour imprimer dans les esprits des auditeurs la foi en l'harmonie de l'ordre.

Dès la fin du XIXe siècle, les fondements de la musique tonale sont ébranlés fortement par les romantiques au nom d'une nature physique des sons. L'insuffisance expressive du système tonal est proclamée. Le pouvoir suggestif de certains intervalles, comme les tierces qui déterminent les modes, ainsi que les intervalles jugés trop dissonants sont réexaminés et remis en question dans le but de réintégrer toute une tranche de l'univers sonore, dont les bruits. Cette démarche aboutira au XXe siècle à la véritable explosion de la tonalité.

Le timbre et les sonorités deviennent alors pertinents pour les compositeurs en plus des caractéristiques de base communément accordées à la musique (la mélodie, le rythme, le contrepoint et l'harmonie). Contrairement à Beethoven dont les esquisses ne comportent aucune trace d'instrumentation, c'est au son que pense Stravinsky quand il compose pour des instruments spécifiques. Les compositeurs sériels tendent même à établir une théorie des timbres, inclus parmi les paramètres de hauteur, durée et intensité (la théorie des quatre paramètres). C'est sous le signe d'un éclatement accru et d'une négation démultipliée à l'égard

¹ Debussy, Claude, cité par von der Weid, Jean-Noël, *La musique au XXe siècle*, p.21-22

de la musique traditionnelle que se développe la musique sérielle intégrale. La technique ponctuelle est mise au point, où chaque élément sonore est pourvu de propriétés spécifiques, individualisé et distancié presque à l'extrême de ce qui l'entoure.

Si la même préoccupation est à l'origine de la démarche de Luigi Nono, il faut remarquer que, chez lui, la technique sérielle sert une expressivité poétique et consiste à considérer la pratique musicale comme un moyen d'expression dramatique. « *En ce sens, on peut dire qu'il n'y a pas chez lui, comme chez d'autres musiciens sériels, de traitements de toutes les composantes du son selon les mêmes schémas d'organisation, ni d'assujettissement, par exemple, de l'organisation temporelle au système des hauteurs ; il s'agit davantage de jouer sur plusieurs niveaux de complexité sériels afin de préserver la dramatisation latente du tissu musicale. (...) Une direction précise ne s'impose plus à celui qui écoute. Dans ce labyrinthe de structures entremêlées, l'auditeur a finalement la possibilité de suivre la voie qui lui convient et d'effectuer à son gré des coupes dans ces blocs compacts de sons qui s'enchaînent trop vite ou sont trop denses pour donner le temps d'entrevoir la trame formelle qui les sous-tend.* »²

A peine la conception du timbre établie, Bartok, par exemple, la dépassait en utilisant toute une palette de *morphologies* sonores en faisant référence aux différentes formes d'attaques possibles sur les instruments à cordes. Schaeffer fera d'ailleurs la critique de cette théorie des quatre paramètres en démontrant les limites de la notion du timbre et en proposant toute une série de critères décrivant la *morphologie* d'un objet sonore : l'attaque, l'entretien, le grain, l'allure, la masse, le timbre harmonique, les profils (dynamique, mélodique et de masse), tout en stipulant leur précarité. Les compositeurs ont alors pris l'habitude d'incorporer dans leur musique toutes sortes de bruits concrets et d'utiliser des instruments leurs ressources bruiteuses (comme taper sur la caisse du violon ou jouer du trombone dans un seau d'eau). Depuis les techniques électro-acoustiques ont chassé ce côté pittoresque au profit du sérieux, et l'utilisation du son complexe est aujourd'hui tout à fait commune.

La recherche d'un nouveau langage musical donc, et la découverte de nouveaux matériaux suite aux rejets des fonctions traditionnelles des instruments... La technique se développe comme une deuxième nature de la musique, découvrant des procédés électroniques qui ouvrent littéralement la voie expérimentale : pour produire des formes musicales, des

² Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.17-18

sons, des sonorités et des bruits singuliers. Il s'agit cependant de se méfier des excès qui tendent à stériliser la musique lorsque les techniques ne sont plus soumises à des projets esthétiques... « *Un nombre croissant de musiciens crée des œuvres qui saisissent la transparence de l'eau, qui suivent à la trace les voyages des nomades télématiques, mettent en bouteille des sentiments et des atmosphères, effacent le chaos et la pollution sonore d'un trait de silence, se concentrent sur des microcosmes sonores, s'imprègnent de citations et d'instantanés sonores numériques, donnent l'avantage à l'impression sur la forme, élaborent des natures synthétiques dans des laboratoires urbains, explorent une gamme réduite ou un simple procédé technique sur de longues durées, recherchent l'effet physiologique plutôt que la rigueur intellectuelle, ou peignent des environnements improbables et imaginaires, remplis de beauté ou de terreur. Des musiques qui aspirent à la condition de parfum, qui défrichent de nouvelles relations entre le créateur et l'auditeur, entre le créateur et la machine, entre le son et son contexte. Des musiques qui emportent l'auditeur dans une zone mouvante que Lamborne Wilson appelle la **dérive sacrée**, un mode de voyage imaginaire **dans lequel le paysage sera à nouveau investi de sens, ou plutôt d'une esthétique libératrice.** »³*

Les compositeurs européens semblent partagés par une double opposition : d'un côté le développement de la pensée autonome, en vue de créer une musique apparemment *pure*; en face, l'expérimentation des perceptions, le monde extérieur agissant clairement avec plus d'intensité sur les œuvres, en vue de créer une musique à *programme*. D'un autre côté, on retrouve chez les uns et chez les autres des variabilités quant à la proportion du spontané et du concentré, de l'inconscient et du conscient, en quelques sortes tout ce que l'on peut renvoyer respectivement au mytique et au formel. Il semble indéniable que ce soit la pratique ancestrale de l'imitation des sons qui entourent l'homme qui ait mené à ces deux voies, vers deux musiques différentes.

C'est l'utilisation des sons et des bruits dans la musique qui m'intéresse, beaucoup de compositeurs s'y sont consacré tout au long du vingtième siècle. Il était difficile de les regrouper et de parler de tous. Mon choix est instinctif et je sais qu'il a ses limites. Il importe de traiter du langage de la musique et des sons, de leurs rapports. Les sons apportent-ils une signification à la musique, la dramatisent-ils ? Les quatre parties qui suivent tentent, d'après les conceptions des compositeurs abordés, de répondre à ces questions, du moins de lancer des pistes de réflexions tangibles. Car la première question, la plus fondamentale, qui peut

³ Toop, David, *Ocean of sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, p.34

venir à l'esprit est : que peuvent apporter à la musique des sons complexes, des bruits ? La musique n'est pas un langage au niveau linguistique du terme, elle n'a pas la structure du langage, parlons plutôt de métaphore. On peut dire qu'elle a un sens issu d'un vécu sonore qui le délimite immédiatement. Les démarches effectuées par les musiciens contemporains reposent sur le retour du refoulé, de ce qui ne rentre plus dans les structures d'ordre commodes et rassurantes, ni dans les références instrumentales, mais dans le son non-identifié, plus proche de l'angoisse et de l'inconscient.

Dans une première démarche, je pensais développer les questions portant sur la musicalité, mais très vite je me suis rendue compte que ces questions sont en quelques sortes insolubles et beaucoup trop larges. Ce serait d'ailleurs terriblement dommage de les résoudre parce que cela empêcherait toute création et renfermerait la musique sur elle-même. Personne ne peut définir, à mon sens si un bruit est musical ou non, c'est tellement subjectif...« *J'irai jusqu'à dire que n'importe quelle perception peut devenir de la musique.* »⁴ Mais bien sur cela ne doit empêcher personne d'en parler et d'y réfléchir pour que les conceptions continuent à évoluer et pour que l'on puisse encore imaginer des modes d'expressions nouveaux. Je considère l'avènement des bruits dans la musique comme une étape primordiale, qu'elle qu'en soit le résultat musical et ceci grâce à l'ouverture des pensées qu'il a fallu pour concrétiser un tel phénomène. Que l'on considère cela comme de la musique artificielle, frivole ou anecdotique n'a pas tellement d'importance à mes yeux. « *Le propos sur les arts en tant que professions ingrates est encore remâché par beaucoup de bouches, car peu nombreux sont ceux qui se rendent compte qu'il y a aujourd'hui, bien plus de besoins psychiques que de besoins physiques à satisfaire.* »⁵ Nous verrons lors du dernier chapitre les essors qu'une telle nouveauté pourrait provoquer.

« *Toutes les fois que dans l'histoire l'engouement des compositeurs pour la redécouverte des sons a été largement partagé, une censure s'est élevée contre ce réalisme, pour des raisons morales, religieuses, philosophiques ou, beaucoup plus rarement, esthétiques. Les protestations de Platon contre les musiciens qui imitent les bruits ou les rythmes du travail et des machines, les voix du cheval, du taureau, du chien, du bétail ou des oiseaux, les sons de la rivière ou de la vague, le vent, la grêle ou le tonnerre, au lieu d'imiter*

⁴ Stockhausen, Karlheinz, *Invention et découverte, in La musique et ses problèmes contemporains*, p.154

⁵ Stockhausen, Karlheinz, *Invention et découverte, in La musique et ses problèmes contemporains*, p.160

la vertu, prouve bien que cette pratique prenait, dans le pays de l'humanisme même, une grande importance, au quatrième siècle avant notre ère. »⁶

Il existe une réelle universalité des modèles sonores dans la musique mais l'élément descriptif exige que le signe musical désigne un référent, quel qu'en soit la nature, loin d'être toujours sonore. Le *programme* musical établit un lien entre le compositeur et l'auditeur et tente un transfert d'une imagination à une autre, cause et effet se confondant, l'émotion surgit. Et ce, même si ce n'est en fin de compte que la codification de comportements sociaux au lieu d'être le langage de l'âme. Le mouvement qui part de Debussy pour atteindre de plus en plus radicalement le réel sonore, passant par Russolo, Varèse et la musique concrète, se colorant chez Bartok et Messiaen, suscite donc, comme nous le verrons, de nouvelles problématiques encore et encore. Les mêmes sons prendront des pertinences différentes selon les compositeurs et leur époque. Ce qui est aujourd'hui un son ne sera demain probablement plus qu'un bruit non musical et sans doute réciproquement...

⁶ Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion*, p. 29

Prémices chez les futuristes italiens

Luigi Russolo publie en 1913 son manifeste : *L'art des bruits* qui regroupe ses théories sur l'utilisation du *son-bruit* et marque le début du **bruitisme**. Les futuristes⁷ italiens refusaient la *sclérose du musée*⁸, combattaient le déjà vu et les lieux communs de l'art. Le choix du bruit en musique en serait une application directe.

Manifestant certaines des intuitions les plus novatrices du mouvement, Russolo propose de réécouter le monde. Toute personne se doit de prendre conscience de l'environnement propre à sa civilisation. L'attention portée aux sons doit être dégagée de tout critère de références culturelles.

Avec la période industrielle, l'arrivée des machines modifia fondamentalement notre environnement sonore, qui, selon lui, était auparavant plongé dans le silence et l'apathie. « *Durant plusieurs siècles la vie se déroula en silence ou en sourdine. Les bruits les plus retentissants n'étaient ni intenses, ni prolongés, ni variés. En effet, la nature est normalement silencieuse, sauf les tempêtes, les ouragans, les avalanches, les cascades et quelques mouvements telluriques exceptionnels. C'est pourquoi les premiers sons que l'homme tira d'un roseau percé ou d'une corde tendue l'émerveillèrent profondément.* »⁹ Notre héritage culturel nous aurait anémié les sens en ne tenant pas compte des bruits qui nous entourent. On assiste ainsi, avec les futuristes, à une inversion des rôles des premiers et arrière-plans, à une substitution du laid au beau.

De ce fait, Russolo considère comme une aberration de suivre des codes musicaux préétablis dans un espace sonore totalement différent et à présent inadaptés. Sa sensibilité, étouffée par les principes d'harmonie, est à la recherche de nouvelles expériences. Il propose le concept d'*Enharmonie*, « *pour indiquer les valeurs qui ne trouvent plus leurs correspondants dans la réalité musicale.* »¹⁰ et critique vivement par ce biais le système

⁷ Le mouvement futuriste s'est développé dans un souci de communication publicitaire et tapageuse, virant, à un certain moment, vers des propagandes guerrières ; et ce, dans le but de revivifier et revigorer l'art par le culte de la force. Il n'y a pour ainsi dire guère de thèmes de la vie sociale, politique, morale, littéraire, artistique ou scientifiques qui n'aient été abordés par les futuristes.

⁸ Selon l'expression de Giovanni Lista dans le préface de *L'art des bruits* de Luigi Russolo, p.18

⁹ Luigi Russolo, *L'art des bruits*, p.35

¹⁰ Luigi Russolo, *L'art des bruits*, p.78

tempéré. Les bruits qui nous entourent et nous sont familiers, s'ils sont combinés et rassemblés pourront réaliser de *véritables symphonies radicalement nouvelles*¹¹. Une nouvelle réalité abstraite se construit ainsi à partir d'éléments concrets, reflets des états d'âme de la vie industrielle, de la guerre et de la nature.

Russolo, dans son manifeste, répertorie le monde des bruits avec un réel souci d'appréhension concrète mais il ne prétendra pas ériger un système. Son propos principal est d'ouvrir l'oreille à de nouveaux rythmes, aux dissonances et de tendre constamment vers le son complexe, vers une nouvelle acoustique plus révélatrice du monde. Sa démarche théorique sera complétée par la construction d'instruments onomatopéiques : les bruiteurs ou *intonarumori*. Ce sont des boîtes plus ou moins grandes à base généralement rectangulaire. De devant sort une trompe recueillant et amplifiant le bruit. A l'arrière se trouve une manivelle servant à entraîner le mouvement mécanique produisant l'excitation du son par un système assez simple relié par des cordes. Sur la partie supérieure, une aiguille sert à graduer la hauteur du bruit. D'autres bruiteurs seront, par la suite, électriques.

Parmi ces bruiteurs on retrouve notamment : des hululeurs, des grondeurs, des crépiteurs, des froufrouteurs, des éclateurs (bruit moteur à explosion), des glouglouteurs, des bourdonneurs,... De véritables orchestres de bruiteurs seront mis en place, intégrant les structures habituellement réservées à la musique. Parmi les sifflements, les hurlements et le lancement de divers projectiles végétaux, agressant dans un tumulte généralisé le public, les réactions seront houleuses et souvent orageuses.

Les futuristes italiens ont envahi le terrain de la radio, qui était encore un objet de tous les rêves, considéré comme un médium de création. Selon Marinetti, la radio, sous le nom de Radia, représente une nouvelle forme d'art : « *La Radia sera la réception, l'amplification et la transfiguration des vibrations émises par la matière ; comme aujourd'hui nous écoutons le chant de la forêt et de la mer, demain nous serons séduits par les vibrations du diamant ou de la fleur* ». ¹²

¹¹ Selon l'expression de Giovanni Lista dans le préface de « L'art des bruits » Luigi Russolo, p.18

¹² F.T. Marinetti et Pino Masnata, « La Radia », in *Gazetta del Popolo*, octobre 1933 dans *Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*, Couprie, Pierre, p.70

Pierre Schaeffer (1910/1995)

- Quelques repères chronologiques

- 1938 : Brochure interne de la radio française : « 20 leçons et travaux pratiques destinés aux musiciens mélangeurs », par Pierre Schaeffer.
- 1948 : Au sein du Club d'Essai de la R.T.F., Pierre Schaeffer invente la musique concrète. Plusieurs expériences ont déjà été réalisées à partir d'appareils électriques de production du son et de moyens de reproduction comme le disque.
- 1950 : Arrivée du premier magnétophone à bande. Les techniques de captation du son, ainsi que l'utilisation du micro prennent toute leur importance.
- 1951 : création du phonogène, appareil qui transpose un son sans en changer la durée ou, inversement, l'allonge ou le raccourci sans transposition. Mise en place du G.R.M.C. ou Groupe de Recherches de Musique Concrète.
- 1953 : en collaboration avec Edgar Varèse : première tentative de juxtaposer des sons de l'orchestre à des éléments pré-enregistrés.
- 1958 : établissement du G.R.M. ou Groupe de Recherches Musicales. Pierre Schaeffer délaisse l'appellation : *musique concrète*.
- 1960 : mise en place du Service de la Recherche.
- 1961 : premières utilisations de sources de sons électroniques au G.R.M.
- 1960-1968 : Pierre Schaeffer entreprend la rédaction du *Traité des objets musicaux*, et les compositeurs du groupe (Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, François Bayle, Bernard Parmeggiani et Ivo Malec) travaillent en équipe à la constitution de son matériel d'exemples : *Le solfège sonore*. Parallèlement, le G.R.M. promeut la musique expérimentale en organisant des séries de concerts. C'est à ce moment que les œuvres seront le plus marquées par la prise de conscience de la notion d'objet musical.
- 1966 : parution du *Traité des objets musicaux*.
- 1968 : création au Conservatoire national supérieur de Paris d'une *classe de musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel* dont Pierre Schaeffer est nommé professeur associé.
- 1960 à 1975 : période électronique.
- 1975 à 1988 : période informatique des grands systèmes.
- 1988 à nos jours : période de l'informatique légère et domestique.

- La recherche de Pierre Schaeffer

Pierre Schaeffer découvre lors de ses débuts à la radio, qu'il est possible de transformer l'espace sonore à travers les distorsions créées par les micros et les haut-parleurs. Dans les studios de la radio, un incident technique concrétise cette constatation et révolutionne l'esprit de Schaeffer : *le sillon fermé*. Une griffe sur un disque provoque la répétition infinie d'une partie d'un enregistrement. Cet événement a priori banal évoqua à l'oreille attentive de Schaeffer un certain rythme et indirectement une certaine musique. L'élément sonore avait été involontairement **sorti de son contexte sémantique** et révélait de **nouveaux traits de sa sonorité**. Enlever l'attaque d'un son revient également à en modifier fondamentalement la perception : une cloche sans attaque est assimilée à une flûte : c'est *la cloche coupée*. Pierre Schaeffer parlera d'*expériences de rupture*, à l'origine de la musique concrète, et, plus tard de l'établissement du solfège sonore.

La musique concrète est donc liée aux recherches menées dans les studios radiophoniques par des ingénieurs. Elle implique au départ des prises de son, effectuées n'importe où, mais de préférence dans la réalité acoustique. Après analyse, ces sons enregistrés sont ensuite rassemblés et retravaillés selon diverses manipulations électro-acoustiques. Le son sera appréhendé d'une manière **concrète**, empirique du son, par opposition au parti pris d'abstraction de la démarche sérielle. « *Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de **musique concrète**, j'entendais, par cet adjectif, marquer une **inversion** dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance.* »¹³. La musique est avant tout un contact direct avec le sonore, un travail à même le son dont les conséquences ne sont pas toujours prévisibles. Hésitations et tâtonnements jalonnent les premières tentatives qui consistent à explorer toutes sortes de bruits, aussi bien ceux produits par des tourniquets ou des casseroles, que ceux, déjà plus contrôlables, émis par des tiges calibrées, des toupies sifflantes, des blocs de bois ou de métal, ou par des instruments de musique transformés, détournés de leurs sonorités de base.

Ces nouvelles approches de composition ont été le point de départ d'une recherche musicale d'un autre type, se réclamant de la **méthode expérimentale**. Déjà se fait jour une

¹³ Schaeffer Pierre, *Traité des objets musicaux*, p.23

nouvelle façon de penser le matériau ; après les premières études concrètes où primait le désir de tester le son dans son immédiateté parfois la plus élémentaire, quelques règles furent instaurées. Elles n'autorisaient qu'une très petite marge d'intervention sur les sons enregistrés, à savoir le montage, en les dénaturant le moins possible. Il n'était plus question de considérer le son en fonction uniquement de ses paramètres acoustiques.¹⁴ Il s'agissait alors de s'exercer à mieux entendre, de créer un solfège et de composer.

Le musicien concret allait donner naissance à une nouvelle esthétique musicale à la recherche d'un perfectionnement technique continu. Les œuvres s'imprègnent d'un certain lyrisme. Désormais, devait être franchi le pas entre « objet sonore » et « objet musical », et posée la question même du sens musical. « *L'objet sonore, c'est ce que j'entends ; c'est une existence que je distingue... Comment passe-t-on du sonore au musical ? **Sonore**, c'est ce que je perçois ; **musical**, c'est déjà un jugement de valeur. L'objet est sonore avant d'être musical : il représente le fragment de perception, mais si je fais un choix des objets, si j'en isole certains, peut-être pourrais-je accéder au musical. **L'objet musical**, ce sera le musical ressaisi à sa source, dans **la fonction des objets** qui méritent ce qualificatif, c'est-à-dire en degré presque zéro de musicalité.* »¹⁵

Pierre Schaeffer définit **l'objet sonore** par ce qu'il n'est pas : ni le corps sonore, ni l'instrument joué, ni le symbole noté sur une partition, ni la bande magnétique, ni un état d'âme – ce qui le différencie en ce point de la façon dont Russolo envisageait les bruits. L'objet sonore n'existe pas « en soi », mais à travers une intention constitutive spécifique, en corrélation avec *l'écoute réduite*. « *Il n'y a pas d'objet sonore sans écoute réduite, il n'y a pas non plus d'objet sonore sans enregistrement.* »¹⁶ En réalité nous ne percevons pas les objets mais les **structures** qui nous permettent de les identifier. On peut étudier la forme en séparant ses composantes, mais il n'est possible de percevoir l'élément qu'en le gardant intact.

La façon de concevoir la musique sera donc indissociablement liée à la notion *d'écoute réduite*, dans une approche purement phénoménologique. A l'inverse de l'écoute

¹⁴ Pour Schaeffer, l'*acoulogie* joue le rôle de lien entre l'étude des objets et l'étude des structures musicales. Comme Michel Chion l'explique : « *L'acoulogie aurait pour objet l'étude des mécanismes de l'écoute, des propriétés des objets sonores et de leurs potentialités musicales dans le champ perceptif naturel de l'oreille. Tournées vers le problème des fonctions musicales à caractères sonores, elle serait à peu près à l'acoustique ce que la phonologie est à la phonétique.* » Chion, *Guide des objets sonores*, p.94

¹⁵ Schaeffer, Pierre, *La sévère mission de la musique*, in *Revue d'esthétique*, p.281

¹⁶ Couprie, Pierre, *Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*, p.205

banale renvoyant à la source sonore et à son sens, l'écoute réduite considère le son pour lui-même, en faisant abstraction de son origine et de son sens. En mon sens, la meilleure façon d'intégrer cette notion est de prendre un enregistreur, un casque, un micro et de se balader, les yeux fermés, à la recherche de sons. Très rapidement, tout un univers inconnu se déploiera à nos oreilles, sons que l'on ne pourra pas forcément rattacher à des éléments familiers. A ce moment, il sera possible d'écouter le son en tant que tel, de profiter pleinement de ces découvertes et de ce monde inconnu. En effet, les différents plans sonores d'un micro modifient parfois énormément la perception du son d'origine. Il est important de ne pas ouvrir les yeux. Selon Pierre Schaeffer, le micro n'opère aucune transformation dans la nature du son. Le micro donne des événements une version purement sonore, livrant des détails, des contrastes, une profondeur sonore que la vision a tendance à masquer. Le micro transforme donc l'écoute, grâce à son pouvoir grossissant.¹⁷ « *Je sais bien que le micro ne donne que le son brut avec quelques effets secondaires. Je sais bien que le micro n'a pas de pouvoir créateur.* »¹⁸ Mais ce qu'il importe fondamentalement, c'est la façon d'appréhender le micro.

De l'écoute réduite découle l'**attitude musicienne**, création et recherche active de valeurs nouvelles. « *On pourrait dire, et ce serait mieux qu'un jeu de mots, que l'écoute musicale traditionnelle est l'écoute du sonore des objets musicaux stéréotypés, tandis que l'écoute musicienne serait l'écoute musicale de nouveaux objets sonores proposés à l'emploi musical.* »¹⁹ Le terme *musical* possède donc deux sens, l'un, attiré vers le passé et les valeurs traditionnelles de la musique ; l'autre, cherchant de nouveaux phénomènes sonores qui se prêtent à un renouvellement musical. Une fois obtenus, il faudra les écouter comme des éléments constitutifs de nouveaux systèmes à ériger. Ainsi, Pierre Schaeffer ne voudra pas introduire tous les sons qui nous entourent dans ses compositions : il existe des objets *convenables* et d'autres pas. Sont dits **convenables** les objets qui semblent aptes à être utilisés comme *objets musicaux*. Il existe une série de critères, résumés par Michel Chion : les objets *convenables* doivent :

« - être simples, originaux et bien « mémorisables » à la fois, avec une durée moyenne ; donc être équilibrés (...) ;

¹⁷ Selon des notes sur l'expression radiophonique de Pierre Schaeffer, 1946

¹⁸ Schaeffer, Pierre, *De la musique concrète à la musique même*, p.43

¹⁹ Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, p.353

- *Se prêter facilement à l'écoute réduite, donc ne pas être trop anecdotiques ou trop chargés de sens ou d'affectivité ;*
- *Etre susceptibles, enfin, combinés avec d'autres objets sonores de même genre, de faire apparaître une valeur musicale prédominante et bien identifiable. »²⁰*

Elaborer des critères de sélection pour discerner si un son est musical ou non est une entreprise assez illusoire, vu la subjectivité que cela incombe. Des questions irrésolues se posent face à cette démarche, à savoir comment définir la musicalité ? Schaeffer explique que ce qui permet de qualifier tel objet de *musical*, c'est le contexte culturel, et l'intention du sujet qui écoute. La plus ou moins grande *convenance* des objets sera en fin de compte déterminée en fonction de l'expérience, par approximation successives.²¹ Ce problème de subjectivité semble en partie résolu par l'étape suivante de la composition : après avoir distingué un élément comme musical, il faut le **répéter**, le **juxtaposer** et le **superposer** à d'autres. Alors apparaît la musique. De cette manière, Pierre Schaeffer parvient à se débarrasser des effets dramatiques sous-jacents aux sons : leur *matière* varie et crée une nouvelle forme tandis que leur texture s'oublie, elle n'est plus reconnaissable, il n'y a plus de fond.

La grande entreprise du *Traité des objets musicaux* s'est donc basée sur trois postulats : le retour aux sources acoustiques vivantes, la primauté de l'oreille et la recherche d'un **langage**, qu'il nous reste à étudier. Mais cette quête se solde par une différenciation des termes langage et musique. « *Si le signe linguistique est arbitraire, le signe musical, lui ne l'est pas.* »²² Schaeffer reprend des concepts linguistiques de base de Saussure et de Jakobson et conclut assez nettement, sans résoudre cette fameuse question que l'on retrouve en musique contemporaine. Le parallèle entre la musique et le langage ne peut s'appliquer que dans le cadre de la musique dite *pure*²³ que l'on retrouve dans la musique traditionnelle. D'autre part, selon la loi de l'arbitraire du signe posée par Saussure, où le lien entre le signifié et le signifiant est totalement arbitraire, le lien entre l'objet musical et le sens musical n'est pas arbitraire.

²⁰ Chion, Michel, *Guide des objets sonores*, p.97

²¹ D'où le *scepticisme schaefferien*, pris dans le sens antique du terme. Le sceptique grec est celui qui continue dans ses recherches, ne pensant jamais avoir trouvé le vrai. Il ne pose aucune affirmation et met toute croyance entre parenthèses.

²² Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, p.353

²³ *La musique pure* est la musique qui se rapproche le plus de la langue, une langue débarrassée de la parole, où l'objet sonore n'est utilisé que comme signe. La musique est alors un jeu de *valeurs*, de différenciation entre hauteur et durée. Schaeffer prend pour exemple *l'Art de la Fugue* de Bach, œuvre sans instrumentation prévue. Il y a là un discours musical.

Ces conclusions m'interpellent, à savoir quel sens pourrait-on donner à de la musique qui, spontanément, décide de ne pas avoir de signifiant ? Pierre Schaeffer proposerait l'idée que la musique a un sens général, tandis que le langage, des significations particulières. Il justifie aussi la relation non arbitraire entre le sens musical et le signifiant par une relation qui est liée aux propriétés du champ perceptif de l'oreille (hauteur-timbre-durée). Comme on le voit, il y a, dans sa théorie, un signifiant, mais pas sous la même perception que la mienne. Je persiste à penser le signifiant comme une image acoustique, porteuse de sens, comme un référent. Donc à un son de train, je vois l'image acoustique d'un train, même si je peux m'en détacher et m'attarder à la sonorité du son, son signifié. Il est aussi possible que je me pose la question : que fait ce train ? Et donc que j'en recherche le sens... Bien entendu, Schaeffer exclut cette conception par la pratique de l'écoute réduite, mais est-ce vraiment possible d'appliquer son concept alors que, systématiquement le pouvoir expressif des sons est sollicité ? *« Mais on peut aussi assumer ce glissement de l'écoute, ce passage incessant d'une écoute réduite à une écoute qui ne l'est pas. Schaeffer voit bien que l'écoute ne peut ainsi se fixer sur l'objet sonore : l'écoute réduite est « anti-naturelle ». Mais peut-être ne faudrait-il pas trop déplorer cette irrépressible tendance du son à la transparence : entendre à la fois le grincement, la porte, l'intention mystérieuse ou affairée de celui qui l'ouvre, ainsi que tout l'imaginaire ou le souvenir qu'il est possible de greffer sur ce son. (...) Mais réduire l'écoute en faisant fi de toute sensibilité – ou plus exactement se borner à constituer le son dans sa seule dimension sonore – c'est prendre le risque de ne pouvoir jamais constituer, à partir de celui-ci, un objet esthétique. »*²⁴

Pour résoudre la question du sens de la musique, Schaeffer apporte la notion de *sens commun*, en d'autres termes, le sens profondément enfoui au fond des choses, qu'on ne peut nommer et que les choses ont à nous dire. Mais aussi, par après, il semble réaffirmer ses tâtonnements : *« Ce sens musical, en effet, auquel je ne cesse de me référer sans savoir le définir ne ressemble-t-il pas à d'autres questions que pose la vie, et auxquelles nous ne savons pas répondre ? La vie, après tout a-t-elle un sens ? Qui sait bien le définir ? Existe-t-il à ce sujet un consensus ? (...) En somme en musique aussi, on pourrait distinguer, non pas des athées et des croyants, mais ceux qui croiraient en l'en-deçà ou aux au-delà de la musique. »*²⁵

²⁴ Harter, Jean-Louis, *Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*, p.141

²⁵ Schaeffer, Pierre, *Préface du Guide des objets sonores*, p.11

Pierre Schaeffer est ainsi l'instigateur d'une musique anthropologique, mystérieuse, pour rappeler à l'homme qu'il est lui-même avant tout une énigme.

Il y a un autre élément qui m'a semblé et me semble toujours assez ambigu : comment qualifier une musique de musique *concrète*, alors que dans le fondement même de cette démarche, il faut faire preuve d'une attitude profondément abstraite ? Ne pas s'attarder à la signification du son, mais uniquement à sa sonorité demande un degré d'abstraction considérable, il faut entièrement se détacher du contexte, dans une sorte de déconditionnement...

Faire de la musique, Entendre, Corrélations entre le signal physique et l'objet musical, Objets et structures, Morphologie et typologie des objets sonores, Solfège des objets musicaux et La musique comme discipline, telles sont les sept grandes parties du bilan de la recherche de Schaeffer, reformulées et réorganisées dans *Le guide des objets sonores* de Michel Chion. Dans la postface, écrite lors de la deuxième réédition du *Traité* : « *Le Traité des objets musicaux peut donc être interprété de deux façons : positivement, comme une tête de pont du côté des matériaux et des facultés auditives. Négativement, comme ayant manqué l'objectif, puisqu'il semble ignorer l'autre rive, celle des combinaisons qui donnent du sens aux assemblages d'objets. (...) Ma curiosité visait initialement les bruits et leurs pouvoirs évocateur, notoire dans l'expression radiophonique. C'est donc bien malgré moi que je fus plongé dans une aventure musicale, puis conduit à une recherche expérimentale.* »²⁶ Ce livre traite donc des matériaux de la musique et non de la musique même, proposant une méthode à suivre. *Le solfège sonore*, composé de *trois microsillons d'exemples sonores* tend à illustrer le *Traité*. Ce n'est pas un solfège électro-acoustique, mais celui de l'oreille ; il s'agirait de compléter cette recherche fastidieuse d'une typologie d'un répertoire musical. Il faudrait constituer un vaste échantillonnage de fragments d'œuvres, choisis parmi les plus significatifs dans leur musicalité. Cette tâche qui consiste à rassembler en grande quantité des objets sonores et à les ordonner de façon scientifique exige de la part des compositeurs un reniement, mais en général, ils désirent avant toute chose composer... Seul Pierre Henry, dans la lignée de Schaeffer a construit au cours des années de gigantesques archives sonores. Mais cette entreprise est-elle réalisable dans sa totalité ?

²⁶ Schaeffer, Pierre, *Postface du Traité des objets musicaux*, in *De la musique concrète à la musique même*, p.179

Nous avons vu que ce ne sont pas les objets musicaux séparés mais leur structure qui est musique. Or, le solfège décompose cette structure et la fait donc disparaître, occultant la musicalité qui devient une notion programmatique.

Les désillusions, déceptions et échecs seront nombreux et apparaissent clairement à la lecture du journal de Schaeffer, son entreprise était énorme. « *Mais j'ai bien peur de ne pas me tromper en retrouvant, dans la musique actuelle, au lieu d'une volonté de création, la plate représentation du monde que nous fabriquons : son goût des performances, son aveugle machinisme, ses imprudences. Tout comme le système solaire, qui reste encore provisoirement fermé, le domaine musical est encore un champ clos. Nous n'avons guère le choix qu'entre des planètes accessibles, mais invivables, et d'autres vivables sans doute, mais hors d'atteinte. Ainsi des musiques où nous aimerions émigrer.* »²⁷

Après des séries d'études réalisées à partir de sons concrets, plusieurs compositeurs, ne voulant plus se limiter à la seule technique de captation de sons, ont éprouvé la nécessité d'enrichir leur travail avec des éléments d'origine électro-acoustique. L'ordinateur apparaît comme instrument et retravaille leurs sons à l'aide de filtres, modulateurs, sélecteurs de fréquences... Pierre Henry a sans doute été le premier à ouvrir la musique concrète à d'autres domaines, qu'il concevait comme sémantiquement plus riches. Il fonde le studio *Apsome*.

De nombreux studios sont créés à partir des années 1960, par le biais de stations de radio, d'universités ou par des particuliers. D'une manière générale, ces studios favorisent des rencontres entre des chercheurs de domaines divers et assurent le fonctionnement d'ateliers. Cette prolifération a privilégié le développement d'un équipement technique ultra perfectionné, permettant la production d'œuvres dites de laboratoire centrées sur l'exploration des microstructures acoustiques. De nouvelles possibilités sont mises à jour, permettant de maintenir tout phénomène sonore sous un contrôle continu et surtout de créer de nouvelles gammes de sons qui n'imitent ni ceux de la nature, ni ceux des instruments traditionnels. Il s'agit alors de concevoir des instruments les plus appropriés à ces bouleversements musicaux et de réfléchir aux comportements musicaux fondamentalement modifiés par un son libéré de toute contrainte de l'énergie mécanique.

²⁷ Schaeffer, Pierre, *Postface du Traité des objets musicaux*, in *De la musique concrète à la musique même*, p.214

Un des premiers instruments créé, l'OMNI ou *surface légèrement sphérique*²⁸ a de fortes ressemblances avec une soucoupe volante, divisée en quatre secteurs de vingt-sept plaques chacun, soit cent-huit plaques au total. Grâce aux capteurs placés sous les plaques, reliés aux 108 entrées d'un système de conversion analogique/numérique pilotant un échantillonneur, un ou plusieurs interprètes peuvent jouer sur cette sorte d'orgue programmable. Quatre ou huit haut-parleurs sont disposés de manière circulaire et affectés chacun à l'un des secteurs. Si l'on touche les plaques, on déclenche des phénomènes sonores, préalablement enregistrés, qui ne présenteront pas le même aspect selon la pression exercée. Guy Reibel parle également de la *toile déformable*, surface assez grande que l'on peut déplacer, enfoncer ou saisir avec les mains. Il s'agit ici d'attraper physiquement le spectre du son et d'en jouer ! Les générateurs sont également présentés comme de nouveaux instruments. « *Si les techniques électroniques de production sonore ont entraîné un bouleversement indéniable dans la conception du temps musical, les facultés de montage et de mixage ont contribué pour leur part à remettre en cause la continuité du discours, sa linéarité ; la diversification des traitements et combinaisons, à partir de matériaux de base, favorise une individuation accrue des « objets sonores », chacun pouvant être pourvu, avec ses méthodes de contrôle très rigoureuses, de qualités spécifiques, d'un mode d'évolution autonome.*»²⁹

²⁸ D'après l'article de Guy Reibel, in *Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*, p.190

²⁹ Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.31

John Cage (1912-1992)

Séduit par l'idée selon laquelle le son serait **l'âme d'un objet inanimé**, John Cage aspire à libérer la musique de sa forme fixe. Afin de se détacher de l'héritage tonal et d'engager le monde musical vers de nouveaux domaines d'exploitation et des rapports inaccoutumés entre les sons, composer ne consiste alors pas à domestiquer le son mais à imiter la nature dans sa façon d'agir. Cage insiste sur la complexité inhérente à tout phénomène de la vie et considère l'acte musical, non pas comme une prise de pouvoir sur le son, l'interprète ou le public, mais comme une manière de faire accepter le son comme un organisme autonome évoluant de lui-même. Il faut constater qu'il n'y a pas de barrière entre l'art et la vie, et de là naît une musique qu'il qualifie lui-même d'**écologique**. L'art permettrait à l'homme de se transformer lui-même et de se rapprocher du processus de fonctionnement du monde dans lequel il vit. Ce monde est constitué de flux ininterrompus d'événements qui se déroulent avec ou sans notre participation. Des actions germent toujours autour de nous à partir d'une apparente inactivité, il en est de même pour le silence, devenant le point de départ de toute action musicale. L'instrumentiste doit s'appliquer à effacer toute trace de passé musical, de subjectivité ou d'émotions pour atteindre sa propre forme de silence au profit d'un mode d'action imprévisible, expérimental. Cage prétendait que nous sommes amenés à écouter, dans notre musique traditionnelle, des êtres humains ne parlant que d'eux-mêmes, tant la conception musicale y est fermée à la nature.

« Si la musique s'actualise tout naturellement dans les sons (et/ou dans le silence), les sons eux-mêmes ne doivent pas servir à véhiculer des intentions ou des significations métasonores de quelque nature qu'elles soient : « ce n'est pas quand on se concentre sur le résultat à venir qu'on obtient quoi que ce soit, déclare Cage. Les sons ne sont pas de l'ordre d'un résultat »³⁰(...) Dans l'esprit de Cage, il s'agit de libérer entièrement les sons de toutes les idées abstraites qu'on a pris l'habitude de leur associer artificiellement et de les laisser se déployer simplement et naturellement dans toute leur extension. »³¹

³⁰ Cage, John, *Silence*, traduction française, p.12, cité par Francis Bayer.

³¹ Bayer, Francis, *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, p.179-180

Avec sa série de pièces datant de 1939, Cage fut sans doute le premier à parler de *paysage imaginaire*, œuvres composées pour des platines à vitesse variable, des enregistrements sur disques de fréquences pures, des percussions, des postes de radio. Dans *Imaginary Landscape n°5* on retrouve même quarante-deux enregistrements issus de n'importe quelle source, rassemblés par fragments, collés entre eux de manière aléatoire selon une des méthodes issues d'un recueil d'oracles de la Chine ancienne : le *I Ching*.

La conception négative du **silence**, en vertu de laquelle serait silence tout ce qui n'est pas son, est rejetée. La tradition occidentale a toujours fait violence au silence en tentant de le rompre au moyen de la musique par exemple. Le silence permettait ainsi d'introduire un principe de discontinuité dans la linéarité temporelle. « *Que le silence n'existe pas, qu'il ne soit pas l'opposé du son mais son complémentaire, implique de reconnaître qu'un monde sonore échappant à toute tentative de contrôle rationnel est à l'origine de l'acte musical. Cette hypothèse, John Cage en obtient la confirmation en faisant l'expérience dans une chambre sans écho, où il constate que, si le silence peut être technologiquement, scientifiquement obtenu, le corps se manifeste alors lui-même inévitablement comme source sonore, avec les pulsations du cœur et du système nerveux.* »³² En fin de compte, le silence ne serait qu'une disposition de l'esprit car nous sommes toujours entourés de sons. Son et silence ne sont plus dans des rapports antagonistes, contradictoires, ils s'échangent. « *Le son ne fait plus obstacle au silence, le silence n'est plus un écran à l'égard du son.* »³³ Il paraît plus juste de distinguer les sons produits intentionnellement de ceux qui surviennent indépendamment de notre volonté. Le silence est donc l'ensemble des **bruits non organisés, non maîtrisés** à la suite d'une composition. Cela suppose une ouverture totale à l'influence du monde et cela n'est même, au fond, que cette **ouverture**.

Par delà nos goûts et nos conditionnements culturels, Cage nous apprend à écouter d'une autre façon que celle de Schaeffer, à être disponible à ce qui se passe tout autour de nous, à entrevoir cette complexité que l'on peut découvrir dans un phénomène naturel. Cela permet de déployer le **matériau sonore** tout en sous-entendant l'aspect inépuisable de ses possibilités. « (...) *Comme en témoigne sa conférence de 1937, **The Future of Music : Credo**, où il pose deux principes : la musique est une **organisation de sons** – son étant pris dans son acceptation la plus large -, comprenant les événements musicaux **normaux** ainsi que tout type*

³² Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.42

³³ Cage, John, *Pour les oiseaux*, p.32

de bruits ; par ailleurs et comme corollaire, que les méthodes de composition d'alors, principalement celles qui se servent de l'harmonie, sont inadéquates pour le compositeur qui se doit d'embrasser tout le champ du son. »³⁴ Dans son exploration des bruits, Cage s'écartera d'emblée des notions d'harmonie et de mélodie. Tous les sons, ceux qui les produisent et ceux qui les écoutent, sont des *centres* de perception entre lesquels il ne doit pas y avoir de hiérarchie, ni de dépendance. C'est pourquoi il est souvent préconisé, dans les œuvres de Cage, de laisser le silence agir entre les sons. Les déterminations qu'indique Cage sont relativement différentes des caractéristiques traditionnelles accordées aux phénomènes sonores (hauteur, durée, intensité, timbre et éventuellement espace) : la plus basse fréquence, la plus grande amplitude, la plus simple structure harmonique, la plus petite durée, l'événement le plus précoce à l'intérieur d'une durée préétablie. Le compositeur se manifeste ainsi et l'interprète dispose.

Il lui semble naturel de faire appel à des **instruments** indépendants à la tradition. Les instruments à percussion sont tout désignés pour un tel projet, ce qui l'amènera, lui aussi, à remettre en question, aussi bien dans ses œuvres que dans ses propos, la discrimination académique entre sons dits musicaux et bruits. Ses premières expériences révéleront *le piano préparé*, qui entraînera par la suite des recherches sur les processus du hasard. La pénétration de *corps étrangers*, plus ou moins spécifiés selon les cas, dans le piano transforme les propriétés acoustiques de l'instrument, qui perd ainsi son caractère tempéré, pour susciter quantité de sons complexes et accroître le côté imprévisible du résultat sonore. Bien que de structure fixe, les œuvres varient d'une représentation à une autre selon les matériaux rassemblés pour modifier les sonorités du piano, et suivant la manière de les introduire. « *En fait, il existe une certaine parenté entre les premières expériences de Cage à partir des sonorités du piano préparé et les processus d'indétermination qu'il élaborera au cours des décennies suivantes. En plaçant entre les cordes d'un piano des matériaux divers, il remet déjà partiellement en question son contrôle sur le résultat sonore de la partition.* »³⁵ C'est sous l'influence du compositeur Henry Cowell³⁶ qui avait frotté un œuf à repriser le long des cordes, que Cage élaborera le *piano préparé*. Cette méthode semble avoir eu des précédents dans les distorsions de flûtes, de percussions, d'instruments à cordes augmentés d'objets bourdonnants ou cliquetants dans les cultures indiennes et africaines.

³⁴ von der Weid Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*, p.234

³⁵ Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, p.19

³⁶ Dont Cage était l'assistant pour ses cours de musique extra-occidentale à la New School for Social Research de New York.

Outre les percussions et le *piano préparé*, les technologies en plein développement représentent une chance pour sa démarche. Cage insiste sur l'importance de produire également de la musique à partir des sources que le XXe siècle nous a apportées, même électroniques. Il ne s'agit cependant pas d'inclure de force de tels éléments dans la musique traditionnelle mais plutôt de faire en sorte qu'ils puissent s'y inscrire. Dans les années 1960, l'idée sera de capter les événements sonores existant dans l'environnement et déjà dans l'air, et de les rendre perceptibles à l'aide de systèmes électro-acoustiques. Dans certaines de ses compositions, on retrouve tous les éléments de batterie que l'on peut découvrir dans une salle de séjour : meubles, éléments d'architecture, afin de réunir l'art et le quotidien.

Le travail sur la **durée** est un des fondements de sa composition, alors que, traditionnellement le discours musical se fonde sur la structure harmonique. La durée permet de traiter avec une égalité de chances les phénomènes sonores. Le silence est d'ailleurs traité à l'égal du son et intervient dans l'organisation compositionnelle des durées. Ce temps vide, destiné à ponctuer les phrases musicales, favorise la perception du changement. Cage pensait que l'isolement de chaque son ne devait pas nuire fondamentalement à la perception globale de la musique. Dans ses musiques *silencieuses*, cette distance temporelle entre les sons devait permettre de supprimer tout souvenir auditif chez l'auditeur pour que le bruit de fond émerge dans sa totalité. Plus tard, il libère sa notation des durées de tout principe de mesure fixe et rend alors au temps sa flexibilité originelle.

L'intégration des opérations de **hasard** dans la structure modifie également l'estimation des durées, afin de libérer le temps. « *Un temps qui est seulement temps laisse les sons être non seulement des sons, et, si ce sont des sons familiers, des accords de neuvième non résolus, des couteaux ou des fourchettes, il les laisse être seulement des sons familiers, des accords de neuvième non résolus, des couteaux et des fourchettes.* »³⁷. L'œuvre n'est plus alors *objet*, mais devient un **processus**. Cage se refuse de choisir des matériaux suivant des goûts personnels, de l'œuvre, il passe à la non-œuvre : ne pas vouloir préjuger des sons, c'est vivre pleinement le hasard sans rien lui demander d'autre. Il n'est d'ailleurs jamais question de la moindre forme de solfège sonore. Par la suite, la question de **l'indétermination** ne se posera plus seulement au niveau du matériau sonore, mais également au niveau de l'acte même de la composition. « *Une musique conçue sans intention serait une musique où le*

³⁷ Cage, John, *Silence*, p.22, cité par Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, p.40-41

compositeur lui-même se serait refusé à ordonner le monde sonore en forgeant un système discursif, sorte de filtre subjectif à travers lequel il devrait nécessairement passer. »³⁸ Le compositeur se transforme alors en auditeur, l'auditeur devient lui-même interprète et l'interprète tend à se dissoudre dans ce qui est interprété, se laissant envahir par les sons.³⁹

Cage tend à rendre sa personnalité de compositeur la plus **transparente** possible. La philosophie indienne, dont il a été largement influencé, dispose de neuf émotions permanentes chacune associée à une couleur. La neuvième n'est rattachée à aucune couleur ; il est question justement de la tranquillité, qui possède cette qualité de transparence, « *de non-obstruction qui émerge de la conception cagienne du silence.* »⁴⁰ Ainsi, toute hiérarchie entre le compositeur, le chef d'orchestre et l'interprète est abolie. Les sons ne viennent plus directement du compositeur, ce dernier contribue seulement à les rendre présents. Dans un absolu parfait, les sons ne devraient pas être issus de l'imagination mais tout simplement exister. Cette notion de la transparence intervient même dans l'acte de composition : Cage réalise plusieurs partitions à l'aide de matériaux transparents. Il suffit de poser le calque sur une surface accidentée et d'en dessiner les pourtours. Ce principe se rapproche également de la notion bouddhique selon laquelle toute chose en ce monde a rapport à toute chose.

La partition deviendra bientôt un ensemble de signes interrogeant l'interprète sans lui donner d'ordres. L'activité du musicien évolue pour rejoindre une certaine forme de théâtralité, à l'origine du théâtre instrumental. Certaines pièces permettront d'introduire des éléments visuels, par exemple verser de l'eau dans une tasse, utiliser un sifflet en même temps et en quelques sortes créer des interactions sonores entre les éléments visuels. Cage ira jusqu'à suggérer aux musiciens d'arriver sur scène en ignorant totalement le déroulement de la performance. Ainsi la musique déborde le monde des sons, elle se fait gestes aussi.

Il ne s'agit pas de produire à tout prix du hasard mais plutôt de **poser des questions**, de se laisser guider par le cours des événements. Encore faut-il être sûr que la méthode de hasard choisie (lancer de dés, de pièces de monnaie, utilisation du tarot, I Ching,...) soit susceptible de fournir des éléments positifs à la démarche musicale. Il faut aussi et surtout

³⁸ Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.30

³⁹ Dans certaines pièces, comme *4'33*, les réactions du public font partie de l'œuvre. Cet espace sonore créé variera à chaque représentation, donc impossible à caractériser.

⁴⁰ Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, p.24

savoir poser les bonnes questions, car, pour Cage, l'utilisation de ces méthodes de hasard devait être fondée sur une réelle discipline.

A la différence des compositeurs de musique concrète, qui opèrent une sélection subjective délibérée des matériaux soumis à des transformations ultérieures, Cage n'exerce aucune distinction au sein du monde sonore. Chaque son est un son *merveilleux* qu'il se refuse de sélectionner et de classer. La musique est dite expérimentale pour Cage si le compositeur ne sait pas ce qu'elle va devenir au moment où il la réalise. Un tel art est donc un *art de l'expérience immédiate*. Ainsi le pas menant vers l'*ouverture* peut être franchi, où la non-hiérarchie et la liberté d'agir prospèrent. Les règles du jeu sont définies en fonction du matériel électro-acoustique donné et aboutissent à des processus laissant place à l'accidentel, à l'imprévisible. L'artiste ayant toujours été amené à transgresser les règles existantes pour s'en forger de nouvelles, Cage préférera le terme *fête*.

Le matériel électro-acoustique se doit donc d'être suffisamment simple pour que tout le monde, musicien ou non, puisse explorer les processus de composition. On est ici assez loin des prétentions scientifiques qui prévalent en général dans les centres de recherche. Notons que Cage ne refuse aucune technologie, aussi complexe qu'elle puisse être, considérant que ces nouveaux moyens pourraient nous permettre de communiquer à l'échelle interplanétaire. « *L'informatique a pour conséquence un état de choses semblable à celui de l'invention de l'harmonie. Les sous-programmes sont pareils aux accords. Personne n'aurait l'idée de mettre un accord de côté. On le donnerait à qui le voudrait. On serait satisfait de ses modifications. Une perforation suffit à modifier un sous-programme. On obtient une musique faite par l'homme lui-même. Pas un seul homme.* »⁴¹ Toute utilisation qui transformerait la technique en une fin en soi est cependant rejetée.

Par ailleurs, Cage insiste également sur le *zéro* que l'on se doit de différencier du *degré zéro* précédemment défini. Ce *zéro* implique de faire le vide en soi tout en restant constamment éveillé par rapport à ce qui pourrait advenir. « *Recommençons à zéro : bruit, silence, temps, activité.* »⁴²

⁴¹ Cage, John, *Journal*, traduction française Monique Fong, Paris, Maurice Nadeau, 1983, p.78

⁴² Cage, John, *Journal*, traduction française Monique Fong, Paris, Maurice Nadeau, 1983, p.54

A la fin de sa vie, Cage élabore une nouvelle conception de l'objet sonore : « *C'est peut-être à cet aspect somme toute réaliste de sa démarche vis-à-vis du monde sonore que Cage faisait allusion lorsqu'il déclarait, en avril 1992, vouloir trouver, pour en rendre compte, un terme qui soit l'équivalent de **visualité** dans les arts plastiques. Il regrettait qu'**audialité** ne soit guère satisfaisant. Cette notion ainsi privée de qualificatif semblait impliquer pour lui une attention aussi fine et sensible que possible au phénomène sonore, sans critère esthétique préétabli, une attention qui permette de s'imprégner pleinement de l'univers des sons, quotidiens ou prétendus musicaux.* »⁴³

L'évolution créatrice de John Cage ne répond pas à une évolution linéaire délibérée même si l'on est rapidement frappé par la rémanence profonde de certaines conceptions. L'un des apports les plus importants est celui d'une écriture pourvue d'un mode de développement propre, non dépendante des effets acoustiques prévisibles. Vers la fin des années 1940, John Cage expose sa réflexion compositionnelle à partir de quatre concepts fondamentaux : « *la structure (**division du tout en parties**), la forme (**contenu, morphologie de la continuité**), la méthode (**moyen de contrôler la continuité note par note**) et le matériau (**sons et silence**). Selon lui, la fonction de structure s'apparenterait à ce qui, en biologie, correspond au code génétique,(...). La forme sert à la fois à identifier et à différencier, chaque phénomène ou chaque être, malgré des caractères communs,(...). L'enseignement de la pensée de l'Inde l'a en effet confirmé dans l'idée que la musique est, en définitive, quelque chose de continu ; elle ne s'arrête que dans la mesure où nous détournons notre attention des sons qui nous environnent.* »⁴⁴ Les années 1960 voient la concrétisation des principaux concepts de Cage dans sa vision des incidences sociales de la pratique de la musique. Il est persuadé que l'aptitude à **changer la société** dérive directement de la possibilité de faire évoluer les perceptions des hommes. Cette conception donne naissance à l'*event* ou *événement* qui consiste à laisser coexister une multitude d'actions non exclusivement musicales dans un endroit non habituellement prévu à cet effet. Ainsi le spectateur se trouve dans une situation telle qu'il doit lui-même entreprendre des choix par rapport à ce qui lui est présenté. C'est ainsi qu'il trouve, dans le courant des années 1970, un **sens** à son entreprise musicale : il s'est mis à écrire des œuvres difficiles à cause de la situation dans le monde qui paraît souvent sans espoir. Cage s'est dit que si un musicien pouvait donner l'exemple en faisant l'impossible sur

⁴³ Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, p. 125

⁴⁴ Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, p. 26

scène, cela pourrait peut-être inspirer le public et le faire agir. Cela ne s'est cependant pas produit...

« Néanmoins, on peut se demander si le caractère a-nomique, a-syntaxique et anarchique de sa musique ne prélude pas à une dissolution de la musique elle-même. »⁴⁵ La mobilité perpétuelle des événements est donc une propriété essentielle de l'espace chez Cage qui tente de réaliser une sorte **d'universalisme sonore** en créant des œuvres « superposables ». Il suppose que chaque œuvre est suffisamment malléable pour pouvoir se superposer avec les autres. L'auditeur est alors pris en tourbillon devant quantité de paysages possibles, son attention se renouvelant sans cesse devant tant de complexité. Le vœux le plus cher de John Cage face à la musique aurait été d'entendre toutes les œuvres jouées en même temps... Pour tenter de restituer le total sonore de l'univers, par delà les objets musicaux culturels, en contact direct avec la nature. « ...*La musique elle-même, affirme-t-il, n'est qu'un mot, pourquoi faudrait-il la limiter à tel ou tel champ spécifique ? Il faut faire du monde entier une musique.* »⁴⁶ Avec de telles œuvres, les préoccupations se situent bien au-delà des problèmes contemporains d'écriture et de rejet de la tonalité. Peut-être le cadre de la musique à proprement parler est dépassé, nous explique Francis Bayer, mais il est possible de discerner ici la base d'une **éventuelle conversion de la musique vers une réflexion du son**. « *Dissolution de la culture dans la nature, de l'art dans la vie, de l'œuvre dans la non-œuvre, de l'homme dans le monde, de la musique dans le silence, et du silence dans la musique, nous sommes ici au seuil d'une expérience métaphysique.* »⁴⁷

⁴⁵ Bayer, Francis, *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, p.185

⁴⁶ Cage, John, *Pour les oiseaux*, p.241

⁴⁷ Bayer, Francis, *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, p.189

Mauricio Kagel (1931)

« (...) *Je fais un sabotage très conscient de l'auditeur. (...) Il y a beaucoup d'auditeurs qui n'aiment pas la musique, ne vont jamais au concert, ou qui vont au concert pour des raisons sociales, mais jamais ils n'ont été confrontés avec la vérité terrible d'entendre – parce que ça, c'est vraiment une vérité épouvantable.* »⁴⁸

Chacune des œuvres de Kagel relève **d'explorations systématiques du son**, ses recherches dépassant largement le cadre du concert. L'extrême précision de l'analyse de parcelles isolées de la réalité, acoustiques ou visuelles, nous permettent de mieux discerner toutes les particularités qui les composent. Les domaines abordés nous ont, la plupart du temps, été dissimulés par la hiérarchie imposée par le spectacle traditionnel. Le **grossissement** de certains éléments permettra au spectateur de ne plus porter exclusivement son attention sur la musique en elle-même mais sur tout ce qui constitue une **représentation**. Kagel insiste donc sur tous les domaines qui ont trait au son en les grossissant, individuellement. Lorsqu'il explore les qualités de la présence du son au cinéma ou plus globalement dans notre vie courante, il critique vivement les positions généralement admises et imposées. Il y a ici, à nouveau, une véritable volonté d'ouverture de la perception. « *D'une certaine manière, l'œuvre de Kagel a un intérêt fortement pédagogique : elle nous aide à pénétrer dans l'artisanat du concert, du spectacle, de l'émission radiophonique ou du film. Au lieu de nous suggérer un monde d'idées, d'émotions ou d'expressions, elle nous permet de participer directement à celui du faire, le démystifie en l'analysant.* »⁴⁹

C'est pour cette raison que ce compositeur ne s'est jamais soumis à un seul système et qu'à chaque œuvre correspond un système, un mécanisme spécialement créés pour elle. Beaucoup de musiciens, favorables aux réflexions de Cage, mais gênés par l'absence d'une structure dans son œuvre, se sont tournés vers la musique de Kagel, à cause de son perfectionnement poussé jusqu'à l'absurde et de son aspect surréaliste.

Les **impressions sonores** qu'il aurait ramenées d'Argentine jouent un rôle très important dans certaines de ses œuvres. « *Un jour Kagel m'a évoqué ses impressions sonores*

⁴⁸ Kagel, Mauricio, cité par von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*, p.297

⁴⁹ Bosseur, Jean-Yves, *Dossier Kagel*, in *Musique en jeu*, n°7, p.89

*d'un voyage nocturne en Patagonie : dans un grand silence, quelques bruits ténus, provenant de très loin ; sa manière de décrire ce phénomène me rappelait tout particulièrement certains passages de **Sonat** ; c'est sans doute que Kagel attache beaucoup d'importance aux phénomènes sensibles, quels qu'ils soient, et qu'il les envisage avec la conscience d'un surréaliste, sans que l'on puisse jamais parler d'impressionnisme descriptif.* »⁵⁰ L'idéal, pour Kagel, serait que les musiciens parviennent à l'aide de leurs instruments traditionnels à réaliser des sons comme le feu, le tonnerre, la pluie ou le vent. Il ne s'agit donc pas ici d'enregistrer des sons, de les esthétiser ni de les poétiser, mais d'en produire en transgressant les limites des instruments. D'un autre côté, si des sons sont enregistrés, leur restitution doit être la plus infidèle possible : des tubes et des tuyaux pouvant servir de filtres pour influencer sur la sonorité et la puissance des sons. Tout objet que nous côtoyons tous les jours peut cacher des possibilités inexplorées que l'on se doit de découvrir. La présence de bruits parasites est également fortement encouragée. Ces procédés nous aident à mieux entendre et jouent le rôle d'un microscope sonore. Une des tâches du compositeur aujourd'hui serait de se préoccuper de tout ce qui touche au monde des sons, de proposer des modes d'écoutes à partir de matériaux, et pas seulement ceux qu'il fabrique. La réalisation d'un spectacle ne doit pas être une finalité ; c'est une manière de reconsidérer le quotidien et de ne pas s'enfermer dans le domaine de l'Art.

Egalement à l'origine du **théâtre instrumental**, Mauricio Kagel est sans doute l'un des compositeurs à avoir montré le plus rigoureusement les aspects théâtraux se dissimulant dans chaque phénomène musical. Cette prise de conscience est issue de la constatation que beaucoup de personnes écoutent la musique les yeux fermés afin d'atteindre un état de concentration totale, phénomène accentué par l'industrie du disque et de la radio. Mais un musicien qui joue un instrument peut aussi être un spectacle en lui-même. Kagel insiste sur le rôle théâtral de chaque musicien qui se produit en public, exposant ce qui est d'habitude caché, tantôt par pudeur, tantôt par éclectisme pour préserver l'aura mythique de la composition.

La **musique** devient alors un **personnage** à part entière qui est mis sur scène, elle n'accompagne plus l'action dramatique, comme dans la situation de l'opéra ou du théâtre lyrique. Kagel insiste également sur la possibilité d'utiliser des *effets secondaires extramusicaux* (par exemple les sentiments agressifs et funéraires qui accompagnent la

⁵⁰ Englert, Giuseppe, *Dossier Kagel*, in *Musique en jeu*, n°7, p.91

musique militaire) pour transformer un matériel musical. Le son ici n'est alors pas pris uniquement pour sa sonorité mais bien aussi pour le sentiment puissant qu'il peut induire par rapport à ce à quoi il se réfère.

Contrairement à Cage, Kagel ne laissera que très peu de liberté aux **instrumentistes**. Ces derniers, recevant un terrain de composition tout préparé, auront à surpasser leurs propres capacités ainsi que celles de leurs instruments, non seulement leur technique, mais aussi le rôle musical qu'il leur est d'habitude assigné. « *Un des enseignements du théâtre musical a été d'envisager les implications visuelles et gestuelles de l'instrument dans sa relation à l'espace. (...) Il s'agit bien davantage de transmettre la nature même de l'instrument à travers sa matérialité, d'affiner et de multiplier les voies d'approche du corps instrumental, de laisser transparaître une sensibilité tactile.* »⁵¹

Chaque œuvre sera dédiée à une catégorie de musiciens et prendra la tournure d'une recherche **historique** de documents, d'**anecdotes** ou de **critiques** concernant le musicien et son instrument dans la vie de tous les jours mais aussi lors du moment du concert. La musique traditionnelle aurait apporté trop de restrictions et de standardisations dans les choix d'instruments. Ainsi à chaque nouvelle œuvre devrait coïncider un matériau sonore conçu pour elle. Selon Kagel, les instruments exercent une profonde influence sur les musiciens qui les choisissent. Ces sont ces inter-relations qu'il étudie et recherche dans l'histoire. Des drames les plus secrets comme le vieillissement ou la maladie par exemple peuvent alors émerger dans la musique. Il s'agira pour le musicien de s'en imprégner et de dépasser ces états. Lors de concerts, l'instrument est d'abord mis à nu, le musicien commence alors à le faire respirer, puis extirpe de lui les sonorités les plus inattendues et en révèle des facultés nouvelles.

Les **obbligati** sont ainsi des enregistrements concrets du monde sonore du musicien et l'accompagnent sur scène, entendus en contrepoint avec l'instrument joué. De cette manière, Kagel est proche du quotidien, de la production même de l'événement artistique (fabrication des instruments, manipulations techniques, répétitions), pour mettre en exergue le côté matériel et artisanal de l'œuvre. Le seul moment privilégié de la présentation de l'œuvre finie ne l'intéresse pas, d'où notamment la présence des *obbligati*, pour remettre le musicien sur scène en concordance avec sa vie de tous les jours. Les sous-produits de l'activité artistique

⁵¹ Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.130

sont revalorisés et replacés au centre même du processus de création, le spectacle étant de cette manière décomposé.

Le théâtre musical brouille les catégories, permet à ses interprètes de profiter de leurs expériences mutuelles, le chanteur se mue en comédien et l'acteur se sert de sa voix, autrement qu'en restant uniquement rattaché au texte. Ces expériences amènent Kagel à imaginer une forme rompant définitivement avec la hiérarchie compositeur-interprète-spectateur pour une réelle participation du public qui devient instrumentiste.⁵² « (...) *Nous les compositeurs, écrivains, acteurs, chanteurs – nous tous qui nous exprimons par le théâtre – nous sommes tenus de rencontrer le consommateur dans d'autres situations, dans d'autres conditions. (...) Nous sommes tenus de jouer dans la société un rôle qui aille plus loin que le rôle de simple producteur. Autrement dit nous voulons utiliser une part de notre savoir, une part de notre temps, à laisser parler les gens, à les laisser faire de la musique et cela seulement. Dans ce genre de situation on ne peut plus parler d'amateurs, d'art. Pour moi il ne s'agit pas de musique, pour moi il ne s'agit pas de composition, il s'agit d'une situation qui s'appelle **die Probe**, la répétition.* »⁵³

Les considérations de Kagel sur le théâtre musical peuvent également s'appliquer dans ses films. « (...) Dans les deux cas, il veut élargir son champ d'expression en utilisant les méthodes de la composition musicale, et dans le théâtre et dans le film. Il s'agit pour lui de découvrir les qualités musicales, souvent cachées, de la scène et du cinéma. »⁵⁴

« *Un de mes buts est de supprimer les frontières entre les différents domaines de l'art. En supprimant ces frontières, on supprime en même temps les conventions.* »⁵⁵ L'appellation de théâtre musical semble donc paradoxale, du fait de la multiplicité des domaines et des tendances que le genre englobe. Ne serait-il pas contradictoire de vouloir faire tenir sous un terme unique des œuvres dont le champ d'action est fluctuant de par son propos même ? Les principaux projets ont, en fait, contribué à dissoudre la notion de genre, dénonçant la dislocation de la création artistique en des disciplines de plus en plus isolées, entre lesquelles

⁵² Pour *Probe* (répétition), les gens qui ont payé un billet sont les seuls interprètes sans instruments autres que le chant, les mains, les pieds, ainsi que des magnétophones munis de deux haut-parleurs et environ quatre mini-cassettes.

⁵³ Kagel, Mauricio, *Interview de Hedda Schatz à propos de **Probe***, in *Dossier Kagel*, in *Musique en jeu*, n°7, p.110

⁵⁴ Allende-Blin, Juan, *Dossier Kagel*, in *Musique en jeu*, n°7, p.117

⁵⁵ Schnebel, Dieter, *La Monte Young*, in *Musique en jeu* n°11

une osmose risquait bien de devenir toujours plus improbable. Une obsession constante tout au long des innovations et des recherches musicales au XXe siècle réside dans ce refus catégorique des conventions. Peu de compositeurs se revendiquent encore du système tonal de la musique classique. Cette fuite générale n'a-t-elle pas été suivie justement par une sorte de conventionnalisme, parce qu'il est justement plus facile de suivre le courant général, bien que, à proprement éparse ? Un des autres buts fondamentaux est la suppression des frontières entre les arts, alors que franchir les différentes frontières et jouer avec elles est une démarche que peu de compositeurs semblent avoir défendu... L'art total n'est-il pas un leurre ?

Conclusion

Les sons peuvent donc rencontrer la musique de différentes façons : d'une manière concrète, écologique ou narrative (comme un personnage). Chaque son peut également être considéré de diverses manières : exclu de son contexte sémantique pour en découvrir sa musicalité ou au contraire, pris tel quel, parce qu'il représente l'âme de la vie. Il peut aussi être disséqué pour en faire découvrir des caractéristiques inconnues.

La musique peut alors naître par la répétition de sons, pour former des structures, ou en les laissant s'exprimer selon le processus du hasard. Les sons ont également cette faculté d'effets secondaires extra-musicaux, parce qu'ils nous racontent nos vies.

En résumant et en confrontant les différents points de vue des compositeurs que nous avons abordés, une nouvelle méthode de travail se dessine vers une ouverture aux sons, à la vie, aux hommes, vers un universalisme sonore. Toutes ces réflexions s'appliquent, à mon sens directement au domaine de la création radiophonique, parce que, d'un certain côté, elles surpassent le domaine de la musique. Ainsi, d'une certaine manière, nous avons ici répondu à la question de l'apport possible des sons dans la musique : une ouverture vers d'autres horizons...

Le bruit ou les sons de la vie

La nature et la culture des sons

« Dans le vocabulaire onomatopéique, l'homme s'unit au paysage qui l'entoure, en imitant les éléments qui le composent. Il en a une impression, qu'il renvoie dans l'expression. Mais le paysage sonore est beaucoup trop complexe pour être reproduit par le langage humain. Ce n'est qu'au travers de la musique que l'homme trouve cette harmonie véritable du monde intérieur et du monde extérieur. C'est également dans la musique qu'il créera les modèles les plus parfaits du paysage sonore idéal de l'imagination. »⁵⁶

Il est deux conceptions fondamentales, issues de mythes grecs, de ce que devrait être la musique. Le premier mythe lie la musique à des émotions subjectives, le second, aux découvertes des propriétés sonores de l'instrument. Dans le mythe dionysiaque, la musique jaillit de l'intérieur, des tripes de l'homme ; musique populaire, instrument de culte, lieu de la subversion, de la transcendance du corps, principalement pratiquée par les marginaux⁵⁷. Dans le mythe apollinien, elle est extérieure à l'homme, envoyée par Dieu pour rapprocher l'homme de l'harmonie de l'univers et d'une certaine façon du pouvoir en place. *« Chez Apollon, la musique est exacte, sereine, mathématique, associée aux visions transcendantes de l'utopie et de l'harmonie des sphères.(...) Cette conception est à la base des travaux de Pythagore et des théoriciens du Moyen Age(...) ; elle est également à l'origine du système musicale en douze sons de Schoenberg. Elle se traduit par la mesure, veut l'harmonie du monde. Chez Dionysos, la musique est irrationnelle et subjective. Elle utilise des moyens expressifs : variations de tempo, d'intensité, colorations tonales. C'est la musique de la scène lyrique, du bel canto ; sa voix flûtée est aussi celle des passions de Bach. Mais c'est surtout l'expression musicale de l'artiste romantique, qui domine le XIXe siècle, jusqu'à l'expressionnisme du XXe. Elle constitue enfin la base des exercices du musicien d'aujourd'hui. »⁵⁸* Les compositeurs européens, comme nous l'avons dit plus tôt, sont bel et bien partagés par cette opposition entre la musique pure et la musique à programme.

⁵⁶ Murray Schafer, R., *Le paysage sonore*, p.68

⁵⁷ En rupture avec les pouvoirs et les religions officielles, ces rites regroupaient dans des clairières ou dans des grottes surtout des femmes et des esclaves. La société les a parfois tolérés mais surtout souvent réprimés.

⁵⁸ Murray Schafer, R., *Le paysage sonore*, p.19

Selon Lévi-Strauss, l'art constituerait au plus haut point une prise de possession de la nature par la culture. Mais le fait que l'artiste ne soit jamais capable de dominer intégralement les matériaux et procédés techniques rend justement l'acte de création possible. Autrement, il y aurait tout simplement reproduction exacte de la nature.

De quelle manière notre paysage sonore influence-t-il nos perceptions musicales ? L'univers acoustique est-il, dans un sens une forme d'orchestre ? Il s'agit, dans ce chapitre, d'explorer la façon dont l'homme peut réagir aux sons qui l'entourent et dont il peut se servir comme moyen d'expression. Les sons représentent une valeur subjective pour l'homme moderne. La musique ne serait-elle pas un moyen d'harmoniser les sons qui nous entourent et, d'une certaine façon, un témoin nous renseignant sur la société, sur la vie politique même... ?

- Les sons de la nature

Le potentiel sonore que renferme la nature joue un rôle primordial sur l'homme, ne serait-ce que par les impressions qu'elle intègre dans sa sensibilité. Son caractère indomptable et secret stimule et remuera toujours les profondeurs de l'imagination de l'homme.

« Il y a peu de choses qui sont autant liées en nous à l'idée d'origine, de source archaïque, de force créatrice de la vie que le son : Dieu aurait créé le monde d'une profération, Jésus serait le fruit d'une parole jetée dans les oreilles de la Vierge, le Big Bang – son nom même le dit – est associé à l'idée d'un ébranlement primitif comme celui d'une cloche, et beaucoup de musiques (lorsqu'elles commencent par exemple sur un son grave, sur un frémissement de trémolo de cordes ou dans quelque autre brouillard sonore) ne cessent de nous raconter perpétuellement leur genèse, en même temps que celle du monde. Enfin on nous a assez dit que dans notre vie prénatale s'éveillent déjà, à un certain stade de la gestation, des impressions dites sonores. »⁵⁹

La première expérience sensible de l'être humain se réalise dans le **corps** maternel. C'est là que s'impriment les premiers sons, que le bourdonnement de la vie, la voix maternelle parviennent au bébé de plus en plus clairement. Cette expérience lui donnera le goût d'une certaine recherche sonore, avant tout effectuée au moyen de sa propre voix, concrétisée par

⁵⁹ Chion, Michel, *Des voix dans le poste*, p.43

son premier cri à sa naissance. L'être diversifie et intensifie sa quête sonore par le rythme de son propre corps. Les parures de têtes, d'oreilles, de bras, de ceintures, les anneaux de chevilles ou de genoux soulignent pour la danse les moindres mouvements du corps. Ainsi paré, le danseur deviendra lui-même un instrument de musique. L'homme aura ensuite recours à des instruments prolongés par le corps : objets utilisés par paires, le plus souvent de la même matière : deux pierres, deux segments de bois, deux coques végétales,... Mais aussi des troncs d'arbres creux utilisés comme tambours à fente, des fruits desséchés dont les graines s'entrechoquent à l'intérieur,...

L'**écho** est sans doute la plus vieille expérience sonore qu'ait vécue l'être humain. De cette première expérimentation de résonance naturelle découle l'exploration de ce phénomène par son propre corps, ensuite à travers d'autres corps, en plein air ou en milieu fermé. L'écho de la voix de l'homme sera interprété, puisque non expliqué, comme une réponse divine et marque donc la première étape vers une réflexion spirituelle et proprement artistique. L'homme communique ainsi avec une autre dimension, toute la nature qui l'entoure et lui répond est insufflée de ce fait par un souffle de vie. « *Cette pensée sauvage, élaborée à partir de tâtonnements, les rapproche des phénomènes directement appréhendables de l'ordre naturel, sans les enfermer dans une élaboration scientifique qui conduit inéluctablement à une volonté de domination et d'appropriation.* »⁶⁰

Des chercheurs ont affirmé que les sites préhistoriques de peintures rupestres étaient choisis par les artistes pour la qualité de leurs réverbérations acoustique. Chaque site révélerait une correspondance entre les animaux reproduits sur les murs et la nature de l'écho reproduit par le son dans cet espace. Dans les grottes où de grands animaux ont été peints, l'écho est assourdissant, tandis que lorsque l'on retrouve des félins, le niveau total de la réverbération est particulièrement bas. Des signes codés, sous formes de pointillés ou de traits sortant de la bouche des personnages ou animaux représentés établissent même des zones privilégiées en rapport avec l'écho. Une fois établi un relevé des résonances selon différents endroits par rapport à la voix humaine, on remarque, grâce à ces signes, que les modifications sonores correspondent à une alternance de nœuds et de ventres acoustiques. Chaque grotte a sa propre tonalité, certaines sonnent en *ré*, d'autres en *la*. Il ne s'agit plus là d'écho, mais d'amplification du son en temps et en durée. Lorsque l'espace d'une grotte ne résonne pas, les parois semblent rester totalement vides... « *Ainsi donc, il est probable qu'à toutes les*

⁶⁰ Rault, Lucie, *Instruments de musique du monde*, p.14

époques, même au temps des cavernes, le signe écrit et la parole humaine ont échangé ou superposé leurs pouvoirs. Un caractère sacré est attaché à l'un comme à l'autre. Chacun a sa fonction métaphysique, chacun possède une vertu magique, chacun a sa façon de relier l'homme au monde qui l'entoure et ce lien, à la fois réalité transcendante et symbole, c'est le Verbe. »⁶¹

On trouve également beaucoup de documents relatifs à la crainte inspirée par les échos de sons géologiques et météorologiques. L'homme des cavernes vivait en effet dans des lieux sonores privilégiés, immenses tuyaux acoustiques très sombres où la moindre goutte d'eau était démesurément amplifiée. Il est possible d'imaginer l'effet ressenti lorsque le son de la voix humaine ou d'un animal y retentissait. On peut donc considérer ces cavernes comme les premiers instruments de musique dont ait disposé l'être humain. Certaines architectures minérales (stalactites ou stalagmites, drapeaux de calcite...) jouent également le rôle de caisse de résonance et constituent par leur vibration un rituel assez courant, en vue de produire des sons fracassants comme le tonnerre.

Dans la **mer**, les sons se fondent dans une unité originelle. On y retrouve des rythmes multiples : infrabiologiques (l'eau change de hauteur et de timbre plus vite que le pouvoir séparateur de l'oreille) ; biologiques (le rythme des vagues est celui du cœur, de la respiration, de la succession du jour et de la nuit, des marées) ; et suprabologiques (ou l'éternelle présence vitale de l'eau). Elle est aussi un archétype sonore abondant : l'eau se retrouve partout et ne meurt pas, perpétuellement réincarnée sous forme de pluie, de ruisseaux, de fontaines, de fleuves, de lacs, de torrents... Il n'est pas deux gouttes de pluie qui sonnent pareilles et l'oreille humaine le sait...

Dans le courant des années 1970, il y eut diffusion à l'échelle du grand public d'enregistrements réalisés auprès de **baleines à bosses**. Succès immédiat et immense, les baleines ont été les premières stars animales. Mais peu d'autres sons de la nature ont pu autant captiver l'imaginaire collectif. *« Les chants des baleines furent imités par des musiciens ou incorporés au sein des musiques électroniques, de chansons populaires, de pièces classiques contemporaines (...), un nombre incalculable de longs métrages et de documentaires télévisés ; puis, le mouvement new age se les approprièrent pour quasiment en faire son icône centrale. Le calme magistral et léger de ces sons devint synonyme de méditation*

⁶¹ Tardieu, Jean, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p.36

technologiquement développée, de lévitation, de delphinothérapie, de cristaux et de vidéos new age. Un nouveau genre de musique fonctionnelle émergea : des chants de baleines augmentées de niaiseries new age proches du subliminal. »⁶²

Cela faisait cependant des années que les biologistes marins enregistraient des sons sous la surface de la mer, et les marins les entendaient depuis des siècles en collant leur oreille tout contre leur pagaie en bois plongée dans l'eau. « *Les chants des baleines (...) étaient mystérieux, étrangement émouvants, et la beauté pure de ces gémissements solitaires qui se répercutaient en écho renfermait la sensation poignante de perte et d'aliénation qui conduirait la préservation des espèces au mysticisme, à l'activisme politique et au sabotage.* »⁶³ L'intérêt donc de ces enregistrements réside dans la prise de conscience de beaucoup de gens que les poissons sont bien nos ancêtres et que les voûtes résonnantes des profondeurs des mers résonnent en nous comme des réminiscences inconscientes de notre passé collectif. Cela fait en quelque sorte partie de nous, cela nous touche sans que l'on puisse l'expliquer.

Le vent, comme la mer, produit un nombre infini de variations vocales, sensations tactiles aussi bien qu'auditives. Le vent dans les roseaux et les mélodies étranges qu'il en ressortait a sans doute incité l'homme à se l'approprier à son tour.

Aucun son n'est autant lié au sentiment de bien être et de sérénité que **le chant des oiseaux**. Tirant profit de son amour pour les oiseaux, Messiaen transcrira leurs chants. Sa faculté exceptionnelle de se mettre à l'écoute des sons, qu'il s'agisse de sons naturels, ou de sons provenant d'autres horizons culturels et stylistiques, renforcée par une grande capacité d'assimilation, le conduira à rendre compte de la complexité du monde par une poésie symbolique, essentiellement tournée vers le divin. En effet, il semble récurrent que la beauté primale, naturelle soit toujours orientée vers un sentiment suprême car l'homme ne sait pas directement la reproduire et n'a pas d'emprise sur elle. La beauté absolue est donc inhumaine. Il s'agira de comprendre l'impact que des enregistrements de telles choses pourrait avoir sur l'homme et ses conceptions.

⁶² Toop, David, *Ocean of sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, p.248-249

⁶³ Toop, David, *Ocean of sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, p.250

Chaque région de la terre a sa propre symphonie de chants d'oiseaux. On s'intéressera, par ailleurs, davantage à leur sonorité qu'à leur langage propre. D'après de nombreuses études sur leurs codes de communication, il semble clair que les oiseaux s'expriment pour eux et non pour nous. Cependant, certaines intonations liées à certains messages (d'alerte par exemple), peuvent nous « parler » et de cette façon nous rapprocher d'autant plus de leur chant. Le sifflement fait partie d'un des moyens de communication le plus ancien qui soit. Certains peuples ont élaboré un langage qui s'est perpétué jusqu'à nos jours : on le rencontre encore chez les Wayapi de Guyane, et au nord du Caucase. Les reliefs montagneux ont notamment facilité ce phénomène, nécessitant des sons très aigus, afin de porter des signes le plus loin possible, d'un sommet à un autre. Certains sifflets naturels avaient pour but d'immobiliser les animaux, en vue de les chasser. Mais preuve a été faite qu'ils étaient également et surtout utilisés pour faire de la musique.

Le gorille est sans doute le seul primate à communiquer par un processus sonore non vocal : en tambourinant sur sa poitrine, il produit un son puissant et résonnant en l'accompagnant ou non de sa voix. Mais il ne franchira pas le pas de passer du son naturel au son culturel, en l'utilisant à des fins musicales. Seul l'homme, en commençant par imiter le gorille, a été capable d'effectuer cette transition.

« L'imitation des sons animaux par les ethnies primitives de chasseurs nous donne sans doute l'image la plus directe de la source commune au mythe et à la musique.(...) Imiter obstinément le cri du gibier que l'on va chasser n'est pas seulement agir sur lui en lui volant son âme, c'est aussi s'en assurer déjà la possession en se laissant posséder par sa voix. »⁶⁴ En musique, c'est l'*ostinato* ou miser toute son activité créatrice sur le pouvoir expressif de la conscience. Par exemple, le rythme du galop du cheval a été une source très abondante pour les musiques, chez Monteverdi, Berlioz ou encore chez Wagner, évoquant des sentiments d'aventure, de liberté et de puissance.

- Vers de nouveaux centres tonals

« Le choix des matériaux est d'abord fonction d'un écosystème. Chaque lieu va générer une particularité instrumentale, suivant la géographie, la flore et la faune locale. Quelles que

⁶⁴ Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion*, p. 20

soient les spécificités locales, elles concernent essentiellement l'orientation (d'un arbre, d'une plante, etc.), la conformité du terrain (montagne, vallée, caverne...), la présence d'ombre ou de lumière selon le couvert végétal (forêts, bois, bosquets), la proximité de rivières ou de lacs, l'atmosphère particulière qui résulte de cet ensemble d'éléments, le bruit, le murmure de l'eau, la présence d'oiseaux ou d'autres animaux qui fréquentent le lieu en témoignant de son hospitalité ou de son charme, l'égayant de leurs cris et de leurs activités... »⁶⁵

Dans les pays où le courant alternatif est de 60 hertz, le son qu'il produit nous donne sa fréquence de résonance partout où intervient l'électricité. Là où le *do* correspond à 256 périodes, la fréquence de référence est le *si* naturel. Cette fréquence semble être pour l'homme de loin la hauteur la plus facile à retrouver et à reconnaître spontanément. Le phénomène est pareil en Europe, où la fréquence de 50 cycles correspond approximativement au *sol dièse*, ce sera le ton qui paraît naturellement venir de notre propre corps ! Ainsi la révolution électrique nous aurait donné de nouveaux centres tonals de l'unité première auxquels aujourd'hui nous comparons tous les autres sons. Les compositeurs vivent eux aussi dans un monde réel et tangible. Il est donc possible de percevoir dans leurs œuvres les influences, conscientes ou inconscientes des sons et des rythmes de leur époque et de leur culture. L'invention de la moissonneuse-batteuse est un bon exemple pour expliquer l'apparition du déphasage dans la musique contemporaine. La présence de courroies provoque un glissement dans les claquements réguliers produits par les rouages, ceci entraînant un glissement progressif du rythme... Il en est de même des glissements des premiers magnétophones qui inspirèrent notamment Schaeffer.

- Des matières sonores musicales

Dans le livre de Lucie Rault : *Instruments de musique du monde*, on retrouve une répartition par matières assez significative, instaurée par les Chinois environ 3000 ans avant J.-C. Il y a huit catégories sonores, conçues selon les différents timbres émis par la matière, comprenant la terre, la pierre, le bambou, le bois, laalebasse, la soie, la peau et le métal. Cette classification, inchangée depuis ses origines se fonde sur la nature même des sons manifestant l'harmonie ou le déséquilibre des forces naturelles, influençant en cela le pouvoir

⁶⁵ Rault, Lucie, *Instruments de musique du monde*, p.185

politique. « *L'harmonisation des forces énergétiques terrestres avec celles du ciel se réalise en une philosophie organique où la musique joue un rôle médiateur.* »⁶⁶ Ces prémices ont permis aux chinois de fonder un système musical totalement différent du notre.

- La place de la nature dans la culture musicale

François-Bernard Mâche a établi une hypothèse sur une certaine universalité de la musique ou, en tous cas, de l'existence d'archétypes musicaux communs à l'ensemble de l'humanité. Dans cet objectif, la nature permet de comprendre les réactions émotives des hommes face à l'écoute et aux remaniements des sons. Il s'agira de repérer par le biais de la comparaison les invariants et les associations. Même si cette analyse est provisoire, sans doute plus méthodologique que chronologique, elle permet la constitution dans un premier temps de phénotypes⁶⁷. Dans un second temps, il conviendra de déterminer leurs rapports dynamiques au niveau de leur fonctionnement, c'est-à-dire reconstituer les génotypes⁶⁸ qui les animent. C'est à ce moment qu'interviennent les archétypes⁶⁹. Mais un danger vient déstructurer cette théorie : l'uniformisation actuelle des goûts et des esthétiques prend petit à petit la forme d'une hybridation généralisée, effaçant toutes les différences culturelles qui peuvent encore exister. La question peut se poser face à la mondialisation galopante...

Il s'avère souvent difficile de séparer l'inné de l'acquis lorsque l'on se retrouve devant des prodiges de la musique. De récentes études stipulent que la nature nous dote d'une certaine quantité de réseaux neuronaux qui correspondent à des opérations mentales prédéfinies. Puis l'environnement opère parmi ceux-ci une sélection de ceux qui seront fonctionnels : l'inné et l'acquis établissant entre leurs influences une interaction constante. Dans cette hypothèse, il est possible de suggérer l'action d'une pensée musicale spontanée, donc naturelle, échappant ainsi en partie au poids de l'histoire des conventions de la musique. Dans nos circuits neuronaux se développent alors des schémas archétypiques dont l'efficacité serait permanente dans le temps mais activés différemment selon l'influence plus ou moins forte de la culture.

⁶⁶ Rault, Lucie, *Instruments de musique du monde*, p.187

⁶⁷ Les phénotypes sont les résultats sensibles du processus de concrétisation de l'archétype par les génotypes. Ce sont des exemplaires d'une catégorie largement représentée au-delà de son contexte de base.

⁶⁸ Les génotypes portent déjà la marque d'une relation entre le naturel et le culturel, schèmes dynamiques marquant le passage de l'archétype à la conscience en tant que programme d'action. Le génotype musical, d'après Mâche, est un programme particulier, dans le cas où des traits musicaux offrent de fortes ressemblances au point où l'on peut voir des schèmes opérant de façon semblable ou comparable.

⁶⁹ Si un génotype musical est suffisamment répandu à travers diverses espèces et cultures, il tend à l'universalité de l'archétype.

L'inventaire de ces archétypes serait d'une part encore incomplet et d'autre part, rien ne prouve pour l'instant que toute activité musicale doit nécessairement se référer à ces archétypes.

« On peut imaginer qu'il existe à l'état latent chez l'homme et certaines autres espèces un patrimoine commun d'archétypes sonores universels (...) et que la disparité des cultures à leur égard ne fait que refléter des activations différentes d'un même stock d'aptitudes. »⁷⁰ Pour mieux comprendre ce langage de la nature, soit le musicien traduit la création telle qu'elle est, sans la modifier (Messiaen a ouvert cette voie), soit il modifie les mouvements naturels et les groupe autrement. Il existe une troisième approche de type phénoménologique. « Le rapport au monde est le terme ultime de toute réalité, et il est constitué de **qualia**, non de **quanta**. Un **Quale**, élément ultime du rapport entre l'esprit et les sons, pourrait être une unité élémentaire qui serait à la base des rapports plus vastes et plus complexes. (...) Les résultats – des recherches sur les *qualia* – ne sont pas encore très satisfaisants, peut-être parce que, comme toujours, on privilégie à l'excès le jeu des hauteurs par rapport à celui des durées. Mais la piste paraît légitime. Les archétypes universels sur lesquels j'enquête sont des **qualia** particulièrement importants. »⁷¹ Cette conception dérive de l'opposition entre phonologie et phonétique, la phonétique mesurant les quantités acoustiques, tandis que la phonologie se consacre à l'étude des unités uniquement dans la qualité de leurs rapports au sein d'une structure.

C'est à partir du XIXe siècle qu'une sensibilité nouvelle s'ouvre aux éléments. Certains modèles, comme la mer, prennent beaucoup plus d'importance comme milieu imaginaire plutôt que comme un ensemble réel de sensations acoustiques. « Il est abusif de concevoir la musique comme une combinatoire transcendante par rapport aux réalités acoustiques, et il serait utopique de méconnaître l'influence permanente de ces sensations sur une part importante de nos pensées. Mais cette influence s'exerce sans doute plus souvent à leur insu que consciemment. C'est plutôt au niveau d'expériences sensori-motrices plus primitives et moins spécifiques qu'il faut rechercher des archétypes universaux : le bercement marin apparaîtrait par exemple comme un cas particulier du bercement, qui, lui, est universel. »⁷² Il y aurait donc des considérations symboliques reliées à des événements cosmiques, ou à

⁷⁰ Mâche, François-Bernard, *Musique au singulier*, p.79

⁷¹ Mâche, François-Bernard, *Musique au singulier*, p.185

⁷² Mâche, François-Bernard, *Musique au singulier*, p.40

l'organisation de l'espace. La musique libère l'imaginaire, le réactive et fait ainsi appel à certains archétypes. Mais il est difficile de détecter ces informations sonores, de par la polysémie inhérente à tout phénomène musical. « *Parmi les schèmes dynamiques qui semblent pouvoir constituer une première liste d'archétypes universels, je proposerai : l'ostinato, l'accélééré, le répons (ou écho), la reprise (ou répétition différée), comme autant d'archétypes de base, représentant tous de façon plus ou moins apparente des modes de répétition.* »⁷³

⁷³ Mâche, François-Bernard, *Musique au singulier*, p.41

Les bruits ou les simulacres du meurtre

« Un bruit est une sonorité qui gêne l'écoute d'un message en cours d'émission. Une sonorité étant un ensemble de sons purs simultanés, de fréquences déterminées et d'intensités différentes. Le bruit n'existe donc pas en lui-même, mais par rapport au système où il s'inscrit : émetteur, transmetteur, récepteur. »⁷⁴ Bien avant cette définition, le bruit a toujours été considéré comme une salissure, une gêne, une agression ou une pollution. Dans toutes les cultures, donc, il renvoie à l'idée de guerre, de fléau et de blasphème. Mais c'est aussi un moyen de faire mal, au point de devenir une arme immatérielle de mort, ce qu'il est, d'une certaine façon, devenu dans le monde technologique.

Le problème du bruit semble être apparu en même temps que les agglomérations urbaines. Déjà dans la Rome antique, de nombreux textes mentionnent le bruit assourdissant des roues cerclées de fer sur les pavés. De jour comme de nuit il était impossible de dormir. Le paysage sonore rural semblait par contre assez paisible. Seuls deux paramètres venaient perturber profondément le calme de ces régions : le bruit de la **guerre** et le « bruit » de la **religion**, éléments tous deux de nature eschatologique. Il ne fait aucun doute que l'homme essayait de reproduire les bruits terrifiants de la nature. Il est cependant tout aussi difficile pour l'homme de s'imaginer un bruit apocalyptique qu'un silence absolu. On restera d'ailleurs sans doute toujours proche de la théorie puisque les expériences sont aux limites de la vie. « Elles n'en demeurent pas moins le but inconscient d'un certain nombre de sociétés. L'homme a toujours essayé d'utiliser le bruit pour détruire ses ennemis. Nous rencontrerons, au cours de l'histoire des guerres, des tentatives délibérées de reproduire le bruit apocalyptique, du fracas des boucliers et du roulement des tambours, dans un passé lointain, aux bombes atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki, lors de la Deuxième Guerre mondiale. Depuis l'anéantissement total semble une menace moins imminente ; on ne peut pas en dire autant de la dégradation de notre environnement sonore. Il est déconcertant de voir que cette dégradation, liée à la civilisation moderne, relève de ce même besoin eschatologique. »⁷⁵

En cherchant à produire des bruits extraordinaires, l'homme espérait, à son tour attirer l'attention des dieux. Beaucoup de phénomènes naturels tels que l'orage, les tremblements de

⁷⁴ Attali, Jacques, *Bruits*, p.54

⁷⁵ Murray Schafer, R., *Le paysage sonore*, p.49

terre, les cataclysmes,... étaient expliqués comme une manifestation de dieux sur terre. Selon Lévi-Strauss le bruit serait à mettre en parallèle avec le sacré, d'une part et d'autre part, le silence avec le profane. La cloche, par exemple, délimite l'espace acoustique des fidèles et de la paroisse et chasse les démons. Sa portée reste très importante et elle se propage, modulée par le vent et les paysages de campagnes, comme une musique rassurante, rappelant la présence de Dieu. Au X^{IV}e siècle, elle fut combinée à l'horloge mécanique, rappel à l'homme de sa mortalité possible.

Dans les villes, nous avons vu que le bruit des roues sur les pavés a toujours été source d'inconfort sonore. Certains hommes des rues ont vite compris, à partir du X^{VI}e siècle du luxe que peut représenter le calme. Beaucoup de chanteurs de rue totalement dépourvus de talent musical s'évertuaient à chanter sous les fenêtres dans le but, tout simplement de monnayer leur silence. Ce ne furent pas les législations anti-bruit qui firent taire les crieurs et les chanteurs de rue mais bien l'automobile. Etrangement d'ailleurs, aucune législation ne fut jamais établie quant aux cloches des églises, ni plus tard par rapport aux bruits des usines. La révolution industrielle propagea énormément de nouveaux sons, aux conséquences destructrices pour l'homme et pour la nature dont leurs propres sons s'en retrouvaient masqués.

L'invention du moteur à explosion va subitement baigner les villes dans un bruit de fond continu de roulement de voitures. Le bruit au X^{VII}e siècle était aussi totalement insupportable, mais sa cause : les cris, les charrettes, les chevaux et les cloches se situait surtout dans les fréquences moyennes. Le moteur confère donc à la civilisation contemporaine sa nouvelle tonalité cette fois-ci dans les basses fréquences, comme l'eau donnait la sienne aux sociétés maritimes, comme le vent déterminait celle des steppes. Un appareil électroménager puissant va prendre place dans tous les foyers et grâce aux murs de plus en plus transparents, l'homme pourra profiter acoustiquement des nouveautés techniques de ses voisins. L'homme est heureusement ou, malheureusement, doté d'une merveilleuse capacité d'adaptation qui lui a permis de ne pas devenir fou. Les bruits de la nature disparaissent, étouffés par la pollution sonore.

- Mythes et réalités du bruit

Les mythes n'ont pas d'auteur. Dès l'instant qu'ils sont considérés comme des mythes, quelle que soit leur origine réelle, ils n'ont une existence qu'en étant incarnés dans la tradition. Quand un mythe est raconté, l'auditeur reçoit un récit qui ne vient, en quelques sortes, de nulle part. C'est pour cette raison qu'on lui assigne une origine surnaturelle. Le mythe touche les conceptions inconscientes de la vie des hommes et leur fournit ainsi un inconscient collectif, ce qui nous intéresse dans la conception du bruit. D'après Lévi-Strauss, ce que la musique et la mythologie mettent en cause chez ceux qui les écoutent, ce sont des structures mentales communes. L'une et l'autre sont en effet des machines à détruire le temps. La musique opère sur un terrain brut, en-dessous des sons et des rythmes, qui est le temps physiologique de l'auditeur. Ainsi lorsque nous écoutons de la musique, nous aboutissons à une forme d'immortalité. La radio se déroule également dans un temps qui est à elle, qu'elle recompose, combine, arrange de toutes les façons qui lui sont propres, et enfin, pour le résultat, nécessite un temps continu pour l'écouter.⁷⁶

L'existence de la musique tient au fait qu'elle exploite nos rythmes organiques, et, d'autre part, au niveau culturel, elle recourra à une échelle de sons musicaux qui varie selon les cultures. « *Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ainsi comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants.* »⁷⁷ Dans la musique, le double procédé qui recourt aux instruments et au chant unifie la nature et la culture, car le chant se diffère du langage dans le sens où il demande la participation du corps tout entier.

C'est une phrase de David Toop qui attira mon attention et fut suivie par une recherche plus approfondie dans les ouvrages de Lévi-Strauss : « *Dans le second volume de ses **Mythologiques, du miel aux cendres**, Claude Lévi-Strauss associe les instruments générateurs de bruit à la mort, à la décomposition, au désordre social et à la rupture cosmique. Les instruments des ténèbres comme il les appelle.(...) Loin des corps dénudés, de la biodiversité et de la magie communautaire des forêts tropicales, au plus profond des mégalofoles condamnées et de l'urbanité quotidienne, le bruit nous tire constamment vers les*

⁷⁶ Or, ce déroulement dans le temps est assez bien figuré par le déroulement de la bande sonore sur laquelle cette fraction de temps radiophonique est enregistré.

⁷⁷ Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, le cru et le cuit*, p.25

ressorts métaphoriques des pouvoirs obscurs. »⁷⁸ Cette association d'idées m'a interpellée : Lévi-Strauss ne pouvait pas, à mon sens, catégoriser les instruments qui génèrent du bruit dans une vision aussi négativiste...

« Au commencement des temps, les hommes vivaient avec leurs ancêtres Kaboi dans les entrailles de la terre, où brillait le soleil quand il faisait nuit dehors et inversement. Par moment, on entendait le cri de la samiera (...), oiseau de la savane, et un jour Kaboi décida d'aller dans la direction d'où venait le bruit. Accompagné de quelques hommes, il parvint à un orifice qu'il ne put franchir, car il était obèse ; seuls ses compagnons parvinrent à la surface de la terre, qu'ils commencèrent à explorer. Il y avait des fruits en quantité, des abeilles et du miel ; et ils remarquèrent aussi des arbres morts et du bois sec. Ils rapportèrent à Kaboi des échantillons de tout ce qu'ils avaient trouvé. Celui-ci les inspecta et conclut que la terre était belle et fertile, mais que la présence du bois mort prouvait que tout y était destiné à périr. Il valait mieux rester où l'on était. Car, au royaume de Kaboi, les hommes vivaient jusqu'à ce que l'âge les rendît incapables de se mouvoir. Une partie de ses « enfants » refusèrent de l'écouter, et vinrent s'établir à la surface de la terre. Pour cette raison, les hommes meurent beaucoup plus vite que leurs congénères qui choisirent de rester dans le monde souterrain. »⁷⁹

La cause première de la vie brève semble se trouver dans une réceptivité non réfléchie et imprudente vis-à-vis d'un **bruit**. Les mythes qui se rapportent à l'origine de la vie brève dévoilent trois sortes d'émetteurs de bruit, choisis de telle façon qu'ils possèdent également d'autres connotations sensorielles : la pierre, le bois dur et le bois pourri. La pierre sera opposée à la chaire humaine, le bois dur à la chaire animale et le bois pourri aux plantes cultivées. Ce sont des indicateurs permettant d'exprimer l'isomorphisme des systèmes d'oppositions relevant de la sensibilité. Au niveau auditif : de l'**appel** bruyant à l'appel doux, au niveau tactile : du dur au mou...

Le *charivari* est un bruit fait la nuit à l'aide de poêles, chaudrons, bassins, etc. aux portes des personnes dont le récent mariage n'était pas accepté conventionnellement. Il y avait aussi des **vacarmes** à l'occasion des éclipses dans le but d'effrayer et de mettre en fuite l'animal ou le monstre prêt à dévorer le corps céleste. On retrouve cette coutume dans le monde entier. Le vacarme va donc contre toute rupture d'un ordre naturel ou sociologique. Or, selon nos mythes, la découverte de la cuisine aurait altéré les relations préexistantes entre

⁷⁸ Toop David, *Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, p.79-82

⁷⁹ Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, le cru et le cuit*, p.158

le ciel et la terre. « Jadis, les Tenetehara ne connaissaient pas le feu. Ils cuisaient leur viande à la chaleur du soleil, qui, en ce temps-là, était plus proche de la terre... »⁸⁰ Donc, dans la pratique de la cuisine, pour éviter de créer des conflits entre la terre et le ciel, on exige une attitude de réserve envers le bruit. Tout ce qui produit encore du son, par exemple, ne doit pas être mangé.

Le bruit s'imposera chaque fois que **deux termes en paire sont disjoints**. « *On voit déjà que (...) le rôle véritable du vacarme n'est pas tant de chasser le captateur (soit le monstre dévorant le corps céleste, soit le prétendant abusif), que de combler symboliquement le vide creusé par la captation.* »⁸¹ « *Chez les Warramunga d'Australie, quand un malade entrait en agonie, le tumulte était prescrit avant la mort, le silence après. De façon symétrique, le grand rit bororo de la visite des âmes (qui est une sorte de résurrection symbolique et temporaire des ancêtres) débute la nuit, dans l'obscurité et le silence le plus complet, et après que tous les foyers ont été éteints. Les âmes ont peur du bruit ; mais sitôt leur arrivée, le vacarme se déchaîne. De même quand un animal tué à la chasse est introduit dans le village, et quand le sorcier invoque les esprits pour qu'ils prennent possession de lui.* »⁸²

Dans certaines tribus, le **sifflement** était plus que souvent utilisé. Les chasseurs et les pêcheurs jouaient également de la flûte pour annoncer leur retour et annoncer, selon les mélodies, leur succès ou leur insuccès et le contenu de leur récolte. Les visiteurs se présentaient également en sifflant, mais c'est au son de la flûte que les invités étaient conviés. Il existerait un cri spécifique selon chaque homme et selon chaque animal. L'usage de la musique se surajoute ainsi au langage, ce dernier étant toujours menacé s'il est parlé à trop grande distance ou si le locuteur est pourvu d'une mauvaise articulation. En musique, les oppositions sont mieux tranchées entre les tons et les schèmes mélodiques impossibles à confondre parce qu'on les perçoit globalement.

On retrouve donc trois types d'appels relatés dans les mythes : **l'appel nommé**, **l'appel sifflé** et enfin **l'appel cogné**, mettant en connexion un type d'humain à un autre être vivant et nécessitant différents types d'instruments spécifiques :

⁸⁰ Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, le cru et le cuit*, p.295

⁸¹ Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, le cru et le cuit*, p.300

⁸² Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, le cru et le cuit*, p.334

- Le hochet est le dieu réduit à sa tête et est utilisé lors de la recherche de miel ou adressé au tapir, animal séducteur, par les femmes infidèles.
- Le bruiteur de type claquoir est constitué de morceaux de bois que l'on frappe l'un sur l'autre, se référant au cri des oiseaux.
- Des instruments constitués de perches de bambou fendues longitudinalement sur 30 à 50 cm produisent, dès qu'on les agite, des sons dont les hauteurs varient selon la profondeur de l'entaille. Ils étaient utilisés dans les cérémonies d'investissement d'un nouveau chef. A l'occasion de rites funéraires, les bambous étaient vivement secoués pour être abandonnés sur la tombe après la cérémonie.

« Sous des formes très diverses, par conséquent, une suite de bruits discontinus, tels ceux engendrés par le tambourinage, l'entrechoque de morceaux de bois, le crépitement dans le feu ou le claquement de perches refendues, joue un rôle obscur dans le rituel et dans les représentations mythiques. »⁸³

- L'arbre à tambour, ainsi nommé parce que son tronc naturellement creux se prête à la confection d'un tel instrument qu'on fait vibrer en le frappant obliquement sur le sol ou en le jetant par terre. Le bruit qui en résulte écarte de la société des humains un être lui-même humain, mais qui s'est changé en démon. Le bâton de rythme consiste en une perche de bambou également naturellement creuse et attire les démons à proximité des hommes au lieu de les éloigner.

« Un Indien nommé Kororomanna tua un jour un singe guariba. Il se perdit en revenant au village et dut passer la nuit sous un abri improvisé. Bientôt il s'aperçut qu'il avait mal choisi son campement, en plein milieu d'une route fréquentée par les démons. On reconnaît de telles routes au bruit que les démons, perchés dans des arbres qui les bordent, ne cessent de faire la nuit en frappant les branches et les troncs, produisant ainsi toutes sortes de craquements secs.

Kororomanna était bien ennuyé ; d'autant que le cadavre du singe commençait à gonfler sous l'effet des gaz qui s'accumulaient à l'intérieur. De peur que les démons ne volent le gibier, Kororomanna, armé d'un bâton, devait le garder près de lui malgré l'odeur. Il s'endormit enfin, mais fut réveillé par le bruit des démons cognant contre les arbres. Il eut alors envie de se moquer d'eux, et répondit à chaque coup en frappant le ventre du singe avec son bâton. Cela faisant autant de boum, boum, qui résonnaient comme un tambour (les Warrau utilisent le cuir de singe guariba pour tendre leurs tambours de peau).

⁸³ Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, Du miel aux cendres*, p.322

D'abord intrigués par ces bruits dont la puissance surpassait les leurs, les démons finirent par découvrir Kororomanna qui riait aux éclats d'entendre une bête morte péter si vigoureusement. Le chef des démons se désolait de ne pouvoir faire un bruit aussi beau (...) »⁸⁴

Ces premières manifestations d'instruments de musique, Lévi-Strauss les regroupe sous le nom **d'instruments des ténèbres**. Ce sont des représentations mythiques des modes d'appel que l'on retrouve d'ailleurs dans le Nouveau Monde : lors du voyage à Rome des cloches le jeudi de la semaine sainte à Pâques, ces dernières étaient remplacées par d'autres sources de bruit profanes : le martelet, la crécelle, des castagnettes, etc. Ces instruments des ténèbres servaient ainsi à évoquer les bruits terrifiants qui ont marqué la mort du Christ. L'Eglise semble s'être toujours montrée hostile à ces bruits et avoir tenté de les interdire. Il est donc possible d'admettre leur origine folklorique.

*« Sans nous demander si le vacarme des ténèbres survit comme un vestige de coutumes néolithiques ou même paléolithiques, ou si la récurrence dans des régions très éloignées montre seulement que, confronté ici et là aux mêmes situations, l'homme réagit à l'aide d'expressions symboliques qui lui sont proposées, sinon même imposées, par les mécanismes profonds qui règlent partout sa pensée. »*⁸⁵ Nous comprenons mieux maintenant la notion complexe des *instruments des ténèbres*, utilisés afin de combler des vides ou de réunifier des termes disjoints. Ils ne représentent donc pas directement le désordre social ou la rupture cosmique mais tendent plutôt à les unifier.

- Le pouvoir des bruits

Les nouveaux bruits sont toujours acceptés, avec le temps, dans une sorte de fatalité. Aujourd'hui, les industriels sont au pouvoir, tout comme l'église l'était auparavant. Ils sont autorisés à faire tout le bruit qui leur convient car le bruit et le pouvoir ont presque toujours été liés dans les esprits. *« Ils passent de Dieu au prêtre, puis à l'industriel, et plus récemment au commentateur de radio et à l'aviateur. Ce qu'il est important de comprendre, c'est que détenir le Bruit sacré ne signifie pas simplement faire le plus grand bruit, c'est avoir, surtout, l'autorisation de le faire sans encourir la censure. »*⁸⁶ La flûte et le cor de chasse évoquent les

⁸⁴ Lévi-Strauss, Claude, *Warrau : une aventure de Kororomanna*, in *Mythologiques, Du miel aux cendres*, p.332-333

⁸⁵ Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, Du miel aux cendres*, p.349-350

⁸⁶ Murray Schafer, R., *Le paysage sonore*, p.114

paysages pastoraux, alors que l'orchestre évoque la ville. Lorsque au XXe siècle, l'orchestre se mit à grandir, ce sont d'abord les percussions qui s'y joignirent, c'est-à-dire des instruments à bruit non déterminé, aux attaques brutales et aux rythmiques vives. La pastorale laisse la place aux musiques des machines...

Toute musique, toute organisation de sons seraient, pour Jacques Attali, un outil pour créer ou consolider une communauté, une totalité. Il est alors le lien d'un pouvoir avec ses sujets et donc plus généralement un attribut du pouvoir quel qu'il soit. « (...) *On verra qu'on peut distinguer trois zones, trois étapes, trois utilisations stratégiques de la musique pour le pouvoir. Une où tout se passe comme si la musique était utilisée et produite dans le rituel pour tenter de **faire oublier** la violence générale, puis une autre où elle est employée à **faire croire** à l'harmonie du monde, à l'ordre dans l'échange, à la légitimité du pouvoir marchand, puis une enfin où elle sert à **faire taire**, en produisant en série une musique assourdissante et syncrétique, en censurant le reste des bruits des hommes. (...) La musique est ainsi, dans les trois cas, un outil de pouvoir : rituel, lorsqu'il s'agit de faire oublier la peur et la violence ; représentatif lorsqu'il s'agit de faire croire à l'ordre et à l'harmonie ; bureaucratique, lorsqu'il s'agit de faire taire ceux qui le contestent. »⁸⁷*

Conclusion

Les bruits sont ainsi tout autant perçus comme instruments de la mort et comme inspireurs de création. Ce paradoxe révèle sans doute la dualité entre la nature et la culture qui se situe profondément en chacun de nous. Appréhender le paysage sonore qui nous entoure implique une participation active de l'être humain et il se doit d'exploiter cette force qui est à la fois sa faiblesse. Le milieu dans lequel nous vivons nous influence considérablement et il est important de l'écouter, pour comprendre de cette façon également nos propres besoins. Entrer en communication avec la nature permet à l'homme de chasser ses démons intérieurs, d'apprivoiser ses angoisses. En utilisant ces sons comme expression de lui-même, l'homme est alors capable de rencontrer la nature mais également les autres hommes et de s'unir à eux dans leurs différences pour créer la petite musique de la vie. Nous oublions trop souvent de l'écouter... Je pensais que la radio pouvait nous rappeler cela, mais...

⁸⁷ Attali, Jacques, *Bruits*, p.39

Les sons de la radio : poésie, musique et narration

Crises existentielles de la radio

*« Croquer le portrait de la radio, c'est aussi en dessiner les contenus possibles et ce qui les porte : la voix. La radio, aujourd'hui dominée par la diffusion musicale, ne peut être réduite à la seule fonction de **robinet à musique** ; car la radio, c'est avant tout la possibilité de laisser l'imagination se déployer au fil de récits ou de fictions. En contrepoint des questionnements sur le futur, une certitude se fait jour : la radio ne peut se projeter dans l'avenir sans tenir compte de son passé ; elle se doit d'exploiter sa mémoire puisqu'un potentiel de relectures infinies apparaît désormais. »⁸⁸*

Définir la date de naissance de la radio est aussi délicat que de donner le nom de son inventeur. La radio est une invention collective, née de la coopération d'inventeurs de diverses nations dont les travaux ont commencé au milieu du XIXe siècle.

- 1865 : Maxwell prouve l'existence des ondes électromagnétiques par une démonstration mathématique mais purement théorique.
- 1888 : Hertz confirme la théorie de Maxwell par une démonstration expérimentale. Les ondes hertziennes sont découvertes.
- 1890 : Branly invente le tube à limaille métallique détecteur d'ondes : le cohéreur.
- 1895 : Popov utilise la première antenne et reçoit les premiers signaux naturels : des parasites atmosphériques.
- 1896 : Marconi synthétise les travaux de ses aînés en réunissant l'excitateur de Hertz, le cohéreur de Branly et l'antenne de Popov, il émet pour la première fois des signaux.
- 1898 : Ducrutet émet de la Tour Eiffel au Panthéon.
- 1898 : Marconi réalise la première émission entre la France et l'Angleterre.
- 1906 : Lee de Forest invente la lampe à triode qui permet la diffusion du son et de la voix humaine. On passe du domaine de la télégraphie sans fil à la téléphonie sans fil sans changer de sigle : T.S.F.
- 1913 : Le Français Raymond Braillard et le Belge Robert Goldschmitt diffusent pour la première fois des messages à destination d'auditeurs inconnus depuis Laeken.
- 1914 : Ils retransmettent la première émission de radiodiffusion régulière de détente : un concert dédié à la reine d'Angleterre. Le déclenchement de la guerre stoppera cette expérience.
- 1921 : Naissance des premières stations de radio destinées à diffuser des programmes quotidiens en direction du grand public. Il s'agit de *KDKA* aux Etats Unis, *Nederlandse Radio Industrie* aux Pays-Bas et du *Poste de la Tour Eiffel* en France.
- 1922 : Création de la BBC et de Radio-Paris.

⁸⁸ Zanési, Christian, *Aujourd'hui, demain, la radio*, p.5

Dans les années 1920-1930, la plupart des pays européens considéraient la radio comme une institution culturelle indépendante de grande importance. Ses valeurs développaient une information complète et équilibrée dans le but de former une opinion publique dynamique et stimulante. Dès 1924-1925 naissent les premiers essais d'un théâtre spécifiquement radiophonique. Ses possibilités dramatiques commencent à être exploitées, en recourant toute fois principalement à la force suggestive des bruits et recherchant principalement l'évasion dans un monde fantastique. Par après, la découverte de la puissance de suggestion de la voix ouvrira réellement le développement du théâtre radiophonique.

La tension internationale qui précède le conflit de 1939 transforme les radios en armes de guerre psychologique. Face à la propagande des radios allemandes et notamment de la puissante Radio *Stuttgart*, les radios françaises tentent de s'organiser. Une propagande peu convaincante s'installe sur les ondes françaises. Les Français sont néanmoins collés à leur poste de radio et, entre deux feuilletons radiophoniques, à l'affût de la moindre nouvelle qui puisse conforter leur opinion sur l'évolution de la tension mondiale ou sur l'entrée en guerre de la France. Les seules nouvelles en français, échappant à la propagande nazie ou de Vichy durant la guerre, seront distillées par la BBC avec *Les Français parlent aux français*.

Le début des années 1950 oppose les radios dites périphériques à la Radio Nationale. Les périphériques⁸⁹ sont les héritières de la radio privée d'avant guerre. Leurs émetteurs et leurs sièges sociaux sont situés à l'étranger mais leurs actionnaires et leurs auditeurs sont majoritairement français. C'est l'époque de gloire des feuilletons radiophoniques, des jeux, mais aussi des grandes émissions de variété en public, des chansonniers. Les vedettes de la radio ont autant de succès que les vedettes du cinéma. La Radio Nationale par contre, privilégie les émissions culturelles, les débats, la musique classique et s'efforce de maintenir une certaine qualité. Le théâtre radiophonique n'a pu donc s'épanouir réellement que dans des pays où la radiodiffusion était affaire d'état, et de ce fait affranchie de toute contrainte publicitaire. On conçoit que ce type d'émission intéressera un public moins large que les émissions de type variété... « Dans une étude de Jean Lescure sur **Radio et littérature**, on trouve, rien que pour la France et RTF, des chiffres impressionnants qui se rapportent à l'année 1955 : 32739 heures de programmes artistiques et culturels et, là-dessus, 834 « originaux radiophoniques », (...) »⁹⁰ C'était ce qu'on appelle l'âge d'or de la radio. En

⁸⁹ Radio Luxembourg, Radio Monte-Carlo et Radio Andorre.

⁹⁰ Tardieu, Jean, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p.152

Allemagne, surtout, la jeune littérature aurait été alimentée par la radio, qui y exerce une sorte de mécénat. « *Selon Bertolt Brecht, en cette époque datant d'avant la télévision, la radio n'était pas encore devenue un moyen de communication à part entière et était restée intermédiaire, représentant ou écho d'autres formes d'art ou de divertissement telles que le théâtre, l'opéra, le cabaret et la variété, la presse régionale et nationale, etc. Tandis qu'aujourd'hui rétorquerez-vous sans doute, la voix, les nombreuses voix de la radio ont acquis le sens de l'identité et un caractère propre.* »⁹¹ J'aurais tendance à penser que Brecht ne voulait sans doute pas limiter le domaine de la radio à la voix, mais plutôt à la combinaison et à l'intégration de tous les paramètres cités en vue de créer quelque chose de nouveau... Car il est un peu présomptueux de faire des reproches à un art lors de sa naissance et de sa recherche. Mais quoiqu'il en soit, on ne considérait pas, durant les années d'après guerre, qu'un aussi formidable moyen d'expression ne puisse servir qu'à la détente alors que tout était à faire sur le plan de l'éducation. « *Il ne faut pas que la conscience unanime des hommes soit débordée par ses propres créations, il ne faut pas que les intelligences les plus nécessaires de notre temps se détournent de la **Radio**, sous prétexte que le pur divertissement, pourtant indispensable, parle ou chante à trop haute voix et empêche d'entendre le bruit de fond de l'époque. Il ne faut pas que les fantômes s'échappent et se répandent où ils veulent : un jour on ne pourrait plus les retenir et leurs ravages seraient effroyables.* »⁹² Jean Tardieu nous a lancé un cri du cœur que personne n'a vraiment voulu écouter...

Vers le milieu des années septante, les idées de libéralisation et de déréglementation se sont transférées de l'économie aux médias. « *L'idée d'une **libre circulation de la communication** créée pour abattre les barrières à l'information mises en place par les régimes dictatoriaux était alors interprétée à tort comme une doctrine de marché totalement libre des médias.* »⁹³ Quelques pays disposaient d'un secteur public et d'un secteur privé (Royaume-Uni, France, Italie, Espagne) mais dans la plupart des autres pays, la prédominance des radios publiques et non commerciales était encore marquée. Ainsi, selon la logique générale, pour satisfaire de la meilleure façon les besoins du public, il semblait tout à fait logique de remettre en question le principe du financement de la radio et de la télévision publiques par la redevance. On proposa alors aux radiodiffuseurs de recueillir l'argent nécessaire uniquement auprès des annonceurs et des abonnés. S'ils ne récoltaient pas

⁹¹ Thompson, John, *Qui s'intéresse encore à la radio ?*, in revue de l'UER, p.11

⁹² Tardieu, Jean, *Nous autres gens du Moyen-Age...*, Cahiers du Club d'essai de la radiodiffusion française, 1947

⁹³ Jenke, Manfred, 1974/1999 : *25 ans de radio européenne*, in, p.9

suffisamment d'argent, preuve était faite du manque de besoins pour ce service... De nombreuses stations privées et commerciales ont commencé à émettre et un grand nombre d'entre elles ont annoncé qu'elles allaient suivre les concepts américains des radios thématiques⁹⁴.

A partir des années 1960, la modulation de fréquence a couvert peu à peu la France entière. Ne requérant pas de grande antenne, ce principe a ouvert une bande de fréquence n'étant occupée que par trois émetteurs alors qu'elle pouvait en accueillir une trentaine. « *Cet espace libre, désert diront certains, et les moyens réduits à mettre en œuvre permettent l'éclosion des radios libres.* »⁹⁵ L'Europe commence alors à goûter au plaisir des radios libres : la plupart revendiquaient la libre parole en exprimant des idées politiques qui ne pouvaient trouver leur place sur les radios d'état. D'autres se voulaient des radios d'expression locales et le dernier groupe a tout de suite affirmé des ambitions purement commerciales. Mais de ces radios libres naquit une répression immédiate par des brouillages, des saisies et des inculpations. Néanmoins ce mouvement, qui correspond à une réelle demande, ne pourra plus jamais être enrayé dans ses fondements.

Il aurait pu sembler que le choix des radios allait devenir plus varié et coloré et de cette manière mieux répondre aux désirs individuels des auditeurs. Mais cela ne s'est pas vraiment produit. Ce développement a été nettement entravé par la perpétuelle recherche d'audience qui promettait plus de bénéfices grâce à la publicité. Il faut tenir compte du fait que les statistiques, alors excessivement utilisées, ne considèrent que les goûts généraux des majorités ; les minorités étant tenues pour négligeables.

Les seuls objectifs pour les médias audiovisuels établis par la Commission européenne ont résidé en un encouragement des progrès de la technologie des communications. Des financements pouvaient être octroyés pour le développement de la télévision haute définition, pour les images 16/9, pour la promotion des systèmes d'information sur la circulation routière ou encore pour la radio numérique. Comment cela a-t-il pu se passer alors que le concept même d'éducation permanente voyait sa genèse ? Pourquoi la Commission européenne n'a

⁹⁴ Les radios thématiques développent la théorie selon laquelle le choix de l'auditeur est influencé principalement par la préférence pour un certain genre musical. Ainsi commence le combat pour retenir l'attention de certains groupes cibles dans une audience qui sera de plus en plus fragmentée...

⁹⁵ Clarens, Bernard, *Un chantier pour les radios locales privées*, p.14

pas voulu mettre son nez dans le contenu même de la radio ? Comment développer une forme avec succès si aucune réflexion n'est établie sur le fond ?

D'autre part, dans le courant des années 1980, les radios libres jouissent d'un statut de dérogation au monopole. Mais, fait surprenant, après un flot de paroles ininterrompues survit une aphonie complète sinon une impossibilité à traiter de sujets dignes d'intérêt. La mutation ne s'est pas faite d'une radio de lutte à une radio à vocation d'éducation populaire comme l'avaient espéré leurs pionniers fondateurs. Il apparut que pour intéresser le public il fallait lui donner de la musique et rien que ça...

Cette politique européenne orientée uniquement sur l'économie a tenté de prendre fin que vers la fin des années 1990. C'est sous la présidence de M. Marcelino Oreja, commissaire européen pour l'Espagne que quelques changements ont été amorcés. Le groupe Oreja a rappelé aux décideurs de la politique européenne que la radio et la télévision ne sont pas simplement des médias de communication, mais aussi d'importants facteurs d'identité politique et culturelle des peuples de l'Union européenne. Cette décennie voit aussi apparaître des évolutions techniques importantes : la radio numérique se développe et permet l'écoute de nombreuses stations via un satellite. Le projet le plus important lancé dans le cadre d'une radio européenne est sans doute *Euroradio*, réseau satellite pour la distribution et les échanges des programmes couvrant actuellement la quasi-totalité de la zone européenne de radiodiffusion. Les radios investissent aussi internet, pour une diffusion supplémentaire. Certaines stations ne sont même audibles qu'à partir du web.

La principale tendance des radios à s'organiser en réseaux est une véritable atteinte à la démocratie sonore. Le concept simple d'une couleur unique d'antenne, la perte de tout lien local appauvrit terriblement les fonctions premières de ce média. Les auditeurs sont en droit de ressentir maintenant encore plus qu'avant, après le grand espoir qu'allait apporter une radio de proximité, le sentiment d'être oubliés par les médias. Bien entendu, si seule la productivité importe, la radio se doit de se positionner par rapport à une cible et la fidéliser, de catégoriser les individus par tranche d'âge et de stéréotyper leur style de vie, leurs comportements et leurs goûts spécifiques pour les faire transpirer au travers du format musical de chaque station. Les radios peuvent aussi imposer des titres par un matraquage quotidien, faire la promotion de leurs propres émissions, patronner les grands films à succès, lancer des flashes d'information où rien n'est expliqué...

Mais la radio pourrait aussi apporter quelque chose de plus que de juste répondre aux sondages. Les stations pourraient prendre les décisions d'avenir dans un autre rythme, penser à plus long terme, élaborer un vivier de talents pour ainsi proposer au public des désirs que celui-ci ne sait pas qu'il peut avoir (faute qu'on ne lui ait jamais donné la chance des les assouvir)... Il ne s'agit pas d'une lutte entre les radios généralistes et les radios musicales thématiques, lutte à présent erronée puisque ces deux clans se sont affirmés en tant que genre à part entière. Mais ces réflexions se veulent d'un ordre général, face aux perpétuelles restructurations et réorganisations qui, au fur et à mesure, resserrent la liberté et la pluralité d'expression qui caractérise ce média⁹⁶...

Dans le domaine du rêve également se trouve la radio où l'on jouerait de tous les sons... La compression que subissent les ondes est un facteur parmi d'autres de cet objectif primordial de centralisation, ici dans les fréquences médium... « *Mais où est donc passé ce parfum d'audace qu'exhalait la bande FM ? Coulé dans le béton des hits et du banal son. Résultat : un réel appauvrissement de la bande FM. Les artistes inconnus ou peu connus sont invariablement rejetés, au risque de provoquer à terme une programmation uniforme sur toutes les radios puisqu'il ne reste que les chansons qui font l'unanimité du public cible... Les dernières oasis d'originalité, de créativité et de convivialité disparaissent au profit de la rentabilité : la FM est aujourd'hui une industrie, cotée en Bourse et tributaire d'impératifs commerciaux. Les investisseurs publicitaires et les panels d'observation ne permettent plus de jouer sur l'attrait de la nouveauté, de la différence, c'est beaucoup trop risqué.* »⁹⁷

Les avancées technologiques pourraient cependant permettre de redistribuer les bandes de fréquence et élargir réellement le choix des programmes accessibles aux publics. Les systèmes *Iboc* ont été conçus pour permettre une diffusion simultanée de signaux analogiques et numériques sur les bandes AM et FM sans interruption des systèmes analogiques existants. Selon ses concepteurs, *Iboc* fournirait un son de qualité CD aux stations FM et une qualité FM pour les stations AM... Les radios sur internet, de par leur faible demande d'investissements, leur diffusion internationale et le développement d'une interactivité devraient se développer pour former des réseaux parallèles aux grandes radios commerciales. Pour l'instant, malheureusement, peu d'initiatives intéressantes ont été mises en place... Peut-

⁹⁶ Au moment où j'écris ces lignes, un flash d'information fait part des restructurations fracassantes de la RTBF...

⁹⁷ Mosnier, François, *Radio, le degré zéro de la programmation*, cité par Prot Robert, *La radio, l'entendre ou l'écouter ?*, in Dossier de l'Audiovisuel n°32, p.9

être que lorsqu'il n'y aura plus de problèmes de téléchargements dus aux faibles débits, ni de limitation du nombre de connexions simultanées, des projets où l'on réfléchit un peu plus sur le contenu pourront être mis sur pied...

Repères chronologiques en France (1977-1999)⁹⁸

- 1977 : Premières radios libres.
- 1978 : Abolition de la redevance radio. Création de la Fédération nationale des radios libres.
- 1979 : Saisie de Radio Riposte au siège du parti socialiste.
- 1980 : Radio France lance ses premières radios décentralisées.
- 1981 : Annonce de l'abolition du monopole d'Etat, arrêt du brouillage des radios libres, autorisation des radios associatives.
- 1982 : Premières privatisations qui se détachent de Radio France (RFI et RFO).
- 1983 : Saisie de Carbone 14, radio pirate, à Paris. Création de Radio Nostalgie.
- 1984 : Manifestations de soutien à NRJ menacée de sanctions pour dépassement de puissance.
- 1985 : Loi anti-concentration pour les radios privées.
- 1986 : Lancement des services radio en Radio Data System.
- 1989 : Création des Comités Techniques Radiophoniques.
- 1993 : Lancement de MultiRadio, bouquet de radios numériques sur le réseau câblé parisien.
- 1995 : Création de l'Inathèque. Accès des chercheurs aux archives radiophoniques. Naissance du premier site internet de Radio France.
- 1996 : Entrée en vigueur des quotas de diffusion (40%) de chansons francophones.
- 1997 : Réattribution des fréquences par le CSA. Création de l'Agence nationale des fréquences.
- 1998 : Ouverture du premier site RTL sur internet, à l'occasion de la coupe du monde de football.
- 1999 : Lancement des premières radios françaises émettant uniquement sur Internet.

Après ce bref aperçu historique, il est plus aisé de poser quelques bases de réflexions quant aux différentes façons de concevoir la radio : ses atouts et surtout ses manques. Aux tous débuts de la radio, le grand public, mais également les politiques et par après les pédagogues, ont été exclusivement sensibles au caractère de **transmission** de la radio, considéré comme un grand téléphone. Les professionnels, de leur côté, se sont uniquement intéressés à la **fidélité de la reproduction**, s'évertuant à reconstituer au mieux le phénomène sonore en ne s'attachant qu'à son côté technique. Dans un deuxième stade, les professionnels se sont avisés de moyens d'expression spécifiques qui jouaient, cette fois, avec les **différences** que le produit réalisé pouvait présenter avec **la réalité** de l'événement. A mesure que se formaient des artisans du son, cet art relais découvrait au-delà de son pouvoir de production, **l'acte de création**. Un troisième stade, ne concernant malheureusement que les milieux plus restreints de chercheurs, utilise le studio comme un **laboratoire expérimental** : fixés sur la bande magnétique, les sons sont désormais répétés à volonté, étudiés pour divers motifs, rapprochés ou disséqués. Un domaine nouveau de la connaissance apparaît ainsi. Ces trois stades représentent l'évolution que l'on pourrait

⁹⁸ D'après le dossier de l'audiovisuel, p.61

qualifier d'idéale de la radio. Elle offre tout un pan de réflexions en ce qui concerne la radio et son expression artistique que nous aborderons lors des points suivants.

Cependant, le développement foudroyant de la radio-télévision a fait passer au premier plan les problèmes inhérents à la diffusion massive des messages, bouleversant de fond en comble les conditions de toute communication culturelle, élaborant d'autres rapports sociaux et se traduisant par l'apparition d'un nouveau **pouvoir**, mal connu et mal contrôlé.

Tout d'abord, avec les mass media, un nouveau personnage a fait son apparition : **interviewer, vulgarisateur**, responsable d'une série d'émissions. Quotidiennement obligé de trier dans une information en expansion constante pour émettre un message de plus en plus réduit, ce médiateur dispose d'une responsabilité de choix énorme. A cela s'ajoute le nouveau détenteur de pouvoir économique, administratif et politique de la radio : le **producteur-diffuseur**. Lui seul peut accorder les moyens de produire et de diffuser une émission. L'institution entretient donc avec le public une relation répondant aux lois de l'offre et de la demande où le message devient un produit et l'échange une consommation. Mais qui encore aujourd'hui peut croire en l'objectivité absolue du message transmis ?

« À quelque système qu'ils appartiennent, les organismes de radiodiffusion et de télévision obéissent en définitive aux mêmes postulats jamais remis en cause et qui sont : la transposition à la culture du modèle industriel (...) Les résultats, dans le monde entier, sont les mêmes. Véritable «monstre du Quaternaire», l'entreprise de radio-télévision se développe sans souci des répercussions sociales de son activité, sans connaître d'autre but que celui de sa propre croissance, écrasant au passage les autres centres d'initiative culturelle, provoquant une crise de l'enseignement traditionnel que cette «école parallèle» rend dérisoire, tandis que s'estompe la notion de «service public». La multiplication des chaînes s'accompagne d'une monotonie grandissante des programmes, chacun ne songeant à opposer à une émission de type «grand public» qu'une émission du même type (...) »⁹⁹

Un tel bombardement ne peut que creuser un écart établi entre les majorités silencieuses, conformistes et passives et les minorités qui ne trouvent plus de moyen

⁹⁹ Schaeffer, Pierre, *Télévision et radiodiffusion*, in *Encyclopédie Universalis*

d'expression où se faire entendre, où se reconnaître, et tendent à se marginaliser. Le pouvoir des institutions les effraie elles-mêmes et les mène alors à la censure, ce qui aboutit en fin de compte à une profusion de messages artificiels en fait destinés à n'importe qui et donc à personne. « (...) *Les mass media risquent d'ajouter aux ravages de la pollution matérielle ceux d'une pollution mentale, dont ils seraient à la fois le produit et l'agent. Plutôt que de poursuivre des recherches ponctuelles sur les «effets de la télévision», mieux vaudrait considérer que la crise actuelle des organismes de radio-télévision dans le monde entier ne saurait être disjointe de l'ensemble des problèmes qui posent à nos contemporains l'alternative d'une expansion indéfinie ou contrôlée.* »¹⁰⁰

Je crois pouvoir être en droit de refuser cette technoculture, qui se résume en fait à une technique de presse-bouton. Dans certaines radios, l'animateur qui nous parle paraît absent. Mais son absence d'émotions est réelle puisque l'émission a été préenregistrée et qu'il n'a sans doute pas entendu la musique qui vient de passer à l'antenne. Je ne vois pas en quoi il y a intégration en compréhension de la technique. Je ne vois pas non plus quelle créativité naît de cette technique. Tout le monde peut posséder chez soi aujourd'hui un petit *home studio*, tout le monde peut enregistrer des sons grâce aux minidisques et donc ainsi réaliser de petits montages et mixages. Pourquoi suivre la terrible route tracée par les DJ's qui consiste à répéter en oubliant de raconter ? Pourquoi toujours simplifier à l'extrême le moindre message transmis, et le répéter, répéter jusqu'au conditionnement ? Expliquer vite et mal avant que l'auditeur ne zappe... Nous déverser un flux d'immondices sonores dans les oreilles, *parce que tout le monde aime ça*. Mais pour moi, tout le monde c'est personne et si on ne s'évertue pas un minimum à parler aux individualités, on ne pourra plus parler de crise existentielle de la radio mais plutôt de sa propre mort, dans un vacarme assourdissant...

¹⁰⁰ Schaeffer, Pierre, *Télévision et radiodiffusion*, in *Encyclopédie Universalis*

Le théâtre pour aveugles ou l'art de la radio

« La radio apparaît à nos contemporains sous toutes sortes d'aspects, en général anecdotiques et extérieurs, alors qu'elle est, pour l'essentiel, une relation. C'est peut-être la première fois, parmi tous les moyens d'expression, qu'une conjonction aussi intense s'établit entre deux termes aussi irréductibles : le cours torrentueux du temps à travers tout l'espace, et la durée comme figée d'une conscience immobile. Préalablement à toute esthétique, à toute technique de la radio, il nous faut donc redécouvrir, comme si nous l'apercevions pour la première fois, le phénomène radiophonique. »¹⁰¹

Pierre Schaeffer, en tentant de dépasser l'anecdotique, l'atmosphère surréaliste de ses débuts, était prêt à prendre sans crainte ses distances par rapport au potentiel esthétique de la musique concrète. S'il ne s'était pas laissé influencé par les critiques des musiciens d'avant-garde qui attendaient de lui les propositions d'un renouvellement de la musique, il aurait tenté de mêler musique nouvelle et pièce radiophonique expérimentale ! Schaeffer, malheureusement s'adapta et on peut sans aucun doute regretter aujourd'hui cet éloignement de la nouvelle pratique radiophonique qu'il laissa orpheline. Cependant, la radio devrait s'appropriier ses recherches sur le son et en user.

Le premier postulat de Schaeffer, la *primauté de l'oreille*, a une valeur particulièrement importante. Il signifie que les productions sont avant toute chose des résultats sonores et non pas des réalisations écrites à l'avance. « La musique qui suit ce principe existe depuis la fin des années quarante. A cette époque, on n'osait cependant pas encore essayer des innovations analogues dans le domaine des pièces radiophoniques, c'est-à-dire renoncer pour ces pièces aux textes écrits à l'avance. Le temps de la pièce radiophonique en version originale expérimentale n'était pas encore venu. »¹⁰² L'homme, dans cette histoire, ne fait pas son bruit tout seul : le monde a une propension à intervenir autrement que par un simple écho. L'oreille est comme un coquillage que l'esprit poétique de l'homme associe à la mer : soit, par analogie : l'homme, l'instrument et l'univers sont indissolubles. Ne détruisons pas cette poésie par des explications scientifiques qui n'expliquent rien et ne sont, en fin de compte, pas scientifiques... Toutes les surfaces qui nous entourent, élaborant du bruit, ne sont

¹⁰¹ Schaeffer, Pierre, *Machines à communiquer, 1. Genèse des simulacres*, p.93

¹⁰² Frisius Rudolf, *L'art radiophonique et le solfège sonore*, in *Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*, p.173

pas moins délicates que nos dispositifs internes d'audition, que nous considérons – de quel droit ? - comme nous appartenant. En quoi les canaux semi-circulaires, la membrane cochléaire, etc. reflètent-ils plus d'âme qu'un coquillage ? On peut concevoir qu'à l'intérieur de nous, en continuité avec l'univers physique, sont installés des instruments de chair capables « *d'un symbolisme des sensations plus étrange que celui du langage. Ils mettent en correspondance notre conscience et l'univers, traduisent perpétuellement et réciproquement l'inhumain en l'humain.* »¹⁰³ Selon Schaeffer, toujours, si l'homme s'applique un petit peu à comprendre le monde extérieur, il s'y reconnaîtra et y verra le reflet de ses propres mécanismes, un même rythme des phénomènes, une même allure des systèmes risquant de lui apprendre plus sur son âme que vingt siècles de psychologie de chambre.

Les frontières de la musicalité de la radio ne sont pas les mêmes pour tout le monde : chacun s'en forge un concept plus ou moins restrictif à la mesure de sa culture et de ses désirs. Le point de vue de John Cage me semblait intéressant à relever, dans le sens, où, à la différence de Schaeffer, son attitude est anti-expérimentale. Laisser les sons être tels qu'ils sont, c'est en effet agir encore. La retransmission pure et simple des sons est déjà une reconstruction ; et se préparer à les entendre, c'est exercer une vigilance qui est le fait d'une décision : composer afin d'entendre, et non entendre avant de composer...¹⁰⁴ La musique se présente ainsi sous la forme de mille visages, et il est de plus en plus difficile de connaître son visage. Au demeurant, rien n'est moins clair que la notion de **hasard** : tel ensemble de sons pourra paraître cohérent et organisé à un observateur averti, et totalement décousu et dépourvu de forme à un non-initié, tant il est vrai que le hasard représente la somme de nos ignorances.

Mais ce qui m'a fasciné chez Cage est cette **ouverture** à la sensualité de la nature que trop souvent nous méprisons. Nous oublions d'écouter et sans cela, il n'est pas possible de s'exprimer par la radio. « *On constate chez lui un mélange d'aversion et d'attraction pour le phénomène de la radio ; il s'agit à coup sûr d'un médium qui invite au collage, au mélange des caractères acoustiques les plus disparates, et défie toute prévision ; ce sont bien là des propriétés qui rejoignent certaines de ses préoccupations fondamentales. (...) Dans une lettre*

¹⁰³ Schaeffer, Pierre, *Machines à communiquer, 1. Genèse des simulacres*, p.91

¹⁰⁴ Dans *Imaginary Landscape n°4* pour 12 postes de radio, Cage préconise d'accepter tout ce qui se présente sur les ondes. On retrouvera cette attitude dans ses partitions ultérieures. ici la partition indique les changements de volume et de longueur d'onde. Le résultat dépend totalement du lieu et de l'heure choisis pour exécuter cette œuvre.

de 1956 adressée à Paul Henry Lang, Cage écrit : « Composer de la musique avec les moyens radiophoniques m'a rendu capable d'accepter non seulement les sons de l'environnement, mais également ceux de la télévision, de la radio, de la Muzak, qui s'imposent quasiment partout et de manière constante. Auparavant ils représentaient des sujets d'irritation. Maintenant, ils sont toujours aussi présents, mais c'est moi qui ai changé. »¹⁰⁵

Certains compositeurs ont cherché une musique purement naturelle, totalement soumise au hasard, mais nous avons vu que l'homme doué de réflexion interagit, quoi qu'il arrive, avec ou sans partition puisqu'il pose un acte d'écoute. Cage, lui, démontre dans le **silence** - définit comme par l'absence de sons exécutés par l'interprète – toute la musicalité de la vie. Si la *musique naturelle* est la vie autour de nous, pourquoi ne pas la capter, l'enregistrer et de ce fait pouvoir lui répondre, de la manière dont on l'aura décidé, par l'intermédiaire d'instruments ou de machines ou par la voix ou par le corps. Selon moi, l'homme ne peut provoquer le hasard de la musique naturelle, il doit être à son écoute. C'est ainsi qu'il intègre la musique de la vie, les notes et le rythme lui sont libres. L'auteur radio doit se mettre dans la peau d'un personnage et se raconter, se laisser guider purement par ses sentiments. A travers le geste, l'action, la conversation, le son et le bruit, l'œuvre devenue énonciation sonore et gestuelle tend à s'insérer dans le quotidien.

Le deuxième postulat de Schaeffer, sur la *préférence des sources réelles*, implique que le micro doit conserver son sens dans la pratique radiophonique. Le générateur qui émet des sons de synthèse ne peut pas supplanter, selon Schaeffer, le micro. « *Le monde sonore conserve son sens face à l'activité de synthèse qui se fait dans les studios. Dans cette mesure, le lien entre la musique et la pièce radiophonique n'est pas complètement rompu. Le micro se prête à l'enregistrement de bruits de l'environnement, de la langue parlée et de la musique en sens traditionnel du terme ; il reste donc aussi important pour le compositeur pour bande que pour le réalisateur d'une pièce radiophonique.* »¹⁰⁶ Selon Rudolf Frisius, la musique que Schaeffer a fait connaître depuis la fin des années 1950 ne se distingue de la radio non pas par son matériel de départ mais par ses techniques de traitements. Dans la pièce radiophonique, les bruits et les sons de voix conserveraient la plupart du temps leur fonction naturaliste. Dans la musique concrète, par contre, les sons seraient extrêmement déformés par des

¹⁰⁵ Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, p.30

¹⁰⁶ Frisius Rudolf, *L'art radiophonique et le solfège sonore*, in *Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*, p.174

transformations assez radicales. Voici ici, à mon avis, un stéréotype de pensée par rapport à la conception radiophonique. Pourquoi les sons devraient-ils être les plus naturels possible ? « *Ainsi la prise de son, de même que la photographie, est par essence, manipulation consciente et inconsciente de la réalité. Voici parmi d'autres, quelques-uns des effets formels qu'on obtient grâce au microphone et qui permettent de transformer un monde de sons déjà existants : rendre le son clair ou indistinct, l'affiner, ou le rendre plus grossier, accabler l'auditeur par une présence du son au premier plan, ou le pousser à la réflexion, fabriquer des **sound ideals** ou désidéaler des idéaux sonores, faire des effets de profondeur le contenu principal de l'expérience acoustique ou de la variabilité parfaite de l'horizon acoustique le principal intérêt. (...) La prise de son – avec sa recherche habituelle de la perfection et de l'absence de bruits – est relativisée dans cette forme de production, et certes cela provoque une contradiction croissante entre la condition préalable (la spontanéité), la réalisation (une dramaturgie qui se fait toute seule) et l'action (l'état de prise de son arbitrairement transformé en situation). Tout cela afin de permettre un déroulement de l'enregistrement non dirigé, non tendancieux.* »¹⁰⁷

Ce qui différencie sans doute plus nettement la création radiophonique de la musique concrète est l'instauration d'une certaine narration dans la première et l'utilisation de la voix comme fil conducteur ou comme évocation d'un sens. A nouveau, rien n'empêche le concepteur de la radio de jouer avec cette voix, de la déformer, de la couper, de la monter, d'utiliser des techniques de la musique pour atteindre une certaine musicalité dans la radio. Quelle règle établit qu'il faut rester le plus réaliste possible ? Le réalisme des créations radiophoniques d'Orson Welles a, en effet, soulevé des réactions inimaginables, à la rencontre de la fiction et de la réalité... Les créations radiophoniques n'étaient pas, à la base, des œuvres élitistes mais bien des créations populaires. Seraient-elles désuètes, historiquement passées ? Je ne le pense pas, même s'il est légitime de douter de l'impact qu'elles puissent avoir sur le public, faute de réseaux de diffusion.

Il s'agit aujourd'hui de ne pas exclusivement se rattacher au passé, mais de se l'approprier pour aller plus loin. La radio est, en quelques sortes, comme une bouche humaine qui s'adresse à une oreille humaine et, en fin de compte, un cerveau qui élabore un message et émet vers un autre cerveau humain qui reçoit, décode, et réfléchit sur ce message humain. La

¹⁰⁷ Kagel, Mauricio, extraits de *Ein Aufnahmezustand* (état d'enregistrement), *Hörspiel*, in *Musique en jeu*, n°7, p 105

richesse de ces cerveaux s'exprime dans les valeurs symboliques qu'ils échangent. Et la symbolique du message est sans doute issue de la fusion possible de nos sensations auditives avec le reste du monde. La radio seule rend communicable l'événement dans l'instant où il se produit ; l'indicatif présent étant le mode qui lui appartient en propre. « *Au milieu d'une conversation intime passe la voiture des pompiers, en pleine interview officielle une horloge se met à sonner, en plein cyclisme piaillent les oiseaux. Nous jubilons. Une radio qui userait avec intelligence de ces trouvailles dont un hasard impertinent nous fait cadeau, c'est cela qu'il faudrait tenter ; et quant au faible jeu que la matière sonore nous laisse, ce presque rien, ce tout, c'est proprement le **style** radiophonique.* »¹⁰⁸

Le troisième postulat de Schaeffer, celui de la **recherche du langage**, fixe un but qui pourrait faire le lien entre la musique, la littérature, la poésie et la pratique radiophonique. « *La conviction que le travail radiophonique pratique peut et même doit être interdisciplinaire appartient peut-être aux idées les plus importantes dans la vie de Schaeffer. Cette idée devrait être à nouveau considérée aujourd'hui, à une époque où la pratique des médias est plus éclatée qu'intégrée, où elle est de plus en plus difficile à comprendre, au milieu des maquis de compétences et des rubriques de programmes spécialisés. Dans cette situation, il pourrait être utile de réfléchir sur les expériences de Schaeffer, expériences d'un pionnier de la radio placé entre les fronts.* »¹⁰⁹

La fusion des langages établis dans les productions contemporaines¹¹⁰ entraîne des conséquences significatives dans les recherches d'interaction du texte, des sons, et de la musique. On refuse aujourd'hui le rapport conventionnel qui suppose inévitablement la superposition en un contrepoint univoque et unidirectionnel du texte et de la musique. L'évacuation de la signification du texte poétique le fait se noyer dans le flux de l'énoncé sonore et il cesse d'être la trame narrative linéaire, ce qui imposerait des principes de structuration musicale traditionnelle. Mais le texte ainsi traité devient une force investie et incitatrice d'une fantasmagorie profonde et de résonances multiples de l'espace intertextuel, ceci si l'on ignore effectivement la contrainte de l'ordre établi par ses significations. Inévitablement se constituent alors de nouvelles instances d'identification, les barrières entre les dispositifs verbal et musical s'écroulant pour donner libre cours au processus

¹⁰⁸ Schaeffer, Pierre, *Machines à communiquer, 1. Genèse des simulacres*, p.96

¹⁰⁹ Frisius Rudolf, *L'art radiophonique et le solfège sonore*, in *Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*, p.179

¹¹⁰ Par exemple l'idée du spectacle total de Kagel que nous allons aborder.

d'engendrement sonore. « *L'énergie libre de la gestualité toujours susceptible de transformations et de transmutations, s'inscrit dans un seul dispositif formel des différences sonores qui renonce au clivage verbe-son pour devenir oscillation permanente et multivalente.* »¹¹¹

En ce sens il paraît utile de considérer avec quelques nuances le phénomène d'*écoute réduite* instauré par Schaeffer. L'écoute réduite limite le pouvoir de suggestion des sons et réduit d'une manière considérable l'éventuelle narration. Ecouter des sons dans un contexte spécifique doit justement permettre à l'auditeur d'ouvrir son imagination par rapport à l'atmosphère qui lui est offerte pour ainsi se référer à des sentiments ou des souvenirs que peuvent lui évoquer les sons, même si ces réminiscences ne sont pas réalistes. Il s'agit de se laisser envahir par de nouvelles significations naissant de différentes combinaisons imaginaires des sons. C'est spécifiquement de cette manière que la radio devrait, en mon sens, s'affirmer. L'auditeur confortablement assis dans une pièce sombre pourra fermer ses yeux et laisser son esprit s'évader, guidé par les projections de sons. Il voyagera dans une atmosphère bien spécifique et se laissera guider de temps en temps par une histoire, par une voix qui vient lui parler dans le creux de l'oreille. Le principe d'écoute réduite est, dans l'absolu, trop contraignante et lui demanderait une concentration trop importante. Par contre, il est intéressant pour le concepteur de la radio de pratiquer cette écoute, dans le but de trouver des rythmes internes aux sons par exemple, de travailler ainsi dans un certain degré d'abstraction pour que le côté réaliste de la radio ne reste pas à la base de toute création. Il m'arrive également d'être séduite par une ambiance ou par un son et de n'écouter spécifiquement que son enveloppe sans en chercher de signification... Mais cela ne doit pas être un principe de vérité absolue, ce serait trop dommage...« *Entre l'impression et l'expression, la présence des choses et l'évasion de la pensée, la perception du temps qui suspend son cours, la radio peut exercer un va-et-vient fascinant. Dans ce pendule poétique, elle trouve un autre ressort de son rythme, un autre moyen de relancer l'attention de l'auditeur.* »¹¹²

Mais revenons au postulat de Schaeffer sur la recherche d'un langage. Plus notre connaissance de la musique est étendue et moins nous savons, en fin de compte, ce qu'elle est. Il semble qu'on soit parvenu à un point de l'évolution de l'art musical où s'est opérée une révolution considérable : celle qui résulte du fait que les techniques d'enregistrement et de

¹¹¹ Stoianova, Invanka, *Geste-texte-musique*, p.159

¹¹² Schaeffer, Pierre, *Machines à communiquer, 1. Genèse des simulacres*, p.112

diffusion se soient muées en techniques de création et que les moyens informatiques et numériques aient conquis aussi bien les aspects acoustiques que les aspects de création et de diffusion. Ce nouveau langage serait-il aujourd'hui le spectacle total, où le corps en acte d'un interprète-joueur, danseur, musicien et acteur, est en un sens principalement en attente, et effectue de cette manière l'ouverture du spectacle vers d'autres formes signifiantes ? On aboutirait ainsi au théâtre de la vie qui se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, etc. exactement au point où l'esprit a besoin d'exprimer toutes ses manifestations.

Kagel a développé des pièces gestuelles réduisant au minimum la musique dans le sens conventionnel du terme. Le son équivaut au geste qui le produit, l'engendre et le fait évoluer. Une transposition libre, non censurée par les blocages inhérents aux systèmes rejette ainsi la parole qui devient bruit, son, geste, danse, musique et qui s'adresse directement au corporel, dans une position antérieure à la signification. Au niveau de l'application à la création radiophonique, le geste, le corps et l'objet produiront le son et non plus l'instrument, accessoires d'un langage propre, emprunt de nos significations profondes dans une certaine musicalité. Ainsi, la radio devient la musique de la vie qui nous raconte et nous laisse entrevoir nos propres images. « *La prolifération des matières divergentes se produit dans une dimension linéaire dans le temps, mais aussi dans la verticalité des superpositions simultanées, sans toutefois imposer une instance totalisatrice quelconque.* »¹¹³ Des moyens immédiats, des sons grossiers retiennent d'abord l'attention de l'auditeur pour se subtiliser, à la longue, à travers une gestuelle sonore et musicale qui l'emmènerait dans de nouveaux mouvements d'organisations et de configurations perpétuelles de sons, dans un état ludique et rêveur.

A la lumière de ces nouvelles considérations, il est intéressant de s'attarder un petit peu sur les réflexions de Jean Tardieu qui, déjà à l'époque s'était interrogé sur les questions qui nous sont chères : « *Oui, la radio est un art original puisqu'elle possède un langage, une technique et des moyens qui lui sont propres. Non, la radio n'est pas un art original, puisqu'elle emprunte les principaux termes de son langage (les sons et les paroles), à des arts, comme la musique et la littérature, qui existaient avant elle et qui continuent à vivre en dehors d'elle. Oui la radio est un art, lorsqu'elle suscite des œuvres originales composées spécialement pour elle et réalisées par ses propres moyens. Non, la radio n'est pas un art, en tous cas, pas un art « majeur » ; elle serait plutôt un art de « complément », de « diffusion »,*

¹¹³ Stoianova, Invanka, *Geste-texte-musique*, p.211

de « présentation », bref, un art **superposé** aux autres, lorsqu'elle se borne à assimiler et à transmettre, même en les modifiant plus ou moins, l'immense répertoire des œuvres qui ont été ou sont créées en dehors d'elle, pour le livre, le concert ou le théâtre. Bref elle est un peu tout à la fois : un art et un moyen de diffusion et bien d'autres choses encore, puisque dans bien des pays elle est aussi un organisme d'état, c'est-à-dire, comme disait le sociologue Alfons Silbermann, une « institution socio-culturelle » ayant le pouvoir et le devoir d'aider les arts, de commander et de susciter des œuvres, bref, d'agir comme autrefois les « mécènes » ou les princes. »¹¹⁴ Dans le paysage radiophonique actuel, cette vision des choses n'est plus et ne sera sans doute plus jamais considérée. L'art radiophonique n'y a peut-être plus sa place... Il s'agira de trouver de nouveaux moyens de diffusion, pour discerner la radio en tant que média et la radio en tant qu'art... Nous comprenons, à ce stade, pourquoi beaucoup de compositeurs considèrent leur création radiophonique comme de la musique, ce qui arrange sans doute bien la radio en tant que média. Cela lui permet de ne pas encombrer sa grille horaire et de répondre comme il se doit aux « attentes » des auditeurs.

De son côté, la radio allemande a donné naissance à un type de production propre, en particulier le *Hörspiel*, élaboré à partir des multiples possibilités offertes par le centre de production radiophonique-même. « Pour un compositeur comme Mauricio Kagel, il y a, par exemple, autant de tensions, de drames en puissance dans une cabine occupée par des ingénieurs du son que sur une scène où se produisent acteurs et musiciens : la théâtralité est aussi manifeste dans les deux cas. Et c'est ce qu'il montre dans *Ein Aufnahmestand* (1969), où des interprètes sont placés en « état d'enregistrement », leurs tâtonnements, essais successifs devenant le centre du drame. »¹¹⁵ Serait-ce le seul pays qui intègre encore dans ses productions des œuvres radiophoniques... ? Il semble que oui, malheureusement et j'aimerais être contredite sur ce point...

La création radiophonique se caractérise donc par beaucoup de paradoxes et c'est sans doute cela qui fait sa richesse. L'oscillation constante entre la musique et les sons, entre la gestualité initiatrice de sons et les sons propres de la nature, entre nos perceptions auditives et l'univers qui nous entoure... tant de paramètres qui s'articulent comme espace-temps de la divergence, l'auditeur se nomadise alors entre les plans multiples de ses sens en formation. La pratique de la radio serait un mouvement perpétuel d'une déstructuration et d'une

¹¹⁴ Tardieu, Jean, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p.42-43

¹¹⁵ Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.213

restructuration de l'espace, de la temporalité et de la communication en un énoncé non directionnel. Serait-ce enfin *le temps de la pièce radiophonique en version originale expérimentale* ?

- Quelques auteurs de création radiophonique ¹¹⁶

Alors que Schaeffer s'occupait d'autant plus de recherche sonore, les compositeurs avec lesquels il avait auparavant travaillé se tournaient de plus en plus vers la pratique radiophonique et dépassaient leur maître. Aujourd'hui la démarche du Groupe repose sur quelques partis pris communs qui amènent à « *se situer entre deux refus opposés : refus du constructivisme a priori, c'est-à-dire de toutes les méthodes de composition élaborant par avance, sur partition, la musique par calcul de structures, de permutations, etc., mais aussi refus des techniques aléatoires. Il s'agit donc d'envisager désormais les contradictions entre détermination a priori/indétermination, électronique/concret, non pas en fonction d'une résolution possible, mais dans leur dualité. Puisqu'elle peut, au fond, réaliser les intentions de l'expérience concrète et prolonger la voie indiquée par celle-ci, l'électronique constitue une source tout aussi manipulable : les sons électroniques seront traités comme des objets sonores, favorisant un résultat mieux délimité ; ils deviennent des modèles tout aussi complexes que les sources acoustiques concrètes, ouvrant d'autres perspectives d'articulation, donc un nouveau langage.* »¹¹⁷ Dans les dernières productions du G.R.M., l'abstraction semble dominer.

Luc Ferrari a été un des premiers à marquer une position de rupture vis-à-vis des interdits qui étouffaient le côté **anecdotique** des sons au sein de la musique concrète. A travers une série d'œuvres orientées vers des environnements socio-politiques, il accorde à la notion de **réalisme sonore** une dimension critique. Son travail insiste sur la puissance d'évocation engendrée par le montage ; même lorsqu'elles paraissent anodines, les conversations enregistrées au village de Tuchan, dans les Corbières¹¹⁸, livrent tout un contexte sonore, une présence et une atmosphère sensible qui laissent transparaître des nouvelles images, plus intimes à la conscience des individus rencontrés, que ce qu'ils racontent effectivement. « *Luc Ferrari se pose en observateur ; il efface autant qu'il est possible toute*

¹¹⁶ Une grande partie de ce chapitre a été largement inspirée du livre de Dominique et Jean-Yves Bosseur : *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*.

¹¹⁷ Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.188

¹¹⁸ *Chantal, ou « portrait d'une jeune villageoise »*, 1978

considération esthétique ou formelle, afin de se tenir au plus près d'une situation et d'en reconstituer les concours sonores, sans volonté d'appropriation artistique, à partir de son expérience artisanale de musicien. Ainsi en est-il d'Algérie 76, reportage sonore sur la vie sociale et culturelle du pays. Les objets trouvés déclenchent de ce fait une mise en jeu d'idées et dévoilent la part du signifiant au cœur même du sonore, sans l'intermédiaire d'un code posé a priori par le compositeur. Ce qui n'empêche pas Luc Ferrari de jouer d'une œuvre à l'autre, sur des degrés d'abstraction et de narrativité de la manière sonore, ou sur les rapports contradictoires entre subjectivité et objectivité, qui sous-tendent précisément ses interrogations. »¹¹⁹

Dominique Petigand se rapproche également de cette démarche. La voix, le silence, les bruits et la musique sont assemblés dans ses pièces de sorte à former des micro-univers où l'ambiguïté subsiste entre la réalité et la fiction. Il crée un espace mental où la répétition, le flottement des identités, des lieux et des structures temporelles évoquent le mouvement même de la construction d'une mémoire collective.

L'attitude qu'adopte **Knud Viktor** à l'égard de la nature est strictement observatrice, immédiate. Il remarque que pour l'oreille humaine, une quantité considérable de sons est quasiment insaisissable. C'est ainsi qu'il déploie une ingéniosité toute artisanale pour capter les sons naturels et mettre au point une sorte de *microscope* des sons. « Réussir à entendre et à enregistrer les sons émis, à la limite de l'audible, par le monde animal (par exemple le souffle des escargots, les signaux des vers dans les bois, etc.) permet d'appréhender une vie secrète, intime, reléguée la plupart du temps dans le monde du silence, et où pourtant règne parfois une véritable **organisation musicale**. »¹²⁰

Costin Mioreanu se démarque pour sa part dans son expression musicale par de nouvelles hypothèses sur la notion de récit. Il déploie ce qu'il qualifie de **dramaturgie musicale**, envisageant les objets sonores ou leurs structures comme des indices de petites histoires fictives, sans rejoindre pour autant les principes de la musique dite à programme, car sa démarche demeure le plus souvent sur des critères d'abstraction. Son œuvre nous fait découvrir des récits de science-fiction musicale élaborés à partir des plus petits éléments signifiants de la vie quotidienne. Ces histoires appellent la participation active de l'auditeur

¹¹⁹ Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.221

¹²⁰ Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, p.221

dans le sens où elles fonctionnent d'une manière polyphonique et de ce fait dans une certaine abstraction. Elles devraient représenter, selon son auteur, un « *point de départ pour les réalisations à venir.* »

La stylisation des sons de l'environnement selon des critères essentiellement esthétiques semble progressivement faire place à une attitude critique face aux phénomènes sonores qui nous entourent et parfois nous agressent. La création radiophonique devient alors un instrument pour repenser l'urbanisme dans le sens d'une prise en charge active du quotidien. Alors que l'art acousmatique devient une forme musicale à part entière, l'art radiophonique ne semble pas trouver une place spécifique dans la création. Beaucoup de compositeurs contemporains l'abordent et réalisent quelques œuvres mais ne se détachent jamais totalement de la musique.

« La musique des mots joue à plein, les idées sans images redeviennent vivantes et créatrices d'images. Et puis la voix trahit, la voix est vérité en elle-même, elle révèle le moi profond, elle rend le superficiel. Et pour quelque chose d'aussi impalpable qu'elle, elle demeure. Elle prend sa place dans le souvenir, aussi vraie qu'un parfum, aussi subtile. »¹²¹

Quelques enfants de la radio exercent cependant encore leur art avec un véritable talent. Mais il semble que cette génération du Nagra ne trouve pas, à ce jour, une relève digne de ce nom...

Paranthoën travaille à Radio-France et est reconnu comme le maître incontesté du documentaire radiophonique. Ses œuvres s'affirment dans sa conception de la restitution du réel comme une sculpture des sons et comme une composition à part entière. *Lulu*, c'est l'histoire d'une femme de ménage, mais c'est aussi l'histoire des sons du matin à la radio. Il y a donc plusieurs niveaux esthétiques dans les œuvres de Paranthoën, parce que *Lulu*, c'est aussi l'histoire de la rencontre de gens de ménages immigrés, de leurs personnalités, de leur langue... « *Je préfère le mot **expression** à création, qui est un mot un peu dangereux. L'expression, c'est d'aller au plus près de ce que l'outil permet et le servir au maximum. Souvent on ne fait que se servir de l'outil. Trop de gens se servent de l'outil pour propulser un discours. On pourrait imaginer un bulletin vraiment sonore de quinze minutes par jour. Je*

¹²¹ *Quand Julien Green soutient Radio-Aligre*, Le Monde, 8 août 1987

rêve de cela : habituer les auditeurs à ce que seul le son donne l'information, cela n'arrive jamais. Le plus souvent, l'information vient du présentateur, ce qui n'est pas une image. »¹²²

Kaye Mortley est une productrice indépendante travaillant pour plusieurs radios, dont France Culture et certaines radios européennes. Pour elle, le plaisir de la radio se situe dans le principe de partir de rien et de créer un univers, une émotion ou un moment qui n'existait pas auparavant. Le sujet importe peu, ce qui compte étant le nerf à vif qui se cache derrière lui. Elle est une des rares personnes à défendre et à promouvoir encore le film radiophonique en tant que genre à part entière.

Pour clore ce chapitre, c'est à René Farabet que je laisserai la parole : « *De prime abord, le paysage sonore se présente comme un bloc homogène, et semble s'accommoder d'une écoute globale. Il constitue un tout, un ensemble sonore organique, naturellement mixé, cohérent. Mais pour peu que le micro ait été une oreille active, ce décor sonore qui semblait une simple toile de fond devient un univers fantastique en proie à la disproportion (l'insecte plus gros que l'éléphant), un espace strié, dont la topographie fausse détermine : une stratégie **musicale** de l'écoute et également, une stratégie **dramatique** de l'écoute : ce milieu sonore est à la fois permanent et instable. A chaque instant, un événement peut éclater, et nous sommes ainsi livrés à une sorte de jeu d'attente. Nous sommes dans un univers diégétique, peut-être gouvernés par un maître du suspense, par un dieu de fiction. »¹²³*

¹²² Interview de Paranthoën sur le site phonurgia.org

¹²³ Farabet, René, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, p.76

Conclusion

L'oreille du micro, nous l'avons vu, révèle des univers sonores insoupçonnés. Les réflexions du domaine de la musique se doivent d'être appliquées aux bruits de la vie dans un cadre de création radiophonique.

« Tantôt le son et le sens se marient dans un tumulte dominé d'une symphonie verbale ;

Tantôt le parti pris de l'interprétation est maintenu par tension sonore entre musique et bruit ;

Tantôt c'est la musique elle-même qui, s'écartant du lyrisme, fait quelques pas, comme à regret, vers le ton intérieur et modéré de la parole ;

Tantôt, enfin, on essaie de transposer dans l'espace audible un poème monumental unique, conçu d'abord pour le visible. »¹²⁴

Le plus merveilleux paradoxe de l'art radiophonique réside dans la matière avec laquelle le metteur en ondes doit perpétuellement se débattre : l'objet sonore, entre musique et bruit, synthétique et naturel, présent et absent, réel et imaginaire, du domaine du rêve ou du mythe et mental... Il me semble important de se servir de cette dualité comme d'un miroir, entre le vécu et le rêve dans toute création sonore. Il s'agit donc d'osciller entre la représentation auditive, aussi fidèle que possible de la réalité objective et d'un autre côté, le non figuratif, et s'écarter de la représentation du monde pour en donner une version transposée sur le rêve. Et dans cette version, les facultés qui entreraient en jeu seraient non plus les facultés de l'intellect, mais celles de la sensibilité à des niveaux parfois les plus profonds, à la limite même de l'inconscient collectif.

La suggestion de tout ce que les auditeurs ne peuvent voir devient l'impératif absolu pour mettre en place une **dramaturgie du réel**¹²⁵ et pour frapper plus que tout l'imagination, pour ensuite lui donner la curiosité de ses œuvres. Le rythme de son langage propre, composé d'un mélange de bruits, de voix et de musique devra rentrer comme une substance toute préparée dans l'esprit de l'auditeur pour ensuite lui ouvrir d'autres portes.

¹²⁴ Tardieu, Jean, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p.61

¹²⁵ Selon l'expression de Jean Tardieu dans *Grandeurs et faiblesses de la radio*.

En abordant la fin de ce travail, je me rends compte que, d'un certain côté, j'arrive au bout d'une réflexion commencée il y a trois ans. Fraîchement diplômée de l'Ihecs¹²⁶, des projets plein la tête, il me manquait avant tout un moyen d'expression. A l'examen d'entrée, nous avons longuement discuté, avec les professeurs de la section son, de l'utilité de la **création d'une salle d'écoute** où l'on réaliserait des projections sonores dans un but de rencontre et d'insertion des aveugles et malvoyants au sein d'un monde essentiellement visuel. Je me vois rentrer à l'Insas au terme de cette discussion.

En sortant de cette école, mon point de vue n'a pas changé. Je crois profondément en la perspicacité d'une telle démarche. Si la radio n'a pas de place pour un art radiophonique, tant pis, il est possible de le développer sans elle. L'idéal serait de consacrer un endroit spécifique pour la concrétisation d'un tel projet qui pourrait étendre ses objectifs au-delà de l'insertion des aveugles. Mais cette piste se doit d'être conservée car je pense profondément que les aveugles ont beaucoup à nous apprendre sur le théâtre de la vie sonore.

Il faudrait une salle, dotée d'une bonne acoustique, équipée de fauteuils confortables, de haut-parleurs de bonne qualité et d'un dispositif correct d'amplification. Il semblerait qu'il existerait déjà une salle d'écoute à New-York, pourquoi pas en Belgique ? Ainsi serait constitué un endroit spécifique qui pourrait accueillir toute création sonore ou radiophonique. Une salle, donc, mais également une sorte de musée du son, comme nous connaissons à Bruxelles le musée du cinéma. Un lieu de diffusion avant tout, mais aussi de création et d'archivage...

Au point de vue de la création, des ateliers d'initiation à la création sonore pourraient être organisés en collaboration, pour commencer, avec des écoles du cycle inférieur. Si le principe d'atelier se révèle enrichissant, des stages¹²⁷ pourraient être mis en place pour tenter de toucher un public plus large. Le matériel susceptible d'être utilisé à cet effet n'est pas très lourd : des enregistreurs DAT, quelques micros dynamiques et un ou deux couples pour les créations plus élaborées. A cela s'ajouterait un ou des postes de travail Pro-Tools. Ainsi il serait possible d'être tout à fait autonomes et de concrétiser toutes les étapes de la création radiophonique. Un des objectifs principaux serait de permettre à tout un chacun de s'exprimer par le biais du son : interviews, documentaires, fictions, radios expérimentales, ... La seule

¹²⁶ Institut des Hautes Etudes en Communications Sociales, section Animation Socioculturelle et Education Permanente.

contrainte se situerait dans une certaine démonstration, par n'importe quel moyen, d'une réflexion par rapport au son : comment les bruits de la vie nous racontent des histoires. Des concours pourront être lancés autour de thèmes spécifiques, peut-être en collaboration avec l'Atelier de Création Sonore et Radiophonique situé à Bruxelles.

La rencontre et les échanges d'idées occuperaient également une place importante dans la conception de cet espace. Des tables rondes pourraient être organisées, rassemblant des professionnels du son, mais aussi des médias et de l'éducation permanente. Chaque projection sonore serait suivie d'une rencontre entre les auteurs et le public. Lorsque les auteurs seront les enfants, il sera possible de toucher également les parents qui viendraient écouter et découvrir une autre façon de s'exprimer. Nous trouverions ainsi un nouveau public pour ne pas se cloisonner, comme trop souvent, entre *gens du milieu*. Il faut s'ouvrir aux hommes comme on s'ouvre aux sons de la vie. Sans cela, ce projet échouerait directement... Il serait donc intéressant de prévoir spécialement un emplacement chaleureux et convivial pour la rencontre, où tout le monde pourrait venir boire un petit verre ou manger un petit bout. Au niveau de la promotion, un petit journal pourrait être mis en place, regroupant des photos des ateliers et tentant d'incorporer des réflexions par rapport au son. Nous avons vu, tout au long de ce mémoire qu'il pouvait être possible d'expliquer l'histoire du son d'une manière ludique...

Voilà la conclusion à laquelle ce mémoire m'a menée... Considérer l'art radiophonique comme un genre à part entière implique de lui réserver un espace de création et de diffusion spécifique que l'on peut concrétiser par l'établissement d'une salle d'écoute. Venir, fermer les yeux et se laisser emporter dans nos rêves...

¹²⁷ L'Atelier de Création Sonore et Radiophonique organise déjà des stages, malheureusement ponctuels.

Bibliographie

- Arnold, Denis : **Dictionnaire encyclopédique de la musique, volume I et II**, Robert Laffont, 1988
- Attali, Jacques : **Bruits**, Paris, Presses universitaires de France, 1977
- Bayer, Francis, **De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine**, Klincksieck, 1981
- Bellanger, Pierre : **Pour une expérience totale de l'audio numérique**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000
- Bosseur, Dominique et Jean-Yves : **Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945**, Minerve, 1999
- Bosseur, Jean-Yves : **John Cage**, Minerve, 1993
- Charbonnier, Georges, **Entretiens avec Claude Lévi-Strauss**, Julliard, 1961
- Collectif : **Le traité des objets musicaux 10 ans après**, in *Cahiers recherche/musique*, INA-GRM, 1976
- Collectif : **Musique aujourd'hui ?**, in *Musique en jeu* n°1, Le Seuil, 1970
- Collectif : **Sémiologie de la musique**, in *Musique en jeu* n°5, Le Seuil, 1971
- Collectif : **Relire Adorno, Dossier Kagel**, in *Musique en jeu* n°7, Le Seuil, mai 1972
- Collectif : **Musiques électro-acoustiques**, in *Musique en jeu* n°8, Le Seuil, septembre 1972
- Collectif : **La musique et ses problèmes contemporains**, Julliard, 1953-1963
- Chion, Michel : **Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale**, Paris, INA-GRM, 1983
- Chion, Michel, **Le paradoxe de l'archive sonore**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000
- Chion, Michel, **Radio-fiction**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000
- Chion, Michel, **Pendant la musique, le bruit continue**, in *Cahiers du cinéma* n°547, juin 2000
- Clarens, Bernard, *Un chantier pour les radios locales privées*, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000
- Dallet, Sylvie et Veitl Anne : **Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)**, L'Harmattan, 2001

- Danelou, Alain, **Sémantique musicale**, Hermann, 1967
- Delalande, François : **Le son des musiques, entre technologie et esthétique**, Paris, INA-GRM, 2001
- Falabrino, Gianluigi : **La dramatique radiophonique est-elle différente d'une savonnette ?**, in *Revue de l'UER, programmes, administration, droit*, vol. XLI n°2, mars 1990
- Farabet : **Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes**, Phonurgia Nova, 1994
- Guillebaud, Jean-Claude : **Ecoutez voir !**, Arléa, 1996
- Hegel : **Esthétique, textes choisis**, Presses Universitaires de France, 1969
- Jenke, Manfred, **1974/1999 : 25 ans de radio européenne**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000
- Kihm, Christophe, **Quand la musique de fond devient forme**, in *Artpress* n°271, septembre 2001
- Leipp, E. : **La machine à écouter, essai de psycho-acoustique**, Masson, 1977
- Lévi-Strauss, Claude : **Mythologiques, Le cru et le cuit**, Plon, 1964
- Lévi-Strauss, Claude : **Mythologiques, du miel aux cendres**, Plon, 1966
- Mâche, François-Bernard : **Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion**, Paris, Klincksieck, 1983
- Mâche, François-Bernard : **Musique au singulier**, Odile Jacob, 2001
- Mallet, Franck, **L'enosphère**, in *Artpress* n°271, septembre 2001
- Miquel, Pierre : **Histoire de la radio et de la télévision**, Richelieu, 1972
- Moles, Abraham : **Théorie de l'information et perception esthétique**, Flammarion, 1958
- Noël, Emile : **Radio-surface**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°32, INA, juillet-août 1990
- Pousseur, Henry : **Fragments théoriques sur la musique expérimentale**, Bruxelles, ULB, Institut de sociologie, 1970
- Printz, Jean-Marc : **La radio en France : un paysage recomposé**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000
- Prot, Robert : **La radio, l'entendre ou l'écouter ?**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°32, INA, juillet-août 1990
- Prot, Robert : **Que la radio de papa était jolie**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°32, INA, juillet-août 1990
- Rault, Lucie, **Instruments de musique du monde**, Paris, Editions de la Martinière, 2000
- Rist, Colas : **La voix extravertie**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000

- Russolo Luigi : **L'art des bruits**, Lausanne, l'Age d'Homme, 1975
- Schaeffer, Pierre : **Traité des objets musicaux, essai interdisciplines**, Paris, Le Seuil, 1966
- Schaeffer, Pierre et Reibel, Guy : **Solfège de l'objet sonores**, trois microsillons avec texte, Le Seuil, 1967
- Schaeffer, Pierre, **La sévère mission de la musique**, in **Revue d'esthétique**, Paris, Klincksieck, 1968
- Schaeffer, Pierre : **Machines à communiquer, 1. Genèse des simulacres**, Le Seuil, 1970
- Schaeffer, Pierre : **Machines à communiquer, 2. Pouvoir et communication**, Le Seuil, 1972
- Schaeffer, Pierre : **De la musique concrète à la musique même**, in *La revue musicale*, triple numéro 303,304,305, Paris, Richard-Masse, 1977
- Schaeffer, Pierre : **Les antennes de Jéricho**, Stock, 1978
- Schafer, R. Murray : **Le paysage sonore**, New-York, J.-C. Lattès, 1979
- Stoïanova, Ivanka : **Geste – texte – musique**, Union générale d'éditions, 1978
- Schwartz K. : **Minimalists**, London, Phaidon, 1996
- Tardieu, Jean : **Nous autres gens du Moyen-Age...**, in *Cahiers du Club d'essai de la radiodiffusion française*, 1947
- Tardieu, Jean : **Grandeurs et faiblesses de la radio**, Paris, Unesco, 1969
- Thompson, John : **Qui s'intéresse encore à la radio ?**, in *Revue de l'UER*, vol. XXXVI n°3, mai 1985
- Toop David : **Ocean of sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther**, Kargo, 2000
- von der Weid, Jean-Nöel : **La musique du XXe siècle**, Hachette, 1997
- Zanési, Christian : **Aujourd'hui, demain, la radio**, in *Dossiers de l'audiovisuel* n°90, INA, mars-avril 2000
- Xhaufflaire, Marcel, **2^{ème} Festival de Création sonore et radiophonique**, in *Répertoires, bulletin de la SACD et de la SCAM*, n°19, hiver 1998