

VERS UN PATRIMOINE SONORE INDUSTRIEL

Mémoire de Maîtrise de musicologie
Université de Rabelais-Tours
Sous la direction de Guy Gosselin
Juin 2001

Avant-propos

Ce travail a pu voir le jour grâce à la gentillesse et aux encouragements de nombreuses personnes. Parmi elles, nous voulons remercier ici les enseignants de la faculté de Rabelais-Tours pour leurs encouragements et la formation qu'ils nous ont permis de suivre. Nous adressons également une mention spéciale au personnel de la Bibliothèque Musicale de Touraine pour sa grande disponibilité. Mais surtout, nous voulons ici remercier pour sa rigueur et sa bienveillance Guy Gosselin, sans qui ce travail n'existerait sans doute encore qu'à l'état de projet. Encore merci.

INTRODUCTION

L'objet de cette étude est le bruit industriel. Le bruit des machines, le bruit brut. Les limites sont celles du XX^e siècle occidental. Nous partirons de l'idée qu'il est impensable que la formidable variété et la radicale nouveauté des sons engendrés par l'activité industrielle, plus encore que l'élévation sans précédent du niveau sonore dans la société occidentale, soient sans incidence sur les musiciens et sur la musique même.

Nous essaierons d'évaluer ce choc bruit/musique à travers quelques musiciens : Russolo, Varèse, Honegger et Schaeffer principalement. Nous observerons à la fois ce qu'ils *disent* du bruit industriel, et ce qu'il en *font* dans le domaine qui est le leur : la composition musicale. Nous constaterons une dichotomie radicale entre l'intérêt que le bruit brut suscite et sa résistance comme matériau à usage musical.

Nous essaierons alors d'analyser les pourquoi de cette résistance. Nous nous demanderons si le bruit industriel a un avenir, et lequel. Nous plaiderons alors pour la constitution urgente de ce que nous nommerons le *patrimoine sonore industriel*.

Pour nous aider dans cette étude, deux thèmes récurrents et liés la traverseront à tous moments : le thème du temps et de la mémoire collective, et celui de l'enregistrement, notamment dans les déformations de la perception qu'il opère : désacralisation de la musique (qui était déjà annoncée par Satie), et possibilité de réentendre notre monde dans ce qu'il a de plus involontaire et incongru : son bruit, qui nous renvoie à un réel, au vrai, et peut-être même à un éclat de la vérité.

Le lecteur voudra bien nous excuser pour les nombreuses lacunes qu'il découvrira et qu'il ne manquera pas de combler lui-même. Délaissant toute prétention exhaustive, nous avons choisi de frôler les abîmes, de contourner les sommets afin de courir légèrement vers le but que nous nous étions fixés.

Comme nous allons souvent évoquer la notion de « bruit », il est utile de préciser dès à présent cette notion qui peut prêter à des malentendus.

LA NOTION DE BRUIT

« *Il est impératif que nous puissions éliminer efficacement les ordures acoustiques* »
Karlheinz Stockhausen

Au cours de cette étude, nous parlerons souvent de bruit. Une des difficultés que nous rencontrerons réside dans le fait qu'aujourd'hui, le mot bruit est associé à une nuisance et à une pollution. Pire : le bruit serait compris comme le contraire de la musique. Il n'en a pas été toujours ainsi, il est utile de le rappeler. Le verbe « bruire » garde toute sa douceur, mais il est vrai qu'il n'est plus guère utilisé. Le mot « bruit » a longtemps été synonyme de renommée. Chez du Bellay, il est même proche de « réputation », sans sens péjoratif :

« *Le bruit de Scipion maint corsaire attirait
Pour contempler celui que chacun admirait.* »¹

Ou encore :

« *Le bruit de ta vertu est tel que l'ignorance
Ne le peut ignorer.* »²

Un siècle plus tard, chez La Fontaine, ce sens de réputation est confirmé :

« *Longtemps entre nos coqs le combat se maintint.
Le bruit s'en répandit par tout le voisinage.* »³

Pour Lamartine, le bruit se rapproche du son et il est souvent délicieux :

« *Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.* »⁴

Et encore :

« *On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.* »⁵

Ces quelques vers n'ont pas la prétention de rééquilibrer la balance des lettres vers un sens plus positif du mot bruit, mais enfin, ils témoignent, à leur manière, d'un glissement sémantique qu'il était utile de relever. Nous essaierons de parler du bruit dans son sens le plus neutre qui soit, un peu comme « objet sonore » chez Schaeffer. Mais nous garderons tout de même le mot bruit à cause de son

¹ Du Bellay, Joachim, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1967, *Les Regrets*, p.176.

² Du Bellay, *op. cit.*, *Les Regrets*, p. 177.

³ La Fontaine, *Les deux coqs*.

⁴ Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1961, "L'isolement" p. 21.

⁵ Lamartine, *op. cit.*, "Le lac" p. 64.

incongruité, de son côté inévitable et non désiré. Car les bruits dont nous voulons parler sont ceux, justement, produits par l'activité industrielle. Ceux qui découlent des mouvements mécaniques, aussi inévitablement que la chaleur qui se dégage du frottement.

La notion de bruit n'est pas nouvelle. La notion de nuisance sonore non plus. Pourtant, rien n'est plus ambigu et complexe que ces deux notions. Le bon vieux temps, que certains regrettent, n'est silencieux que dans les souvenirs, et la mémoire privilégie généralement les images aux sons. Seul le présent est bruyant. Le bruit est signe de l'autre, de sa présence, de sa proximité, et toute la difficulté à le définir ou à évaluer sa nuisance est inhérente à notre relation aux autres. Le bruit n'est donc pas nouveau en lui-même et sa nuisance n'est que le signe de notre difficulté à vivre ensemble. La langue française est même riche pour différencier les bruits. Les *charivari, hourvari, tapage, chahut, boucan, tintamarre, vacarme, potin, fracas, raffut, brouhaha, rumeur, bousin, tumulte, ramdam, pétard* et autre *baroufle*, nous rappellent que le bruit est une réalité multiple, et qu'on ne peut le réduire à une simple pollution de la civilisation industrielle. Le bruit est naturellement plus présent, plus « audible » là où les hommes se rassemblent : dans la ville. Quelques écrits nous rappellent à la réalité sonore du passé, tel celui-ci, de Boileau, qui nous décrit un savoureux Paris à la fin du XVII^e siècle :

*« ... Tout conspire à la fois à troubler mon repos,
Et je me plains ici du moindre de mes maux :
Car à peine les coqs, commençant leur ramage,
Auront de cris aigus frappé le voisinage
Qu'un affreux serrurier, laborieux Vulcain,
Qu'éveillera bientôt l'ardente soif du gain,
Avec un fer maudit, qu'à grand bruit il apprête,
De cent coups de marteau me va fendre la tête.
J'entends déjà partout les charrettes courir,
Les maçons travailler, les boutiques s'ouvrir :
Tandis que dans les airs mille cloches émues
D'un funèbre concert font retentir les nues ;
Et, se mêlant au bruit de la grêle et des vents,
Pour honorer les morts font mourir les vivants... »¹*

Si le bruit est plutôt urbain, la campagne était-elle calme, au moins ? Dieudonné Dergny calcule qu'avant 1793, dans un rayon de six kilomètres tracé à partir de Grandcourt – aujourd'hui en Seine-Maritime –, on pouvait entendre simultanément cinquante cloches !... Dans une étude sur le XIX^e siècle, Alain Corbin remarque que

¹ Boileau, Nicolas, *Les embarras de Paris, satire VI*.

« cette société [...] aime être sporadiquement assourdie. La sonnerie des cloches avant tout, mais aussi le bruit du canon et l'explosion des « boîtes », constituent d'indispensables adjuvants de la liesse. Le charivari, le brusque tintamarre [...] sont d'autant mieux appréciés qu'ils viennent rompre un habituel silence. »¹

Les cloches qui dessinent les paysages sonores d'alors, peuvent être différemment appréciées suivant ses propres convictions. Je cite à nouveau Alain Corbin : « En 1883, Nadar, excédé par les sonneries d'Aix-les-Bains, adresse au ministre des Cultes une vigoureuse lettre ouverte qui devient vite le texte de référence. Il invoque le *droit au loisir* et le *droit au silence*, « le plus naturel des droits ». Il brandit le risque de névrose et demande que les sonneries soient rangées dans la catégorie des bruits insalubres. »² Les querelles de clochers viennent de ce que les uns et les autres n'entendent pas, au sens propre, la même chose...

Nous voyons, avec cette protestation de Nadar, que le domaine du bruit se moque de la traditionnelle et néanmoins mouvante frontière entre musique et bruit : en effet, nul ne peut contester que le son d'une cloche se rattache à l'univers des sons dits « musicaux ». Les musiciens d'appartement le savent bien : la plainte de leurs voisins n'a aucun rapport avec la qualité du jeu qu'ils peuvent développer ou la qualité de la musique qu'ils peuvent jouer. Seul compte le fait qu'un espace privé est envahi par un phénomène sonore non désiré. Marteau, télévision ou grand musicien jouant grande musique importent alors peu.

Si le bruit et ses conflits sont de tous les temps, il est cependant à remarquer que l'ère industrielle développe de nouvelles familles de bruits, de nouveaux bruits familiers : ceux des machines. On pourrait ainsi schématiser à l'extrême en résumant ainsi : en Europe, jusqu'au XVIII^e siècle, dominant les bruits liés à l'artisanat et à l'activité agraire ; au XIX^e siècle, siècle de la vapeur, s'ajoutent les bruits issus des grands ateliers de productions industrielles avec, en plus, dans l'espace public, la présence nouvelle du train ; et au XX^e siècle, la domination sonore est celle du moteur à explosion dans l'espace public et du moteur électrique dans l'espace privé. Les bruits de la nature, eux, sont toujours présents, quelques soient les époques. Il

¹ Corbin, Alain, *Les cloches de la terre*, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle, Paris, Albin Michel, 1994, p. 100.

² Corbin, *op. cit.*, p. 281.

est donc remarquable que, sur le plan auditif, les modifications de l'espace sonore sont considérables au XX^e siècle.

Toutefois, ces nouveaux bruits, issus de l'activité industrielle et des objets standardisés qu'elle diffuse, ne sont pas simplement quelques bruits de plus dans une longue métamorphose de l'environnement sonore liée à l'activité des hommes. Ils ont une radicale nouveauté liée à la reproduction en série d'objets par des machines de plus en plus précises : la répétition, le presque identique. Sur le plan sonore et sociologique, les conséquences sont énormes : les sons-bruits deviennent identifiant d'une collectivité, d'un groupe, d'une nation parfois. Ils deviennent des mémoires communes pour des groupes d'hommes. Et ce phénomène de la répétition, de la copie, du clonage, concerne aussi les musiques, puisque l'enregistrement – de la cire au numérique – provoque ce nouveau phénomène : l'écoute de la musique ne dépend plus seulement du moment où un musicien la joue. Nous reprendrons ce décalage temporel qu'opère ainsi l'enregistrement, et les questions de mémoire vers lesquelles il nous entraîne. Mais pour ne pas nous égarer, nous nous proposons d'observer tout d'abord quelques musiciens du XX^e siècle, dans leur rapport aux sons industriels et au bruit. Qui donc est plus qualifié qu'eux pour écouter notre monde moderne ? Nous essaierons de comparer ce qu'ils disent ou écrivent à propos du bruit, et comment ils intègrent – ou pas – ces réalités nouvelles à leur travail de compositeur. Nous délimitons notre champ d'observation au XX^e siècle occidental.

1^{ère} PARTIE :

LES ICONOCLASTES

LE TERREAU DES FUTURISTES

« Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la Symphonie Pastorale. »
Monsieur Croche

Luigi Russolo (1885-1947) est considéré comme le « bruitiste » par excellence, le père ou le grand-père de tous ceux qui s'interrogent sur la place du bruit dans la musique au XX^e siècle. Cette montée mythique du personnage depuis quelques décennies seulement et après un oubli qui a failli être définitif, s'explique à la fois par la violence de ses intentions exprimées dans son fameux manifeste *L'arte dei rumori* daté du 11 mars 1913, et par l'absence de traces sonores devant laquelle nous nous trouvons aujourd'hui. Celui qui ouvre les portes de la musique aux bruits industriels ne nous laisse qu'un silence assourdissant !

Ce natif de Portogruaro – près de Venise –, dont la vie et l'œuvre oscillent entre peinture et musique, s'inscrit, par son manifeste, dans le courant futuriste animé par le poète Marinetti. Notre propos n'est pas de réécrire l'histoire de ce mouvement complexe¹. Simplement, avant d'entrer dans la violence du manifeste de Russolo, nous pouvons légitimement nous interroger sur l'origine de cette révolte. Faisons-nous une petite idée de la vie musicale italienne telle qu'a pu la découvrir Luigi Russolo qui s'installe à Milan en 1901 :

« Le public milanais qui assistait, jeudi dernier, à la première d'Oceana, au théâtre de la Scala, a manqué de respect à l'œuvre du compositeur Smareglia en ne cessant de chuchoter et de rire pendant tout le cours de la représentation.(...) La presse locale s'indigne de l'indécence d'une conduite aussi incompréhensible.(...) Il faut croire, avoue-t-elle tristement, qu'en dépit de tous les efforts, la bourgeoisie milanaise est restée incapable d'éprouver la moindre émotion d'art et qu'elle mérite d'être amusée longtemps encore par le spectacle décevant des œuvres amorphes, surannées ou inexistantes. »²

¹ Nous renvoyons le lecteur intéressé aux travaux de Giovanni Lista

² *Le Guide Musical* n°5, 1903, p. 108.

Sous un chapeau intitulé *Au pays des barbares*, on relate la première représentation de *Tristan et Isolde* à Rome, en 1904 :

« Le vieux Mancinelli avait, pour la circonstance, secoué son orchestre ordinairement si nonchalant, et il dirigea l'œuvre entière avec une ardeur toute juvénile ; toutefois, il ne put empêcher les violoncelles, pendant le discours du roi Marke, de transformer leur partie en une charmante cantilène italienne. Le jeune matelot que l'on apercevait suspendu dans les cordages entama sa chanson un quart de ton trop bas, et pour bien montrer la délicatesse de son oreille musicale, descendit progressivement jusqu'à un bon demi-ton. (...) Mais ce qui compléta le caractère éminemment artistique de cette première sensationnelle et tant admirée au-delà des Alpes, ce fut l'entrée des souverains dans la loge royale. Isolde venait de réclamer le philtre et Brangaene s'agitait autour d'elle, quand, sur un signe de Mancinelli, elles s'avancèrent dans une attitude toute militaire vers la rampe, tandis que l'orchestre, debout, exécutait la Marcia reale aux applaudissements de toute la salle. »¹

Toujours en 1904, un rédacteur du *Guide Musical* explique : « On sait qu'il n'existe pas en Italie de théâtres réguliers et permanents ayant une troupe fixe. (...) C'est à ce système déplorable que l'on peut attribuer la décadence où l'art dramatique est tombé en Italie. »² Dans le *Mercure Musical*, en 1907, Ricciotto Canudo, après avoir longuement évoqué Verdi, s'impatiente : « La littérature et les arts plastiques s'étant frayé un chemin dans les domaines de la littérature et des arts plastiques étrangers, il est absurde que la Musique continue indéfiniment à garder ses yeux clos, pour se bercer avec une grossière béatitude aux cantilènes de ses mélodies mal ou insuffisamment orchestrées. »³ En 1911, Carlo Censi donne des nouvelles de Milan en ces termes qui résument assez bien la situation musicale :

« Depuis quelques temps la vie musicale à Milan est réduite à un véritable minimum. Ce qui fut jadis un des centres de l'activité artistique de Europe est aujourd'hui plongé dans une sorte de léthargie. Si nous passions en revue toutes les manifestations musicales qu'il nous est donné d'entendre ici, nous constaterions qu'il manque à chacune d'elle soit le véritable élément de succès, soit l'attrait de l'actualité, soit une exécution de premier ordre. De tout ce que nous avons eu depuis huit mois, il reste à peine vingt ou vingt-cinq auditions dont on puisse parler.(...) On prépare également Ariane et Barbe bleue, dont on dit merveille et le Rosencavalier. Espérons que ces grandes oeuvres donneront un peu de relief à notre saison et que nous traverserons rapidement cette crise de la musique à Milan. »⁴

Quelques mois plus tard, la fin de la crise n'est pas là :

« La première représentation du Chevalier à la Rose à la Scala de Milan a été plutôt houleuse. (...) Sifflets, interpellations, quolibets, rien n'a manqué au charivari. Le public ne se calma qu'à l'apparition de la maréchale, en l'occurrence Mme Agostinelli, qui fut l'objet d'ovations chaleureuses lorsqu'elle revint en scène à la fin de l'acte. »⁵

¹ *Le Guide Musical* n°4, 1904, p.71.

² *Le Guide Musical* n°25 et 26, 1904, p. 513.

³ Canudo, Ricciotto, *Mercure Musical et S.I.M.*, 1907, p.733-734.

⁴ Censi, Carlo, *S.I.M.*, 1911, p.108.

⁵ *Le Guide Musical* n° 11, 1911, p. 214.

Ces comptes rendus veulent seulement donner quelques impressions sur l'atmosphère musicale dans laquelle a pu baigner Russolo. Le moins que l'on puisse dire c'est qu'elle n'est ni spécialement brillante ni ouverte sur la nouveauté. Sur le plan des idées, il faut rappeler l'importance de Nietzsche à cette époque. Russolo, entre 1909 et 1910, réalise deux portraits du philosophe, signe de l'intérêt qu'il lui porte. Nietzsche, dont la violence s'exprime en ces termes, dès 1882 :

« Ce sont les esprits forts et les esprits malins, les plus forts et les plus malins qui ont fait faire jusqu'ici le plus de progrès à l'humanité. (...) Par les armes le plus souvent, en renversant les bornes-frontières, en violant les piétés, mais aussi en fondant de nouvelles religions, en créant de nouvelles morales ! Cette « méchanceté » qu'on retrouve dans tout professeur de nouveau, dans tout prédicateur de choses neuves (...) Le neuf, de toute façon, c'est le mal, puisque c'est ce qui veut conquérir, renverser les bornes-frontières, abattre les anciennes piétés ; seul l'ancien est le bien ! Les hommes de bien, à toute époque, sont ceux qui plantent profondément les vieilles idées pour leur faire porter du fruit, ce sont les cultivateurs de l'esprit. Mais tout terrain finit par s'épuiser, il faut toujours que la charrue du mal y revienne. »¹

Et comme Nietzsche est passionné par le théâtre et la musique, il commente aussi les arts de cette fin du XIX^e siècle en des termes aussi « incendiaires ». C'est le même feu qui se propagera dans le courant futuriste :

« Qu'on représente les pensées, les passions les plus fortes devant des gens qui sont incapables et de la pensée et de la passion, mais qui sont capables d'ivresse ! Et qu'on emploie celle-là pour leur donner celle-ci ! Théâtre et musique employés comme un haschich et un bétel européens ! Hélas ! Qui nous racontera l'histoire complète des narcotiques !... c'est presque l'histoire de la « civilisation », de la civilisation qu'on appelle supérieure ! »²

Et encore ceci :

« Quand il s'agit de juger d'une valeur esthétique, je me base donc maintenant sur cette distinction capitale, et je me demande dans chaque cas : « Est-ce une faim ou une surabondance qui a poussé à la création ? » Il semblerait à première vue qu'une autre distinction s'imposât davantage, parce qu'elle saute plus vivement aux yeux, savoir : est-ce un désir de fixer, d'éterniser, un besoin d'être, qui a motivé la création ? Ou au contraire un besoin de détruire et de changer, un besoin d'innovation, d'avenir, de devenir ? »³

On peut aisément comprendre l'écho que de pareils propos peuvent trouver pour des jeunes qui rêvent de conquérir le monde, mais qui le découvre enkysté et sclérosé dans une frénésie commémorative du passé. C'est l'époque où l'on ouvre sans cesse de nouvelles souscriptions pour ériger des statues, des monuments à la gloire

¹ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre I, Paris, Gallimard/Idées, 1950, p.43-44.

² Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre II, Paris, Gallimard/Idées, 1950, p. 126.

³ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, livre V, Paris, Gallimard/Idées, 1950, p. 343-344.

du passé. Le bronze tente de figer définitivement un monde qui devient mouvant, fuyant, qui craque de partout et qui ne trouvera son devenir que dans le nationalisme et la guerre.

Le langage de la peinture, secoué par l'invention de la photographie depuis un demi siècle déjà, explose une première fois en 1905 avec le fauvisme. Les scrutateurs du mouvement que sont Eadweard Muybridge et Etienne Jules Marey, qui viennent tout juste de mourir, laissent des chronophotographies qui décomposent les mouvements animaux et humains, et cela dès 1884. Ces travaux trouveront leur expression picturale chez Giacomo Balla, *Fillette courant sur un balcon* (1912), et surtout chez Marcel Duchamp dans *Nu descendant un escalier n°2* (1913). Entre temps, une nouvelle explosion a été provoquée par Picasso avec *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, qui inaugure le cubisme, en 1907. Marinetti, lui, pose sa bombe futuriste en 1909. Malevitch, dans le « suprématisme », cherche à créer un « monde sans objet au-delà du degré zéro des formes » ; *Carré noir sur fond blanc* (1915) se déclinera en une série de *Carré blanc sur fond blanc* (1918).

Le langage musical n'est pas moins épargné en ce début de XX^e siècle. Tel le roulement du tonnerre, la musique de Wagner n'en finit pas de rebondir dans une Europe qui se nationalise. Sur ces échos qui résonnent encore, on repousse les limites du système tonal jusqu'à l'écartèlement. Il subsiste encore chez Debussy mais il va se disloquer sous les coups de boutoir des Viennois.

Dès 1906, Diaguilev arrive à Paris pour monter un festival de musique russe, et c'est en 1909 qu'il crée les fameux Ballets russes. Le bouleversement qui survient de 1909 à 1913 avec l'*Oiseau de feu*, *Petrouchka* et surtout *Le Sacre du printemps*, doit autant, sinon plus, aux Ballets russes qu'à la musique de Stravinsky. Ceux-ci s'animent d'une quantité de mouvements qui choquent les spectateurs. L'heure est au mouvement, à la libération des corps. Et cette frénésie des corps n'est pas étrangère aux progrès de l'industrie. L'aviation n'est pas en reste dans cette aventure de la conquête de l'espace par le mouvement. En juillet 1909, Blériot traverse la manche pour la première fois sur son Blériot XI, et aussitôt le célèbre cours de danse de M. Lefort, à Paris, lance l'*aéronette*. Le chroniqueur de la revue S.I.M., après les lamentations d'usage donne le détail des pas de cette nouvelle danse :

« Il est avéré que notre danse moderne perd de plus en plus de son prestige. Nos évolutions mécaniques donnent plutôt l'impression d'un sport que d'une chorégraphie véritable. (...) »

1 Les danseurs se tiennent comme pour toutes les danses tournantes et font sur deux mesures très accentuées, des temps de galop en avant imitant le roulement de l'aéroplane.

2 Les danseurs, à ce moment, ont un mouvement des bras de bas en haut imitant ainsi le vol d'un oiseau ; ils font ensuite quelques pas marchés.

3 et 4 Pas très glissé, en balançant légèrement les bras, imitant ainsi l'aéroplane cherchant à trouver son aplomb. Ce mouvement se répète plusieurs fois.

5 Descente de l'aéroplane, imitée par les danseurs se jetant vivement d'un pied sur l'autre en inclinant la tête légèrement en avant.¹

Deux ans plus tard, en 1911, un autre rédacteur de la même revue s'interroge :

« Personne n'ignore plus aujourd'hui l'Ecole de gymnastique rythmique. (...) Et cependant, bien malin qui pourrait dire au juste ce qu'est la G.R., où elle tend, où elle nous mène ! Est-ce de la musique, est-ce un sport, est-ce de l'innervation plastique, est-ce la forme supérieure du ballet de l'avenir ? Est-ce un plaisir égoïste, réservé à ceux qui s'y livrent, une religion du mouvement semblable à celle des Derviches, ou bien un spectacle de beauté destiné à émouvoir les adeptes de la danse et les admirateurs des tableaux vivants ? »²

C'est justement le mouvement qui va fasciner les futuristes. Le début du XX^e siècle est marqué par le mouvement. Mouvements des trains, commencés dans les années 1830 (la première ligne de chemin de fer en France est inaugurée en 1828, entre Saint-Etienne et le port d'Andrézieux sur la Loire). Mouvements de la bicyclette, succédant à la draisienne et au vélocipède, qui ne devient réellement à la mode qu'à partir des années 1880. Mais surtout mouvement des automobiles qui se répandent dans les villes et les campagnes dès les premières années du XX^e siècle. La première route goudronnée en France ne date que de 1907, ne l'oublions pas... Le mouvement entraîne une autre fascination : celle de la vitesse. Et cette révolution du mouvement est pleine d'espoir. Elle a ses partisans ; Octave Uzanne s'exprime en ces termes lyriques en 1903 :

« L'auto, il faut bien le reconnaître, est à la veille de tout transformer dans le monde. Pour ne pas regarder au delà de notre territoire, voyons déjà la vie que la locomotion nouvelle est en train d'apporter dans les villes mortes de nos départements, et la gaieté ou l'animation que donnent partout sur leur passage les voitures légères qui, dès l'aube, chantent à l'allumage dans les cours ou garages de nos vieilles hôtelleries. »¹

Au lyrisme peut s'ajouter la provocation, chez Marinetti, notamment : « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de

¹ M.L., *S.I.M.*, 1909, p. 40-41.

² H.L., *S.I.M.*, 15 juin 1911, p.79.

courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*. »² Cette image choc, cette comparaison iconoclaste, Marinetti l'emprunte à Mario Morasso qui écrit en 1905, à propos de l'automobile :

*« On a dit au sujet de la Victoire de Samothrace ailée et décapitée, trônant en haut du grand escalier du Louvre, qu'elle enferme le vent dans les plis de sa robe, et que l'attitude de son corps révèle l'élan d'une course facile et joyeuse ; hé bien, et la comparaison n'a rien d'irrévérencieux, le monstre de fer quand il secoue et trépigne sous l'effet du battement irrité de son moteur, constitue de la même manière une magnifique révélation de force virtuelle et montre de façon évidente la vitesse folle dont il est capable. »*³

Cette admiration pour ce qui est industriel date-t-elle de l'invention de l'automobile ? Non, certainement pas ; de trop nombreux exemples nous le rappellent. Il y a un enthousiasme pour les machines dans la civilisation industrielle, dès le XIX^e siècle. Leur puissance étonne et leur ambiguïté fascine : ce sont des hommes qui les conçoivent, mais ce sont aussi des hommes qui en deviennent les servants, les esclaves. Zola, en 1885, dans *Germinal*, nous donne une description impressionnante de la machinerie de la mine telle que la découvre Etienne Lantier. Ce n'est pas encore le monstre avaleur d'humains qu'il faudra anéantir à tout prix, mais seulement une formidable machine :

*« Alors, il fit quelques pas, attiré par la machine dont il voyait maintenant luire les aciers et les cuivres. Elle se trouvait en arrière du puits, à vingt-cinq mètres, dans une salle plus haute, et assise si carrément sur son massif de briques qu'elle marchait à toute vapeur, de toute sa force de quatre cents chevaux, sans que le mouvement de sa bielle énorme, émergeant et plongeant avec une douceur huilée, donnât un frisson aux murs. Le machineur, debout à la barre de mise en train, écoutait les sonneries des signaux, ne quittait pas des yeux le tableau indicateur où le puits était figuré, avec ses étages différents, par une rainure verticale, que parcouraient des plombs pendus à des ficelles, représentant les cages. Et à chaque départ, quand la machine se mettait en branle, les bobines, les deux immenses roues de cinq mètres de rayon, aux moyeux desquels les deux câbles d'acier s'enroulaient et se déroulaient en sens contraire, tournaient d'une telle vitesse qu'elles n'étaient plus qu'une poussière grise. »*⁴

En 1891, dans un article enflammé sur les bruits du monde, Edmond Bailly conclut par une description lyrique d'un paysage sonore industriel que n'aurait sûrement pas renié Russolo :

« Cependant flotte au-dessus des grandes cités l'immense brouhaha de l'activité humaine : les lourds marteaux-pilons rebondissent sur la fonte bouillante des hauts fourneaux ; au sein des usines les arbres de transmission chantent ou grincent entre leurs coussinets de bronze, en même temps que gémit, sous les coups de la vapeur,

¹ Uzanne, Octave, *L'Echo de Paris*, 26 juin 1903. (Article complet en annexe I)

² Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifeste du Futurisme*, publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909.

³ Lista, Giovanni, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1977, p.15.

⁴ Zola, Emile, *Germinal*, Paris, J. Vautrain, 1946, p. 20.

le piston des machines géantes ; pareil à un grand cri d'aurochs fabuleux qui s'envole, le sifflet des locomotives déchire l'air en passant ; enfin monte en grondant vers les cieux, prière ou blasphème, le bourdonnement grandiose de la parole... Et, silencieux, le penseur rêve à l'heure où, dans un suprême embrassement des glaces polaires enveloppant le globe de leur mortelle étreinte, s'éteindront, en un râle inaudi, les dernières voix de la terre. »¹

Ces quelques exemples réinscrivent Russolo dans une perspective historique, nécessaire et inévitable. Russolo n'est pas un mutant, un égaré dans son époque : il subit les fascinations de son temps, s'intéresse à ce que tout jeune peut alors découvrir : le plaisir du mouvement, la griserie de la vitesse promise par les véhicules, et le sentiment de puissance sur les événements et les choses que procurent les nouvelles inventions et la science. Ceci étant souligné, il faut aussi ajouter à ce tableau ce que nous avons entrevu plus haut : l'immobilisme institutionnel, particulièrement cultivé en Italie, et la provocation des futuristes liée à leur jeunesse : « Les plus âgés d'entre nous ont trente ans ; nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles !... (...) Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles ! »²

RUSSOLO

*« Lequel est le plus musical d'un camion qui passe devant une usine et d'un camion qui passe devant une école de musique ? »
John Cage*

Dans le manifeste *L'Art des bruits*, il faut distinguer la part de provocation de Russolo, dans l'esprit futuriste d'alors, et la part de géniale intuition. La provocation a l'inconvénient de fixer l'attention sur l'outrance qu'elle génère ; dès lors, on peut oublier le fond du discours en s'arrêtant sur la violence de la forme. Il faut d'ailleurs reconnaître à Russolo un certain « génie » pour trouver les images qui vont nécessairement choquer. Après une rétrospective des bruits dans l'histoire de l'humanité, glissant du *son-bruit* vers le *bruit musical*, il « bombarde » :

« Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de

¹ Bailly, Edmond, *Le Guide Musical* n° 11, 1891, p.82.

² Marinetti, *Mani feste du futurisme*, op. cit.

plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'Héroïque ou La Pastorale. »¹

« Y a-t-il quelque chose de plus ridicule au monde que vingt hommes qui s'acharnent à redoubler le miaulement plaintif d'un violon ? »² Nous retrouvons d'ailleurs ici une aversion qu'aura Varèse quelques années plus tard. Comment Russolo voit le concert ? Lisons :

« Entrons dans l'un de ces hôpitaux de sons anémiés. Tenez : la première mesure vous coule dans l'oreille l'ennui du déjà entendu et vous donne un avant goût de l'ennui qui coulera de la mesure suivante. (...) Pouah ! Sortons vite, car je ne puis guère réprimer trop longtemps mon désir fou de créer enfin une véritable réalité musicale en distribuant à droite et à gauche de belles gifles sonores, enjambant et culbutant violons et pianos, contrebasses et orgues gémissantes ! Sortons ! »³

Bon nombre de personnes s'arrêtent ici, choquées, outrées et confortées dans leur jugement sur un courant si visiblement provocateur... Et pourtant, il faut passer outre l'outrage, si nous osons écrire, pour recevoir une leçon d'écoute qui va résonner durant le XX^e siècle, chez plusieurs musiciens :

« Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. »⁴

Ce programme, Russolo va essayer de le réaliser dans les années qui suivent ce manifeste. Délaissant la peinture, il va poursuivre ce rêve : faire la musique avec du bruit. D'une frontière qui séparerait le domaine de la musique d'avec celui du bruit, il ne veut pas, il la refuse. Il construit ses fameux bruiteurs (*Intonarumori*) qu'il utilise dans le *Réveil d'une capitale* : il y a des hululeurs, des grondeurs, des crépiteurs, des froufrouteurs, des éclateurs, des glouglouteurs, un bourdonneur et un siffleur... De tous ces appareils qui fonctionnaient par frottements mécaniques ou électriques, il ne reste rien. Pas un son, pas un appareil, juste quelques photos.⁵

¹ Lista, Giovanni, *Luigi Russolo l'Art des bruits*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 37.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 37-38.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ Voir sur la couverture du livre déjà cité de G. Lista, *Luigi Russolo, l'Art des bruits*.

« Il ne faut pas oublier les bruits absolument nouveaux de la guerre moderne ».¹ Comme pratiquement tous les futuristes, Russolo s'engage comme volontaire pour se battre, afin de « glorifier la guerre, seule hygiène du monde », comme le proclamait Marinetti dans son manifeste de 1909. Il est gravement blessé à la tête en 1917 : son activité va se réduire par la suite. Il va travailler sur un instrument pour regrouper plusieurs bruiteurs : cela devient le *Rumorharmonium* : il n'en reste rien non plus. Disparu pendant la guerre. Quelques sons subsistent sur un enregistrement de 1924², avec une musique d'Antonio Russolo, son frère : on entend, derrière une musiquette assez gentille, comme un énorme vent d'orage, ou le souffle d'un lance-flammes. C'est assez émouvant, comme une métaphore de la *Belle et la Bête* : le dragon bruitiste qui essaye de dialoguer avec la musique, d'être, lui aussi, *la musique*. Luigi Russolo va alors se fixer comme objectif de sonoriser le cinéma avec son nouvel instrument, mais le cinéma va devenir sonore, détruisant tous ses projets. Après avoir clairement refusé de reprendre contact avec un futurisme qui, en Italie, s'était définitivement associé au fascisme, il termine sa vie en peignant. Sans bruit.

*« La variété des bruits est infinie. Il est certain que nous possédons aujourd'hui plus d'un millier de machines différentes, dont nous pourrions distinguer les mille bruits différents. Avec l'incessante multiplication des nouvelles machines, nous pourrions distinguer un jour, dix, vingt ou trente mille bruits différents. Ce seront là des bruits qu'il nous faudra non pas seulement imiter, mais combiner au gré de notre fantaisie artistique. (...) Les moteurs de nos villes industrielles pourront dans quelques années être tous savamment entonnés de manière à former de chaque usine un enivrant orchestre de bruits. »*³

La grande force de Russolo, sa dimension prophétique est due au fait qu'il n'est pas identifié comme musicien quand il écrit son manifeste. Sa liberté de ton n'est possible que parce qu'il n'a rien à perdre, sur le plan musical, en tous cas. Il ne donne pas de leçon, ne justifie aucun nouveau système musical : il ouvre simplement l'oreille sur la marque la plus absolue de la vie : le bruit. Et pas n'importe quelle vie, pas une vie projetée, idéalisée ou rêvée : mais la vie des hommes de son temps, qui essayent d'améliorer leur quotidien grâce à l'industrialisation, grâce aux machines. Et Russolo aime le bruit, non par perversité, mais parce qu'il aime les hommes de son temps et le monde dans lequel il vit. Peu de musiciens, à sa suite, oseront

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *Futurism & Dada reviewed*, SUB CD 012-19, Ark Records, ECO Italia.

³ *Ibid.*, p.42.

reconnaître lui devoir quelque chose. Trop dangereux pour une carrière de musicien officiel, sans doute. Le premier sans doute à lui devoir quelque chose, c'est Varèse. Et à se défendre de lui devoir quelque chose : c'est encore Varèse.

VARESE

« De nos jours, en entrant dans le port de New-York, personne n'est effleuré par le soupçon que le génie de Eiffel a été emprisonné par la médiocrité de Bartholdi. »
Nello Ponente

Dès mars 1916, Varèse a connaissance des écrits futuristes. Il confie au *New York Telegraph* :

« Il faut que notre alphabet musical s'enrichisse. Nous avons aussi terriblement besoin de nouveaux instruments. Les futuristes (Marinetti et ses bruitistes) ont commis à cet égard une grosse erreur. Les nouveaux instruments ne doivent être, après tout, que des moyens temporaires d'expression. »¹

Comme nous le lisons ici, la première allusion faite aux futuristes n'exprime pas une grande solidarité chez Varèse. Un an plus tard, il récidive :

« La musique qui doit vivre et vibrer a besoin de nouveaux moyens d'expression et la science seule peut lui infuser une sève adolescente. Pourquoi, futuristes italiens, reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant ? Je rêve les instruments obéissants à la pensée - et qui avec une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur. »²

Et si l'on se réfère à un troisième texte plus récent, Varèse demande un rectificatif au rédacteur d'une revue, afin de ne pas être associé, de quelque manière que ce soit, avec les futuristes ; et avant de lui citer mot pour mot le texte de 1917, il déclare :

« Dans son article bienveillant à propos de mon œuvre récente, *Déserts*, qui apparaît dans le numéro de juillet de votre revue, M. Cowell fait erreur en m'associant au Manifeste futuriste écrit à Milan en 1913. Je n'ai jamais été lié de quelque façon que ce soit au mouvement futuriste et, bien que j'admire la vivacité d'esprit de Marinetti et le talent de Boccioni, nos idées divergent complètement et je n'ai pas du tout été intéressé par leur intonarumori. »³

Il est vrai que toute sa vie, Varèse doit se défendre contre des critiques lapidaires du type de celle-ci, parue en 1925 dans la *Revue musicale*, qui prétend rendre compte

¹ Ouellette Fernand, *Edgar Varèse*, Paris, Seghers, 1966, p. 175.

² Varèse, Edgar, *Ecrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Bourgois, 1983, p. 24.

³ Lettre du 26 juillet 1955 au rédacteur du *Musical Quaterly*, in Edgar Varèse, *Ecrits*, op. cit. p. 143.

de l'activité musicale du compositeur : « M. Varèse continue à déployer les méthodes des *bruiteurs* ». ¹

De ces trois textes de Varèse, nous remarquons surtout l'effort accompli pour éviter de citer Russolo. Le terme même d'*intonarumori* est inventé par Russolo. Varèse peut citer Marinetti : il est poète, donc un peu fou : le soufre qui s'attache à ses écrits ne peut pas atteindre la musique. Boccioni peut aussi être cité : il est mort en 1916, et son œuvre de sculpteur n'est pas non plus menaçante. Mais Russolo, lui, n'existe que dans le terme péjoratif de bruitiste. Il est dangereux, il a insulté la musique : il n'est plus fréquentable. Pourtant, Varèse connaît Russolo puisqu'il introduit par une conférence le vernissage d'une exposition futuriste organisée par Severini dans la *Galerie 23*, rue de la Boétie, le 27 décembre 1929, exposition animée par Russolo lui-même sur son *Rumorharmonium*. ² Peut-être alors que Varèse n'aurait pas aimé les bruits de Russolo ? Pas du tout, puisqu'il projette un moment d'employer le *Rumorharmonium*, ceci étant attesté par une lettre d'Honegger à ce sujet. ³ Mais, répétons-le encore, Russolo est disqualifié en tant que musicien puisqu'il est aussi peintre, et disqualifié en tant qu'être raisonnable puisqu'il aime le bruit qui serait le contraire de la musique...

Si Varèse feint d'ignorer Russolo, la réciproque est-elle vraie ? Louise Hirbour cite une lettre de 1933 où, après avoir critiqué Schoenberg et Stravinsky, Russolo décrit, de manière picturale :

« Au contraire, dans Varèse, je vois un mur magnifiquement construit et solide, mais aussi de belles fenêtres qui permettent d'apercevoir brièvement ce qu'il y a de l'autre côté du mur. Seulement, il me semble que ce que l'on voit n'est pas tout à fait clair, les objectifs pas encore réalisés, comme dans un nuage. Il est nécessaire pour Varèse de détruire le nuage et de poursuivre ses objectifs. Pour cela, je ne suis pas certain s'il faut élargir les fenêtres ou détruire les nuages, pour réaliser ce monde intérieur qui nous permet de voir à travers la fenêtre. Je suis certain que s'il réussit à faire cela, il pourra serrer la main de Monsieur Mozart, de Monsieur Beethoven et de Monsieur Wagner. » ¹

Contrairement à Luigi Russolo, Edgar Varèse nous laisse une œuvre observable, écoutable. Pas une œuvre fleuve – deux petites heures de musique –, mais plutôt une œuvre dense, minérale. Mais comme Russolo, Varèse va aimer le monde et sa modernité, passionnément. Pas un monde différent, séparé par les générations : Varèse a deux ans de plus que Russolo ! Son combat pour la *libération des sons* est

¹ Saminsky, Lazare, *La Revue musicale* n°7, 1925, p. 190.

² Lista, *Russolo, op. cit.* p. 27-28.

³ Zanovello Russolo, Maria, *Russolo, l'uomo, l'artista*, Milan, Cyril Corticelli, 1958, p.65.

proche de celui de Russolo. Comme lui, il va refuser la frontière musique/bruit, comme lui, il va vouloir enfreindre les règles. Les termes dans lesquels Varèse exprime sa révolte ne sont pas tellement loin de ceux qu'a utilisé Russolo dans son manifeste :

« Le transitoire caractérise la percussion. La périodicité du son « normal » endort l'auditeur. Je ne distingue pas son et bruit. Lorsqu'on dit bruit (pour l'opposer à son musical) il s'agit d'un refus d'ordre psychologique : le refus de tout ce qui détourne du "plaire" et du "bercer". C'est un refus qui exprime une préférence. L'auditeur qui dit son refus affirme qu'il préfère ce qui le diminue à ce qui le stimule. »²

Ici, le discours des futuristes est tout proche. Il est préférable de réveiller l'auditeur plutôt que de l'endormir. Varèse dit encore : « Notre temps est percutant, oui. Notre temps est celui de la vitesse. Le vibrato du violon n'est pas de mon temps. Toutefois, c'est évident, je ne veux pas qu'on détruise les violons. »³ Voici encore un point commun avec Russolo : le rejet du violon... Varèse ne veut pas, *c'est évident*, que l'on détruise les violons. Toutefois, il croit utile de le préciser... On pense, à travers ces lignes, aux *Colères* d'Arman, qui lui, détruira les violons, physiquement, pour les recomposer en d'étonnants tableaux. Varèse continue de gronder : « Les changements radicaux de la musique d'aujourd'hui sont presque toujours considérés comme dangereux et destructeurs. Ils le sont. Dangereux pour l'inertie. Destructeurs des habitudes. »⁴ Et encore : « Je dirais qu'en musique « l'attitude respectueuse » a causé un mal considérable. (...) La base même de la création est l'irrespect. »⁵ Il ne s'agit pas ici de faire de Varèse le frère de Russolo, puisqu'il ne le veut pas ; notons toutefois un petit air de famille...

La modernité, Varèse l'embrasse en allant vivre à New York :

« Avec quelle nature êtes-vous en contact ? Moi je parle de la ville où j'ai le plus vécu : New York. A New York, il y a certainement des gosses qui n'ont jamais vu un ruisseau. Qui n'ont jamais entendu le chant des oiseaux. Qui n'ont jamais entendu, je ne sais pas, moi, tout ce qui peut se passer dans la campagne. Certains silences de la campagne. Mais qui sont familiers avec le vrombissement des avions, avec le bruit des autos, avec les sons industriels, avec tout ce qui se passe dans une métropole comme New York. Pour eux, c'est peut-être ce qui représente les bruits de la nature. Je vis dans la ville, j'aime l'atmosphère de la ville. J'aime tout ce que la ville contient. »⁶

¹ Hirbour, Louise, *La correspondance de Varèse*, p. 172-173.

² Varèse, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Belfond, 1955, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

Cependant, Varèse ne va pas, sur le plan du matériau musical, aller dans le sens de Russolo. Il va modifier l'orchestre symphonique en réduisant les cordes qu'il n'aime pas et en augmentant les percussions, mais il reste sur une conception somme toute traditionnelle, tandis que Russolo essaye de créer des instruments nouveaux reproduisant les nouveaux bruits de la modernité. L'emploi des sirènes chez Varèse pourrait accréditer l'idée d'une pénétration des bruits bruts dans l'orchestre, mais je ne le pense pas. Ce qui intéresse Varèse dans la sirène, c'est le continuum sonore qu'elle permet. Mais l'envahissement des percussions, lui, est bien une intrusion des sons bruts dans l'orchestre.

Bien que mieux armé que Russolo, on le voit, Varèse doit pourtant se défendre âprement contre la critique. Le grand reproche qu'on lui adresse, est de faire de la musique *imitative, figurative, descriptive*. Russolo était disqualifié d'une certaine manière par sa formation de peintre et par l'agression futuriste. C'était un iconoclaste aux yeux de la critique, rien de plus. Mais Varèse, lui, utilise les instruments de l'orchestre, écrit scrupuleusement ses partitions, et se veut héritier de la tradition, – ce que les futuristes réfutaient – :

« Mon combat pour la libération du son et pour mon droit de faire de la musique avec tous les sons possibles a quelquefois été interprété comme un désir de dénigrer et de mettre au rebut la grande musique du passé. Mais c'est là que plongent mes racines. Aussi original, aussi différent que puisse paraître un compositeur, il ne fait jamais que greffer de lui-même sur le vieil arbre. Mais il doit pouvoir le faire sans, pour autant, être accusé de vouloir tuer le vieil arbre. Il ne désire rien d'autre que de produire une nouvelle fleur. Peu importe qu'au début celle-ci paraisse à certains un cactus plutôt qu'une rose. »¹

Donc, on ne peut pas exclure Varèse de la communauté des musiciens aussi facilement qu'on l'a fait pour Russolo. Alors, on jette l'anathème suprême : Varèse fait de la musique *imitative* ! Comme on ne peut le rejeter de la communauté des croyants, il devient hérétique ; il « blasphème » contre la musique *pure*.² La musique doit être *pure*, pure de toutes scories, pure de tout réel. La musique doit élever l'esprit, l'âme, et tout ce qui peut évoquer la terre, au sens paysan, le réel, bref tout ce qui peut briser le rêve d'harmonie et de perfection en nous renvoyant au monde imparfait et souvent disharmonieux doit être proscrit, éliminé, interdit. Varèse, mis en difficulté, se défend en 1926 à Philadelphie :

¹ Varèse, Edgar, *Entretiens avec G. Charbonnier*, Paris, Belfond, 1955, p. 83-84.

² Par musique *pure*, nous entendons ici une musique dont l'idéal serait de tendre vers l'abstraction et de s'opposer à la concrétion.

« Dans Amériques, j'ai bien sûr employé une grande quantité de sons qui ont pu produire des effets insolites. Mais c'est un non-sens de considérer cette œuvre comme représentant mon interprétation de la vie moderne en Amérique. Cette composition est l'interprétation d'un état d'âme, une pièce de musique pure, absolument dissociée des bruits de la vie moderne que certains critiques ont voulu reconnaître dans ma composition. »¹

La même année, à Boston, il redit : « Ne reliez pas ma musique avec rien d'extérieur ou d'objectif. Ne cherchez pas à y découvrir un programme descriptif. »² Quelques années plus tard, en 1953, Varèse précise son avis sur le matériau en ces termes :

« Mais je voudrais affirmer deux faits qui, malgré leur évidence, sont trop généralement ignorés : le son est le matériel brut de la musique, et n'importe quelle matière qui n'est pas purement musicale n'a pas sa place dans une œuvre nouvelle. J'admets que pour le compositeur l'impulsion puisse parfois venir d'une pensée littéraire, d'une image, d'une conception d'une idée, ou d'une dissociation d'idées, d'un bruit même qui lui donne le choc émotionnel de son inspiration. Mais cet objet, en dehors du compositeur, et qui le sollicite, est seulement un motif extérieur qui disparaîtra graduellement comme s'il était absorbé puis finalement éliminé par l'œuvre qui prend forme et qui est animée par la seule imagination inventive, guidée par l'esprit. »³

En caricaturant, nous pourrions alors dire que la musique devrait absorber puis éliminer tout objet dans le processus de la création. Les œuvres seraient des fleurs qui poussent sur le terreau de l'esprit créatif ; ce compost pourrait, à la rigueur, recevoir quelques déchets – les bruits par exemple –, mais à condition que ces déchets soient en sorte « biodégradables », c'est à dire qu'il n'en reste rien d'identifiable. Voilà donc ce que serait une musique *pure*, qui nous promettrait un paradis des sons, un ciel musical où tout ne serait qu'ordre, luxe, calme et volupté, pour paraphraser Baudelaire, un lieu de l'esprit. Existerait alors, juste en dessous, un purgatoire sonore où l'on trouverait les dissonances, les frottements, un certain piment des sons, diversement prisé suivant les sensibilités ; ce domaine pas encore purifié, serait tout de même en attente d'une entrée au paradis musical. Et puis enfin, il y aurait l'enfer des bruits ; pour eux, point de salut : ils évoquent la terre, le réel, la condition humaine dans ce qu'elle a de plus inachevée.

Mais ces objets – les bruits – font parfois de la résistance. Boulez remarque justement :

« Si nous songeons à Varèse, et à son emploi répété de la sirène dans ses partitions, nous comprenons bien qu'il a voulu intégrer à son univers d'intervalles discontinus la possibilité du continuum sonore. Malheureusement, cette possibilité est liée à un

¹ Varèse, *Ecrits... op. cit.* p. 43.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 127.

moyen de production trop sommaire pour que l'intégration réelle se produise, et la sirène reste cet objet en marge qui nous frappe plus par ses connotations bien réelles avec la vie courante – alertes, voitures de police – que par ses références toutes abstraites avec le monde instrumental. »¹

Varèse se défendra encore, en 1954, alors qu'il travaille sur les bandes magnétiques de *Déserts* : « Il n'y a rien d'imitatif, de descriptif, de futuriste dans mes œuvres. Elles n'ont rien de commun avec *Fonderie d'acier* ou *Pacific 231*... »² Nous ne savons pas si Honegger a eu connaissance de cet article paru quelques mois avant sa mort, mais, si tel était le cas, il n'aurait pas dû l'apprécier beaucoup. Car lui aussi a été victime d'un procès en « sorcellerie musicale » à propos de *Pacific 231*. Nous l'évoquerons un peu plus bas. Mais arrêtons-nous un peu sur une œuvre qui représente un tournant dans la création de Varèse : *Déserts*.

Varèse sort d'un silence de presque quinze ans. Crise personnelle avec une dépression sévère, mais aussi crise du créateur. Il avoue qu'il travaillait tout de même sur une partition – *Espace* –, « mais je déchirais la nuit ce que j'avais écrit le jour ou vice versa »³. Il a une obsession : « la création d'un nouvel instrument qui libérerait la musique du système tempéré ».⁴ Le nouvel instrument dont rêve Varèse n'est pas seulement l'ancêtre du synthétiseur, comme le Dynaphone, les ondes Martenot ou celles du professeur Theremin : il s'agirait plutôt d'un espace – qui ressemblerait à notre actuel studio d'enregistrement –, où il pourrait plier la matière sonore à ses rêves les plus audacieux.

En attendant cet instrument qui n'existe pas encore, il va utiliser un magnétophone, et ce sera un choc : Varèse enregistre, entre 1953 et 1954, à Philadelphie, dans plusieurs usines – fonderies, scieries, fabriques – des bruits de machines. Il veut les mêler, sous forme de trois interpolations, à des parties instrumentales écrites de 1950 à 1952. Quand Varèse relit son travail une fois fini, en 1955, tout est bien en ordre, mais dans un ordre quelque peu différent : « *Déserts* a été conçu pour deux médias différents : des sons instrumentaux et des sons réels (enregistrés et traités) que des instruments de musique ne sont pas capable de produire. »⁵ Varèse ici encore se justifie en précisant que les sons réels ont été *traités*, et que s'ils sont là, ce n'est pas tout à fait de sa responsabilité : les

¹ Boulez, *Jalons pour une décennie*, Paris, Bourgois, 1989, p. 86.

² Varèse, *Ecrits... op. cit.* p. 127.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ *Ibid.*, p. 186

⁵ *Ibid.*, p. 142

instruments ne peuvent pas les produire. Varèse poursuit : « Après avoir conçu l'œuvre comme un tout, j'ai écrit une partition instrumentale, en gardant toujours à l'esprit sa relation avec les séquences sonores construites sur bande magnétique pour les intercaler dans trois moments différents de la partition. »¹ *Déserts* est tellement conçu comme un tout qu'Harry Halbreich rappelle que « L'œuvre, selon l'auteur lui-même, peut être exécutée *sans* les interpolations, et il n'en résulte aucun hiatus. »² De plus, Il est tout de même à souligner que Varèse, écrivant la partie instrumentale, garde toujours à l'esprit sa relation avec les séquences sonores construites sur une bande... qui n'existe pas. Suit un aveu qui aurait fait plaisir à Russolo (décédé depuis 1947) : « J'ai toujours considéré le monde industriel comme une source inépuisable de sons magnifiques, une mine de musique inexplorée. Je suis donc allé dans plusieurs usines chercher les sons dont j'avais besoin pour *Déserts* et je les ai enregistrés. »³ Varèse a donc fait son marché, pour se procurer les sons dont il avait besoin... Cette affirmation fera sourire tous ceux qui ont déjà été enregistrer dans une usine : on ne trouve pas les sons dont on a besoin dans une fabrique, mais ceux qui y sont ; et on peut les trouver formidables, c'est vrai, jusqu'à rêver de les utiliser ensuite. Et Varèse termine sa version de la genèse de cette œuvre : « Ces bruits ont formé le matériau brut à partir duquel (après avoir été traité par des moyens électroniques) les interpolations de sons organisés ont été composées. » Là encore, il nous est précisé que le matériau brut, c'est à dire ces bruits, ont été traités. Par des moyens électroniques de surcroît. La technologie au secours de Varèse.

Bien sûr, si nous nous amusons ici de la manière dont Varèse se justifie, c'est sans méchanceté aucune, et avec une grande admiration pour cette œuvre qui, – et même si Varèse s'en défend –, est bien l'irruption du réel, du son brut, du son sale, de l'incongruité au milieu même de la musique. C'est un collage d'une énorme audace.

Avant de scruter le travail et la réflexion de Pierre Schaeffer sur notre sujet, écoutons ce dernier décrire en 1985, lors d'un colloque sur Varèse, sa rencontre avec l'auteur de *Déserts*, en 1954 :

¹ *Loc. Cit.*

² Etudes des oeuvres de Varèse par Harry Halbreich in *Varese, entretiens avec G. Charbonnier, op. cit.* p. 155.

³ Varèse, *Ecrits... op. cit.*, p. 142.

« Or je vois arriver Varèse avec des bruits tout crus et qui va les produire aux Champs-Élysées avec l'Orchestre Symphonique de la Radio, en insérant des bandes de bruits complètement bruts dans l'orchestre de papa et maman. J'ai eu une double terreur : d'une part, c'était contre mes idées, d'autre part j'estimais que c'était un viol du public, de sorte que, quand la salle a sifflé, j'étais tout à fait content du public. »¹

N'oublions pas, pour atténuer la dureté de ces propos, que c'est Schaeffer lui-même qui a invité Varèse dans son studio, et qu'il a été le premier à le faire en France. Il poursuit, dans ce même colloque :

« Rappelons les bruits que Varèse aimait tant : les énormes bruits de bulldozers, etc. Nous aussi nous les aimions bien parce que ce sont des bruits extrêmement riches. Toute une séquence de bruits d'usine est une symphonie si on l'écoute d'une certaine oreille. La question était de savoir comment cette introduction de ces sources pouvait être faite dans une musique, actuellement, s'il ne fallait pas prendre des précautions avant de procéder à ce transfert brutal. [...] Y a-t-il rupture ou pas ? Les avis sont partagés. A mon avis, il y a eu une rupture que je ressens très violemment. »²

Schaeffer a été choqué. Celui dont on associe le nom à *musique concrète* ne supporte pas cette irruption du son brut dans *Déserts*. Pour en finir provisoirement avec Varèse dans son rapport au son, il faut relire ce savoureux dialogue entre Georges Charbonnier, François-Bernard Mâche, toujours en 1985 lors du même colloque sur Varèse :

G.C. La musique, en effet, a un aspect sensuel, nos sens sont intéressés par la musique, mais rappelez-vous ce qu'il admirait beaucoup, la définition de Wronski : « l'intelligence qui est dans les sons. » Or, cette intelligence, elle n'est pas dans les sons, elle est dans l'homme qui pense les sons, c'est évident.

F-B M. Ah ! Non. Précisément, Varèse avait l'intuition qu'elle était donnée dans les sons, littéralement.

G.C. Elle est donnée ? Vous considérez que l'intelligence qui est dans les sons, c'est quelque chose qui est donné au sens de l'intelligence humaine, et qui se trouverait dans les sons ? Sûrement pas.

F-B M. Mais la formule adoptée par Varèse n'entend certainement pas faire des sons une illustration. Si vous dites que c'est une illustration, elle n'est pas dans les sons.

G.C. J'aimerais bien savoir qui, lorsque Wronski dit « l'intelligence dans les sons », pense ici que cette intelligence, indépendamment de l'homme, est dans les sons.

F-B M. Moi, en un sens qui serait ici trop long à expliquer.

G.C. Eh bien, je pense, moi, que cette intelligence est celle de l'homme qui pense les sons.

F-B M. Non, la formule dit justement : « l'intelligence qui est dans les sons ». C'est « dans » qui est important.

G.C. Vous voyez l'intelligence dans le son ?

F-B Mâche et Gilles Tremblay (ensemble) : Oui. »³

¹ Schaeffer, Pierre, *in Varèse, vingt ans après*, La Revue musicale n° 383-384-385, Paris, Richard-Masse, 1985, p. 138-139.

² *Ibid.*, p. 143-144.

³ *In Varèse, vingt ans après... op. cit.*, p. 67.

HONEGGER ET L'ENTRE-DEUX GUERRES

« *Le sonore et le musical sont des notions correspondant à des attitudes psychiques, et à rien d'objectif.* »

François-Bernard Mâche

Ce travail n'a aucune prétention exhaustive, mais il nous semble bon, avant d'analyser les écrits de Schaeffer, d'évoquer brièvement quelques événements de l'entre-deux guerres. Observons tout d'abord Honegger que nous avons cité plus haut. La formation de ce compositeur est classique, son œuvre est aussi classique, sans remise en cause particulière, ni sur le plan du langage, ni sur la conception de l'orchestre ou de l'emploi des instruments. Il intervient donc dans notre propos un peu de manière involontaire. En effet, le nom du compositeur est associé à une œuvre ambiguë : *Pacific 2.3.1.*, datée de 1923. Une œuvre qui a été accusée d'être descriptive, imitative. A nouveau, le grand reproche ! « Je n'ai pas cherché l'imitation des bruits de la locomotive... », la défense du compositeur est connue. Et elle est juste. Ce qui est reproché à Honegger, c'est d'avoir nommé sa source d'inspiration, et que cette source soit mécanique. Son deuxième mouvement symphonique, *Rugby*, provoquera à nouveau la colère de la critique, et il faudra attendre le troisième ouvrage du genre pour qu'Honegger se résigne à l'appeler : *Troisième mouvement symphonique*. Enfin de la musique *pure*, au moins dans le titre. Les coups reçus par Honegger pour son amour des machines ont été rudes. Il aurait eu le droit de les aimer, mais en secret, comme un amour adultérin. C'est la désignation publique de sa maîtresse – une locomotive –, qui lui vaut l'opprobre d'une certaine critique.

Oui, Honegger aime les machines ; Marcel Delannoy rapporte que, pendant des années, il a vu « chez lui un mur à demi tapissé de cartes postales en couleur, *hideuses* [c'est nous qui soulignons], représentant les types les plus variés de locomotives modernes, dont la Pacific 231. »¹ Paul Landormy confirme cet état de choses, et répète les confidences d'André George : « Une pièce qui est [...] tapissée, sur une paroi, de *cent locomotives*, dont il sait les caractéristiques, tous les détails techniques. Ce sont les portraits de ses amies majestueuses. Et vis-à-vis, il y aura longtemps deux ou trois visages de maîtres classiques. Puis Mozart et Beethoven,

¹ Delannoy, Marcel, *Honegger*, Paris, Pierre Horay, 1953, p. 91.

Bach, émigreront dans sa chambre, et les machines envahiront tout le mur. »¹ Quel symbole ! Les maîtres classiques s'effaçant devant des locomotives ! Et cet amour, au début du moins, Honegger ne le cache pas, il s'en amuse même. Arthur Hoérée relate dans un article de *Monde*, en 1928 :

« *Flattée de l'auréole dont un musicien avait entouré l'une de ses machines, la Compagnie du London Nord Eastern Railway tint à exprimer sa reconnaissance envers un agent de publicité aussi désintéressé que talentueux : Honegger allait posséder durant soixante kilomètres une vraie "Pacific". C'est à King's Cross que l'attendait la "belle empanachée". Honegger se hisse près du mécanicien tandis qu'on accroche un wagon supplémentaire pour la presse nombreuse. (...)* »²

Mais très vite, les attaques vont pleuvoir. Clément Vautel commente, en la déformant, une interview qu'Honegger a accordée à *Excelsior*, la même année :

« *Un de nos jeunes compositeurs les plus à la page, M. Honegger, va écrire un symphonie intitulée Rugby. A vrai dire, ce n'est pas encore tout à fait décidé, car M. Honegger se demande s'il ne l'intitulera pas Football : il hésite entre le ballon rond et le ballon ovale. Or, vous pensez bien que la forme du ballon est de la plus grande importance au point de vue musical. (...) Certes, il se défend de faire de la musique descriptive mais, enfin, il lui faudra bien "noter" les bruits du match, les cris des joueurs, les clameurs de la foule et même les coups de sifflet de l'arbitre... Espérons qu'il n'y en aura pas d'autres dans la salle d'auditions. (...) Nos compositeurs du dernier paquebot à turbines croient ainsi faire du nouveau... Mais peut-être en reviennent-ils, sans même s'en douter, à la plus plate, la plus banale musique imitative. (...) Je me demande même si tous ces "bruiteurs" ultra-modernes font beaucoup mieux, avec leur batterie de cuisine, que le clown qui, la tête en bas, imite sur son violon le chant du coq, le dernier soupir de sa belle-mère ou – sujet très futuriste – le départ du train de Valmondois avec les cris du gosse, la petite trompette du chef de gare, le sifflet du conducteur et le teuf-teuf de la locomotive. »³*

Henry Prunières, mieux inspiré, prendra la défense de cette œuvre dès sa sortie, quelques temps plus tard :

« *Rugby marque une date. Le Sport entre enfin dans la Musique. (...) Il n'y a pas dans Rugby, la moindre page proprement descriptive, comme il y en avait encore dans l'exorde de Pacific 231. (...) Pacific exaltait la machine ; ses rythmes avaient quelque chose de mécanique et d'inexorable. Avec Rugby, il ne s'agit plus de bielles et de pistons, mais de muscles et d'êtres humains qui luttent et se jouent.* »⁴

Nous le voyons, en défendant *Rugby*, Prunières critique tout de même *Pacific*...

R.- Aloys Mooser, grand admirateur d'Honegger, écrit en 1946 que, dans *Pacific 231*, le compositeur « a su, tel un subtil alchimiste, opérer la difficile transmutation du mouvement en matière musicale. (...) Il a fait musique ce qui, à vue humaine,

¹ Landormy, Paul, *La musique française après Debussy*, Paris, Gallimard, 1943, p. 124.

² Hoérée, Arthur, in *La Revue musicale* n°11, 1928, p. 493.

³ Vautel, Clément, in *La Revue musicale* n°3, 1928, p. 286-287.

⁴ Prunières, Henry, *La Revue Musicale* n°1 (10^{ème} année), 1928, p. 53-54.

semblait ne le devoir jamais devenir. Est-ce une raison pour ne pas souhaiter le voir réintégrer bientôt les chemins où il nous a entraînés si souvent à sa suite, et où il nous a fait éprouver des joies si hautes ? »¹ Là encore, il n'est pas utile de lire entre les lignes pour comprendre qu'Honegger a transgressé les lois de la musique *pure*, mais que cette transgression est excusée car elle est l'exception miraculeuse qui confirme la règle intangible.

En 1953, dans le livre qu'il lui a consacré, Marcel Delannoy accable Honegger en voulant le défendre : « La conquête immédiate des foules par une partition aussi complexe que celle de *Pacific 231* ne va jamais sans malentendu. Ici, le malentendu réside en l'imitation d'un bruit mécanique universellement connu. »² Suit ici la grande citation d'Honegger pour se défendre. Et Delannoy insiste, tout à sa joie : « Voici d'abord la machine au repos, mais sous pression. Avec les harmoniques des violons, fuse la vapeur, cette force contenue qui déborde. Et puis, lentement, puissamment, de tous ses coudes articulés, la bielle pousse, entraîne la roue : on démarre. »³

En 1982, Pierre Meylan commente *Pacific 231* en des termes similaires, et après avoir, lui aussi, citer *in extenso* la défense d'Honegger : «Après les premières pulsations du monstre à l'arrêt, la machine s'ébranle, la pression des chaudières augmente, les pistons et les bielles tournent toujours plus vite, la respiration du mastodonte se fait toujours plus haletante... »⁴

Bref, les protestations d'Honegger n'y auront jamais fait grand chose : tout le monde voit une description de la locomotive, à son démarrage tout au moins. En évoquant ses trois mouvements symphoniques, Honegger fera remarquer à Bernard Gavoty, non sans une certaine ironie teintée de lassitude :

« Pour le troisième, j'ai manqué en effet, d'imagination. Mais sachez qu'à l'égard de Pacific et de Rugby, la presse s'est montrée proluxe. Des gens de grand talent ont décrits en de merveilleux articles les bielles, les bruits de pistons, le grincement des freins, le ballon ovale, les dégagements, les mêlées des avants, etc. Toutes ces images nourrissaient de copieuses études. Mais mon pauvre Mouvement symphonique n°3 a payé cher son titre ingrat et sec : à peine a-t-il récolté ça et là quelques lignes évasives et polies. Moralité : ... Mais non, j'ai été, moi aussi, critique musical et je ne veux pas dire de mal d'une profession qui m'a nourri ! »⁵

¹ Mooser, R.-Aloys, *Regards sur la musique contemporaine 1921-1946*, Lausanne, Librairie F. Rouge & Cie, 1946, p. 46-47.

² Delannoy, Marcel, *Honegger*, Paris, Pierre Horay, 1953, p. 91.

³ *Ibid.*

⁴ Meylan, Pierre, *Honegger son oeuvre et son message*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 50-51.

⁵ Honegger, *Je suis compositeur*, Paris, Editions du Conquistador, 1951, p. 119.

Si Honegger apparaît comme une victime, dans cette histoire, il faut ajouter qu'il est aussi acteur. Quand il écrit, en 1948, qu'il choisirait *La Mer*, pour faire découvrir Debussy à un néophyte, il invente une expression formidable : « ce pittoresque si purement musical »¹ ! Et il ajoute :

« J'aime pleinement que la musique puisse se substituer aux autres formes d'art et je l'avoue, conscient du mépris que cela me vaudra auprès des puristes de la soi-disant "musique pure", l'évocation d'une image visuelle par une combinaison sonore me paraît au point de vue artistique absolument licite. Pourquoi la valeur intrinsèque de quatre mesures changerait-elle du fait qu'elle représente un chant d'oiseau au lieu d'être un contre-sujet de Fugue ? »²

Et pour balayer ses détracteurs, Honegger fait appel à Saint-Saëns, qui lui aussi dut se défendre en son temps après son célèbre *Rouet d'Omphale* (1871) : « Pour beaucoup de personnes, la musique à programme est un genre nécessairement inférieur. On a écrit sur ce sujet des foules de choses qu'il m'est impossible de comprendre. La musique est-elle en elle-même bonne ou mauvaise ? Tout est là. »³ Dans *Cris du monde*, oeuvre de 1931, Honegger prend visiblement plaisir à orchestrer la prose de René Bizet, dans la continuité de *Pacific 231* :

« Souffle des usines - Halètement des machines - Campagnes et ports - Villes et mines - Il n'est de chant que des usines - Il n'est de voix que des machines - Le ciel carillonne en sourdine - Usine et machine - Usine et machine. »

Honegger se découvre encore davantage lorsque Bernard Gavoty lui demande s'il a entendu parler de la musique concrète :

« Ne parlons pas de découvertes. Ces montages sonores viennent à la suite des essais tentés en 1912 par l'Ecole des bruitistes italiens, Russolo et Marinetti. Ces tentatives sont légitimes et je ne m'en indigne pas. Pourquoi ne pas organiser des bruits de machines de forges, de moteurs d'avion, comme on utilise les sons d'un violon, d'une flûte ou d'un trombone ? Cela donnerait peut-être d'excellents résultats, profitables au cinéma et à la musique de scène. »⁴

Nous voyons ici une ouverture d'esprit peu commune et une attention au septième art. D'ailleurs, durant toute sa carrière, Honegger produira beaucoup de musiques de film ainsi que de nombreuses pièces radiophoniques.¹

Si *Pacific 231* est symptomatique du débat qui oppose les tenants de la musique *pure* à ceux qui prônent une certaine ouverture de la musique à d'autres expériences, il faut rappeler ici que les années de l'entre-deux guerres sont riches

¹ Honegger, *Incantation aux fossiles*, Lausanne, Editions d'Ouchy, 1948, p. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Honegger, *Je suis compositeur*, *op. cit.*, p. 145.

de tentatives diverses pour célébrer les machines. Dès 1919, le futurisme trouve en Russie des relais en la personne de Maïakovski : « Il est temps que les balles crépitent sur les cimaises des musées. »² Pounine interroge : « Faire sauter, détruire, effacer de la surface de la terre les vieilles formes de l'art, n'est-ce pas le rêve de l'artiste prolétarien, de l'homme nouveau ? »³ Les tentatives de musiques prolétariennes en Russie, peut-être les plus proches de l'idéal de Russolo, se réalisent : là encore, il ne nous reste que des photos, telle celle prise à Bakou le 7 novembre 1922 qui « montrent un "chef d'orchestre" dirigeant avec des banderoles, du toit d'un immeuble, l'action sonore de nombreuses sirènes d'usines installées sur une place. A ce concert prirent part aussi, entre autres, des batteries d'artilleries, des régiments d'infanterie dotés d'armes automatiques, les moteurs de quelques hydravions et les chœurs formés par la foule des spectateurs. »⁴

Deux ans plus tard, Boris de Schloezer, dans un article intitulé *Une musique prolétaire*, analyse : « Il ne s'agit plus de faire de la musique *ad usum populi* et d'offrir au peuple les roquades de la musique bourgeoise, mais de réveiller les forces artistiques latentes des masses et de créer un art pour le peuple et par le peuple et qui s'opposerait en sa forme et en son esprit à l'art bourgeois, celui de l'Europe Occidentale et celui de la Russie pré-révolutionnaire. »⁵

Mais déjà, les théoriciens de l'art bolchevique – Jdanov en particulier – vont décréter ce qui est bon ou pas pour le peuple, et le stalinisme viendra définitivement étouffer toute tentative d'une avant-garde considérée comme bourgeoise ou gauchisante. Parallèlement, les nazis décréteront *dégénérés* les artistes qui fuient la simplicité et le *bon-sens*. En attendant que cette chape de plomb recouvre l'art dans les pays totalitaires, il faut évoquer des œuvres au nom évocateur, dont certaines, comme *Zavod – Fonderies d'acier* –, de Mossolov, connurent un succès immédiat dès sa création (1927) et une gloire européenne. La volonté de reproduire les rythmes des machines est évidente dans *Zadov*, hymne à la gloire du programme d'industrialisation soviétique. En 1934, les œuvres de Mossolov seront condamnées pour « naturalisme »...

¹ Par exemple *Radio-Panoramique* (1935), *Le douzième coup de minuit* (1935), *La Rédemption de François Villon* (1951). Les films sont très nombreux : lire Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard, 1992.

² In Lemaire, Frans C., *La musique du XX^e siècle en Russie*, Paris, Fayard, 1994, p. 47.

³ *Ibid.*

⁴ Lista, Giovanni, *Luigi Russolo l'art des bruits*, *op. cit.*, p. 30.

⁵ De Schloezer, Boris, *La Revue musicale* n°1 (6^e année), 1924, p. 51-52.

De cette période, on peut aussi citer le ballet de Chostakovitch *Le Boulon*, la *Symphonie du tracteur* de Nicolas Tchemberdsky, la *Symphonie des Kolkhozes* de Nicolas Miaskovsky . En 1927, Diaghilev monte à Paris un ballet de Prokofiev : *Le Pas d'acier*, qui s'inscrit dans cette exaltation de la mécanique. C'est aussi à Paris et toujours en 1927 que Georges Antheil produit son *Ballet Mécanique*, une de ses oeuvres les plus célèbres, et dans laquelle il introduit des bruits de sirènes, d'hélices d'avion et des sonneries électriques, du même type que celles que l'on trouvera dans l'opéra de Ligeti *Le Grand Macabre*, dans son « prélude aux sonnettes ».

Sans pouvoir être exhaustif, il faut encore rappeler la machine à écrire qu'introduit Erik Satie dans *Parade* en 1917, et les *Silhouettes* de Bolsène pour piano, en 1928, dont le *Repasseur de couteaux*, la *Machine à coudre*, etc. Le même Bolsène s'illustrera en 1930 par une *Fantaisie gastronomique* dirigée par... Monsieur Poulet, aux concerts du même nom !

Mais les critiques s'impatiente, tel celui-ci déclarant en 1929 que :

« L'art a d'autres buts que de nous plonger dans une extase hystérique. On voit encore, par ce dynamisme, l'influence de l'automobile : griserie, essentiellement moderne, des machines en plein travail, griserie de leur morne régularité, – mais surtout griserie de la vitesse. (...) Tel l'automobiliste qui va très vite n'a cure de paysages, ainsi cette musique assoiffée de rythmes hallucinants ne cherche plus rien à dire. Mais sans le vouloir elle parlera, sous peine de n'être qu'un monotone bruit de moteur, et fort inutile : car un moteur réel fera bien mieux l'affaire et l'on préférera de visiter une vraie usine. »¹

2^{ème} PARTIE :

PIERRE SCHAEFFER

PIERRE SCHAEFFER

¹ Koechlin, Charles, in *La Revue musicale* n°5, 1929, p. 142-143.

« La prétention de certaines partitions à être chacune un univers original trahit le refus du contact sensoriel avec l'univers vrai, et ce refus marque la stérilisation d'une tradition qui, à force de surévaluer le jeu des signes, a perdu le sens de la réalité des sons. »

François-Bernard Mâche

« Au diable la musique si, comme toute autre matière, elle ne peut apprendre à vivre. »¹ Nous voici à Paris, en 1944. Les échos de la guerre font place aux cris de joie de la libération. Pierre Schaeffer fonde le Studio d'Essai et commence un chemin étrange, aux frontières de la musique. Homme-frontière, cela définirait assez bien ce plus tout à fait jeune homme (il est né en 1910) qui pense être surtout un littéraire, a fait une école scientifique (Polytechnique), et aimerait tant devenir compositeur. Frontière entre musique et science, entre philosophie et art, entre technique et poésie. Homme du doute, aussi, de l'angoisse, qu'il nous partage dans son journal.² Schaeffer va bricoler dans son studio avec la nouvelle technologie d'alors : les microphones, les disques, les magnétophones. Il récupère tout un bric-à-brac, tape dessus, souffle dedans, enregistre, écoute, déforme écoute encore, comme un Vulcain saisit par l'envie de forger, mais forger quoi, au fait ? Il ne le sait pas lui-même.

« Y a-t-il lieu de rechercher, en marge de la musique, un domaine sonore nouveau, ou, au contraire, faut-il rentrer les matériaux nouveaux de la musique concrète, en supposant qu'ils finissent par s'assouplir, dans une forme musicale ? »³

Le mot – concrète – est lâché, et le problème posé. Mais Schaeffer est tellement tourmenté par la peur de ne pas être à la hauteur du musicien – qu'il est pourtant, de toute évidence –, qu'il va sous-estimer deux phénomènes essentiels qui sont liés l'un à l'autre : le premier, le fait même de l'acte d'enregistrer et ses conséquences, le second, l'objet sonore industriel. Nous reviendrons sur ces deux « oublis » nécessaires, cependant, dans son itinéraire.

Mais peut-être penserez-vous qu'il est exagéré de dire que Schaeffer fasse un complexe ? Laissons-le alors s'exprimer sur ce sujet :

« Quel mal étais-je en train de commettre à cette respectable place de premier violon que mon père tenait depuis trente ans ? »⁴ « Or il n'est plus temps que j'entre au Conservatoire. Le studio me reste où je fais mes classes comme inventeur. Ainsi s'expliquerait la découverte (peut-être déplorable) de la musique concrète, par une sorte de refoulement musical. »⁵ « Il est évident que chacun doit être sensibilisé

¹ Pierret, Marc, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Paris, Belfond, 1969, p. 43.

² Schaeffer, Pierre, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

³ Schaeffer, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Schaeffer, *op. cit.*, p. 71.

⁵ Schaeffer, *op. cit.*, p. 100.

*professionnellement en raison de sa vocation la plus profonde. J'en conclus que je suis d'abord un technicien. »*¹

Et la citation la plus amère sans doute, lorsque ses parents lui disent, après avoir écouté ses premiers travaux : « Au fond, nous aurions dû faire de toi un compositeur ! »²...

La dévalorisation et la culpabilité sont des clés nécessaires pour comprendre Schaeffer, il ne faut pas les sous-estimer. Nous les retrouvons d'ailleurs dans le dilemme bruit/musique : Schaeffer est émerveillé par les sons qu'il enregistre, mais il leur cherche absolument un alibi *musical*. Le jugement de ceux qui décident de la frontière entre musique et bruit ne l'épargne pas. Le système fonctionne comme s'il était une loi naturelle, une loi dont la transgression retranche aussitôt le postulant de la très sérieuse assemblée des Homo Musicalus. Schaeffer s'autocensure au-delà de toute espérance :

*« De plus, tous ces bruits sont identifiables. Sitôt entendus, ils évoquent le verre, la cloche, le bois, le gong, le fer... Je tourne le dos à la musique. »*³ « C'est passionnant, mais est-ce de la musique ? Le bruit des tampons n'est-il pas d'abord anecdotique, donc antimusical ? S'il en est ainsi, il n'y a aucun espoir et mes recherches sont absurdes. »⁴ « Les correspondants les plus avertis appréciaient dans L'Étude au chemin de fer et celle aux tourniquets l'effort fait pour abstraire le bruit de son contexte dramatique et l'élever à la dignité de matériau musical. »⁵

Donc, pour arriver à la musique *concrète*, il faudrait *abstraire* le bruit de son contexte dramatique... Et pour montrer sa bonne volonté, Schaeffer s'excuse encore :

*« Des résultats intéressants avaient été obtenus à partir de bruits grossiers, on pouvait donc en espérer de meilleurs en appliquant la même méthode à une matière sonore plus noble. »*⁶ (C'est nous qui soulignons).

Bien sûr, si nous nous amusons de l'inextricable problématique dans laquelle se débat Schaeffer, c'est avec tendresse et, nous aimons à le croire, avec le sourire bienveillant de celui qui pratiqua si bien l'humour à son endroit : « J'erre dans le studio, je bricole avec des sons et je me dis : pourquoi ne pas faire de la musique de bruits ? Ce qui d'ailleurs était une idée idiote. Mais enfin, ça m'a occupé une bonne dizaine d'années, sinon vingt. »⁷

¹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 104.

² Schaeffer, *op. cit.*, p. 104-105.

³ Schaeffer, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Schaeffer, *op. cit.*, p. 20.

⁵ Schaeffer, *op. cit.*, p. 32.

⁶ Schaeffer, *op. cit.*, p. 36.

⁷ Cité par Jean-François Augoyard, in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel-INA-GRM, 1999, p. 86, note 10.

Alors, fuyant l'objet sonore identifiable voué aux gémonies, Schaeffer pose ce qu'il juge comme l'acte créateur : modifier le son en touchant à son intégrité, en le manipulant, en entrant dans l'ère du ciseau et du collage :

« Où réside l'invention ? Quand s'est-elle produite ? Je répond sans hésiter : quand j'ai touché au son des cloches. Séparer le son de l'attaque constituait l'acte générateur. Toute la musique concrète était contenue en germe dans cette action proprement créatrice sur la matière sonore. »¹

Voilà donc Schaeffer à l'abri de l'anecdotique, sauvé du bruit, et peut-être admis dans la Musique ! L'objet sonore non identifiable, non souillé par le réel, va pouvoir être étudié, disséqué, et permettre un accroissement du domaine sonore proprement inouï. Mais le son réaliste, l'objet sonore industriel retourne aux poubelles de l'histoire. Cette analyse est partagée par Francis Dhomont :

« Assurément, après les oeuvres du début (Etude au chemin de fer, Etude pathétique, Symphonie pour un homme seul, etc.) qui comportent de multiples sons réalistes, Schaeffer, afin de donner corps à sa pensée théorique, a privilégié la recherche d'une musique concrète d'objets abstraits et refoulé les identités référentielles. Sans doute aussi, a-t-il vigoureusement invité ses cadets à suivre son exemple. »²

On peut alors légitimement se demander si Schaeffer ne s'est pas fait violence pour éradiquer les objets sonores industriels identifiables, lorsqu'il déclare, après avoir enregistré des trains :

« Pourquoi ne passerait-on pas sur l'antenne, trois minutes de "wagon pur" en prévenant les gens qu'il suffit de savoir écouter, que tout l'art est d'entendre ? Car ils sont extraordinaires à écouter, à condition d'être parvenu à cet état d'esprit spécial où je suis parvenu à présent. Combien alors je les préfère à l'état brut, plutôt qu'à l'état de vague composition (décomposition) où j'ai fini par isoler péniblement huit pseudo-mesures d'un pseudo-rythme... »³

Un art brut musical ? Un *ready-ear*, à la Duchamp ? Là encore, Schaeffer renonce, malgré sa joie évidente. Lui qui va faire redécouvrir à toute une génération la nécessité d'écouter, d'ouïr même avant même de comprendre, il s'interdit cette écoute-là, sacrilège pour la « Musique ». Ecouter du bruit avec plaisir, n'y a-t-il pas là une certaine déviance pour un musicien ?...

Nous proposons, ici, d'étudier d'un peu plus près une œuvre qui appartient à cette époque où Schaeffer s'autorise encore à utiliser des « sons réalistes » : la *Symphonie pour un homme seul*, qui, comme son nom ne l'indique pas, a deux

¹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 16.

² Dhomont, Francis, in *Ouïr, entendre, écouter,...* *op. cit.*, p. 168-169.

³ Schaeffer, *op. cit.*, p. 20.

pères. En effet, un ouragan est arrivé au studio : Pierre Henry, né seulement en 1927, et qui a le profil que Schaeffer envie tant :

« *Survint enfin un jeune compositeur lauréat du Conservatoire, aux antécédents honorables (il avait travaillé dans la classe de Messiaen), aux possibilités immédiates. Pianiste et surtout virtuose de la batterie, une apparence fragile le prédisposait à la violence.* »¹

Le théoricien, le grand esprit torturé, l'homme des hésitations et des problématiques compliquées, rencontre enfin le fonceur, le praticien qui agit d'abord, en la personne de Pierre Henry. C'est de cette rencontre et de cette amitié qu'est née la *Symphonie pour un homme seul*.

LA SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL

« *La recherche ce n'est pas d'aboutir, comme on m'en presse toujours, c'est de partir.* »
Pierre Schaeffer

Deux signatures pour une même œuvre, le fait est rare. Mais bien dans l'esprit schaefférien. L'œuvre a une genèse complexe. Un premier projet, proche d'une dramatique de radio. Un second projet, une version *définitive* (voilà pour le papier) ; puis une création en concert à l'Ecole Normale de Musique de Paris le 18 mars 1950, avec vingt-deux mouvements (quatre-vingt minutes !), une version de douze mouvements en 1951, remastérisée par Pierre Henry en 1966, une création en concert aux Halles Baltard le 26 février 1971, et une nouvelle version par Pierre Henry en 1998 (voilà pour les oreilles). C'est la version de 1951 (retouchée en 1966 par Pierre Henry) que nous examinerons. Cette version dure un peu plus de vingt minutes. C'est sur elle que Maurice Béjart construira la chorégraphie de 1955.

Symphonie est à prendre au sens étymologique de « sons ensemble » et non dans son sens classique. D'ailleurs, douze mouvements (vingt-deux dans un premier temps) nous écartent d'emblée du schéma classique. Mais il y a évidemment la volonté de se raccrocher aux branches de l'arbre de la tradition musicale classique. Volonté seulement, – car rien n'est traditionnel dans cette œuvre –, mais volonté réitérée dans le choix du titre de certaines parties : *Partita, Valse, Scherzo, Intermezzo, Cadence, Strette*. Volonté en revanche émoussée dans : *Erotica*,

¹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 55.

Collectif, Eroïca, Apostrophe. A ces dix noms, il faut ajouter *Prosopopée 1* et *Prosopopée 2*. L'ordre est le suivant :

1 Prosopopée 1	2'54''
2 Partita	1'10''
3 Valse	0'54''
4 Erotica	1'18''
5 Scherzo	2'30''
6 Collectif	0'56''
7 Prosopopée 2	1'00''
8 Eroïca	1'52''
9 Apostrophe	2'20''
10 Intermezzo	1'54''
11 Cadence	1'06''
12 Strette	2'58''

Prosopopée. Schaeffer cite le dictionnaire : « figure de rhétorique consistant à prêter la vie à des choses inanimées. »¹ La chose inanimée, c'est le son fixé par l'enregistrement.

Il convient ici de faire quelques remarques concernant l'enregistrement en général, et le point de vue de Schaeffer. Nous avons dit plus haut que ce phénomène avait été sous-estimé par Schaeffer. Il faut bien sûr nuancer. La musique concrète n'existe pas sans enregistrement : elle est naturellement une conséquence de cette technologie. Une des premières expériences fondatrices de la musique concrète, est l'expérience du « sillon fermé », qui sera abondamment utilisée dans la *Symphonie pour un homme seul*. Il s'agit d'un seul sillon gravé en boucle sur un disque souple, – une boucle, dirions-nous aujourd'hui—. La durée de cet « objet sonore » est égale à une rotation de l'appareil de lecture, que l'on peut répéter à l'infini. C'est une expérience bouleversante car elle fige dans une apparente immobilité ce qui se définit normalement comme une fuite inéluctable du temps. Un « arrêt sur son », comme on dirait un arrêt sur image.

L'enregistrement entretient des rapports étroits avec la mémoire, avec le temps, avec la mort, comme toute écriture d'ailleurs. Mais avec une singularité : le son enregistré et reproduit « présentifie » le passé, ou fait revivre les morts. « Avec le son capté et manipulé, c'est un nouveau monde qui s'ouvre : le son semble maintenant objectivé

¹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 64.

dans un perpétuel présent. »¹ Comme l'image ? Non, beaucoup plus que l'image. Car le son génère des images en nous, mais les images ne génèrent pas de sons. C'est la fameuse expérience « acousmatique » dont parle Schaeffer. L'expérience de la radio, en somme. « L'enregistrement, ça paraît tout naturel et ça le paraîtra de plus en plus. Comment faire comprendre qu'il s'agit d'un fait bouleversant, dont les conséquences n'ont pas été aperçues ? »²

Le sillon fermé devient, à l'intérieur même du processus d'enregistrement, une sorte de paradoxe, un enregistrement « au carré » : le temps est empêché de s'écouler. Nous entrons là dans une dimension nouvelle de la modernité auditive : celle de l'identique, du multipliable indéfiniment, du clonage.

« Et, personnellement, l'enregistrement, la possibilité de fixer et de répéter l'instant [...] m'inspirait un émerveillement mêlé de crainte, le sentiment d'exercer un pouvoir peut-être dangereux, de pratiquer peut-être, une magie redoutable. D'ailleurs, ce sentiment, je l'éprouve encore, à un moment où tout le monde enregistre à tour de bras. »³

Ce que Schaeffer observe, avec vingt ans de recul, il ne le perçoit pas sur le moment. Pas plus qu'il ne remarque qu'une des conséquences de la musique concrète enregistrée est de supprimer d'un coup et l'interprète et le concert. La première de la *Symphonie pour un homme seul* se déroule comme un concert, et Schaeffer ne peut que constater l'ambiguïté de la situation et son propre malaise :

« Je me trouvais, quant à moi, assez mal à l'aise. J'accédais à une sorte de pupitre au premier rang des fauteuils d'orchestre où étaient disposés les potentiomètres d'un mélangeur qui contrôlait le son dans la salle [...] Ainsi occupions-nous, assez témérairement, le cercle magique où l'on est accoutumé de voir vibrer les cordes, siffler les archets, battre les anches sous la baguette inspirée du chef d'orchestre. »⁴

Malgré son malaise, Schaeffer et, à sa suite, d'autres musiciens de la musique concrète et de la musique électroacoustique, continueront d'essayer de donner des concerts avec de la musique enregistrée. Le problème est complexe : en toute bonne logique, pour une musique créée à partir d'enregistrement, le médium est le disque, et non plus le concert ; et l'on va vers une écoute individualisée de la musique, non plus collective. L'écoute d'une musique, lors d'un concert, s'apparente à un rituel ; ce rituel disparaît lorsque l'on écoute la même musique sur un disque, chez soi, puisque cette écoute devient répétitive à volonté. La musique n'est plus alors ce moment

¹ Molino, Jean, *in Ouïr, entendre, écouter, ... op. cit.*, p. 132.

² Pierret, Marc, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Paris, Belfond, 1969, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ Schaeffer, *op. cit.*, p. 70.

unique, partagé, cette communion possible à un événement s'inscrivant à la fois dans des histoires particulières et une histoire commune. Le disque désacralise la musique. D'où les tentatives incessantes de renouer avec le concert en greffant sur la musique enregistrée des éléments visuels, danses ou lumières, en essayant de rendre à nouveau possible un spectacle « vivant ».

Mais en même temps qu'il désacralise la musique, l'enregistrement propose aussi autre chose, peu souvent perçu : il fixe, dans son support même, la marque du temps, résultat de la technologie employée. Et alors que l'enregistrement altérerait le cours du temps par sa réactualisation incessante du passé, voici que le temps resurgit, rendant définitivement l'objet enregistré à sa place, c'est à dire au passé, grâce – ou à cause – des outils technologiques employés. Il n'y a pas lieu de s'en offusquer et il est inutile de se révolter : le son de la *Symphonie pour un homme seul* est daté des années 50, inexorablement, aussi sûrement que l'écriture d'un trio de Mozart est datée de la fin du XVIII^e siècle en Europe. L'homme, dans ses œuvres, ne cesse de lutter contre l'entropie, mais celle-ci le rattrape toujours. Pour l'instant. Le numérique, par sa reproductibilité qui semble « parfaite », repose cette question aujourd'hui, comme le clonage d'ailleurs. Mais réjouissons-nous pour l'instant de cette marque du temps sur les œuvres, malgré leur auteur.

La *Symphonie* est monophonique, le son y est comme à l'étroit, et les objets sonores obtenus par sillons fermés sont rythmés en 78 tours par minute, vitesse de rotation de l'appareil de gravure utilisé. Cette vitesse de rotation traverse d'ailleurs toute la *Symphonie* comme une grande pulsation cardiaque et nous renvoie à son objet – ou plutôt à son sujet –, l'Homme, qui décidément n'est pas absent de cette *Symphonie* : en plus des sons fabriqués, Schaeffer va utiliser sa propre voix, et Pierre Henry va jouer du piano, souvent préparé, à l'instar de Cage qui s'y essaye depuis 1943. « John Cage dont j'avais fait la connaissance quelques semaines auparavant »¹, nous précise Schaeffer. Pierre Henry « torture » son piano depuis longtemps déjà, mais dans un esprit un peu différent de celui de John Cage :

*« Cette technique du piano préparé, connue aujourd'hui comme l'invention de John Cage [...] il la pratiquait déjà spontanément, avant de connaître Cage, mais dans un esprit différent, plus radical. [...] Pierre Henry, lui, met dans son piano des tiges entières, des gros poids, des systèmes compliqués qui font exploser le timbre de l'instrument en sonorités beaucoup plus brutes, éclatées, mélangées. »*²

¹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 63.

² Chion, Michel, *Pierre Henry*, Paris, Fayard/Sacem, « Musiciens d'aujourd'hui », 1980, p. 13-14.

Lorsque l'on observe le temps de chaque partie de l'œuvre, force est de constater que la règle est la brièveté : quatre parties dépassent les deux minutes, six parties dépassent la minute sans atteindre les deux minutes, et deux parties n'atteignent pas la minute. Là encore, la technologie impose ce choix. D'abord il y a la difficulté de manipulation des appareils de l'époque, mais il y a une autre raison, moins apparente et liée aux sons enregistrés eux-mêmes : tout son enregistré porte avec lui ce que Michel Chion appelle un « espace interne » qui fait désormais partie du son :

« Enregistré, le son est capturé avec un certain "espace interne" qui fait désormais partie de lui, avec une certaine présence, une enveloppe sonore, liée aux conditions de son enregistrement. Il est inscrit, sur la bande magnétique même, dans un espace géographique où il naît, vit et meurt. Même monophonique, le son enregistré est lié à cet espace et celui-ci est lié à lui : travailler sur l'un, c'est toucher l'autre. »¹

Tous ceux qui ont essayé de faire des montages sonores se sont heurtés à ce problème. Pour bien comprendre, imaginons le problème d'unité sonore que poserait l'enregistrement d'un quatuor à cordes, si chacun des instruments avait été enregistré dans un lieu différent (plein air, chambre, grande pièce et salle de sport, par exemple). Par la multiplicité des lieux évoqués notre ouïe serait fortement perturbée. C'est ce qui se produit en permanence dans les premières musiques concrètes et donc dans la *Symphonie pour un homme seul*, car chaque son enregistré est composé du son lui-même et de son environnement propre. Là encore, cet élément de l'écriture est non seulement inévitable, mais il est aussi la marque de la technologie, de l'histoire, qui rend cette œuvre incarnée dans son époque, témoin de son temps, mais aussi *datée*, dans tous les sens de ce mot.

Comment va alors être sauvée l'unité de cette œuvre en douze parties, pour ne pas devenir douze œuvres miniatures en une partie chacune ? Plusieurs éléments vont y contribuer. D'abord, la présence du piano de Pierre Henry dans dix parties sur douze ; ensuite, il y a la grande pulsation de la rotation de 78 tours par minute – ces fameux sillons fermés – présente dans neuf parties sur douze, et qui constitue le cœur, – dans tous les sens, y compris acoustique –, de cette œuvre. Il y a aussi l'emploi, quasi systématique, de modifications temporelles : accélérations, ralentis, inversions de la bande, que nous retrouvons dans huit parties. Et enfin, il faut signaler les inévitables répétitions d'objets sonores que l'on peut retrouver d'une partie à une autre, à l'identique ou ayant subi des transformations.²

¹ Chion, Michel, *op. cit.*, p. 21.

² Voir tableau en annexe II

Si l'on observe plus précisément chacune des parties, on peut attirer l'attention sur plusieurs particularités :

Prosopopée 1 : ouvre de manière théâtrale, avec ses coups frappés. C'est une des séquences la plus riche sur le plan sonore. On peut y lire trois parties séparées par un signal que nous appellerons « piano tonal ». La présence humaine y est forte, de la voix criée à la voix chuchotée, de coups frappés, de pas, de sifflements et autres bruits de bouche, avec aussi des *éclats de bruits de foule*, comme les nomme joliment Michel Chion.. C'est aussi le mouvement le plus proche d'une dramatique radiophonique.

Partita : le piano préparé s'y exprime seul, avec un effet « désaccordé », et se termine en sillon fermé. Une tierce mineure *ré-fa* s'affirme, et un *la* se répète à la fin, tout en s'accélégrant.

Valse : rien de ternaire dans cette partie où apparaissent simultanément la voix d'homme et la voix de femme. Peut-être le nom vient-il des échantillons qui composent les sillons fermés tirés d'une valse viennoise ? Ou cette présence quasi continue des sons fermés qui évoquent la rotation des machines rappelle-t-elle, par analogie, la rotation des êtres ?

Erotica : la voix de femme reste seule, déclinée en petits rires, bruits de gorge et délicieux petits cris. Au fond et au loin, tournent toujours les sillons fermés, prolongeant l'atmosphère de *Valse*.

Scherzo : une des parties les plus développées, de forme classique ABA. Les voix d'homme et de femme, souvent à l'envers, disent la même chose, en décalé, pendant que le piano commente. Les sillons fermés sont utilisés modérément. La partie du centre est constituée de voix accélérées, comme celles d'enfants. Le commentaire du piano est parfois imitatif des intonations des voix.

Collectif : cette partie est « fantomatique » ; la pulsation du 78 tours y est absente. Les voix d'homme et de femme psalmodient lentement et doucement quelque incantation, commentée sobrement au piano.

Prosopopée 2 : l'homme n'y est présent que sous forme percussive : grands pas et coups frappés. Le piano développe son propre discours. Utilisation de beaucoup de réverbération dans la prise de sons.

Eroïca : une séquence très riche en événements sonores : déchaînement de percussions et sillons fermés de piano dans l'aigu ; puis voix de femme à l'envers,

déclamant, bruits de bouches, sifflements, souffles. Puis à nouveau déchaînement de percussions et de piano, plus développé qu'au début.

Apostrophe : première partie, voix d'homme et de femme à l'envers, puis ralenties sur des voyelles chantées. On retrouve l'élément de « piano tonal » de *Prosopée 1*. Boucles de piano. Rappel d'*Eroïca*. Deuxième partie : émergence progressive du seul mot compréhensible de la *Symphonie* : « absolument », puis piano, voix en boucles, rires. Schaeffer s'est lui-même expliqué sur la présence de ce mot : « A ce choix, c'est probablement le souvenir d'une conversation avec Claudel qui m'avait déterminé : "le français n'a pas d'accent tonique." Claudel ricanait : "Pas d'accent ? Il en a autant qu'on veut. On peut dire : **A**bsolument, ou bien : abs**O**lument, ou encore : absolum**E**nt..." Ce mot depuis dix ans chantait dans ma mémoire, et revendiquait ses trois accents toniques, et leur triple degré de liberté. »¹

Intermezzo : voix d'homme et de femme sur sillons fermés. Percussions, piano. Voix accélérées, ralenties, à l'envers, toujours en boucles.

Cadence : n'utilisant que le piano et les percussions, cette séquence se présente comme un son qui se ralentit progressivement, un appareil dont on aurait coupé l'alimentation et qui tourne de moins en moins vite.

Strette : C'est la séquence la plus longue, presque trois minutes. Il n'y manque que les voix d'homme et de femme. Seule la foule subsiste et crie : « une autre ! » On retrouve dans une première partie des éléments des mouvements précédents, avec en plus des sons de cordes frottées, au ralenti. Une deuxième partie, sur fond de sillons fermés évoquant un univers mécanique, s'étire un son dit de « scierie » qui n'en finit pas, comme un cri déchirant. « Les auditeurs trop curieux demandaient : "Où avez-vous pêché cet extraordinaire bruit de scierie ?" On les eût bien étonnés en leur dévoilant que Pierre Henry l'avait extrait, avec une grimace de plaisir, de la mince chanterelle d'un violon. »² Michel Chion écrit que « c'est le premier grand cri sonore poussé par Pierre Henry, avec son tempo personnel. »³ Et il conclut : « Le reste de l'œuvre, plein de poésie et d'une fantaisie néoclassique légère (qui semble dire sans cesse "ne nous prenons pas au sérieux") doit beaucoup à Schaeffer. On

¹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 67.

² Schaeffer, *op. cit.*, p. 67.

³ Chion, Michel, *op. cit.*, p. 27.

sent bien que l'invention de Pierre Henry au piano préparé est très contrôlée, tenue en bride par le cadre schaefférien. »¹

Pour conclure provisoirement sur cette œuvre et sur la démarche de Pierre Schaeffer, nous dirons qu'à un moment où des musiciens interrogent le langage et la forme, notamment dans la généralisation de la série, Schaeffer interroge, lui, le matériau, le son même, au travers de la technologie. La *Symphonie pour un homme seul* peut ne pas plaire et apparaître comme un collage assez grossier. Mais les travaux de Schaeffer ne méritent tout de même pas la longue « communication » que Pierre Boulez écrit dans l'encyclopédie de la musique Fasquelle, en 1958, à la suite même du petit article où Pierre Schaeffer explique ce qu'est pour lui la musique concrète. Nous citons Boulez :

« Cet art poétique dénué de foi a vieilli, cette absence de dirigisme dans la détermination de la matière sonore entraîne fatalement une anarchie préjudiciable à la composition, tout aimable qu'elle est. [...] Quand aux "œuvres", elles n'ont que leur titre pour se présenter à la postérité ; dénuées de toute intention créatrice, elles se bornent à des montages peu ingénieux ou variés, tablant toujours sur les mêmes effets, où locomotive et électricité tiennent la vedette : rien ne relève d'une méthode quelque peu cohérente. Travail d'amateur en pèlerinage, la musique concrète ne peut même pas, dans le domaine du "gadget", faire concurrence aux fabricants "d'effets sonores" qui travaillent dans l'industrie américaine du film. »

Ce n'est pas d'une parfaite gentillesse, ni très courtois... Mais cette virulence est certainement une raison de plus pour aller redécouvrir ces premières œuvres de musique concrète que Schaeffer nommera plus tard : les « primitifs ». La fraîcheur, l'humour et la liberté qui s'en dégagent, comme l'intelligente réflexion de Schaeffer sur nos rapports avec la musique, ne peuvent plus être ignorés ou balayés d'un simple revers de la main.

3^{ème} PARTIE :

VERS UN PATRIMOINE SONORE INDUSTRIEL

REFLEXIONS AUTOUR DE L'ENREGISTREMENT

¹*Ibid.*

« Il n'est pas douteux que la radio et la télévision sont les activités les plus futiles du monde : un ornement de salon, un bruit de fond pour intérieur fatigué. Mais il se peut que l'humanité entière, baignée dans ce bruit, saturée de ces images, devienne autre qu'elle ne serait devenue dans le silence et dans la nuit. »
Pierre Schaeffer

L'irruption de l'enregistrement sonore dans le domaine du musical est un fait majeur pour la musique du XX^e siècle, et, accessoirement, pour notre étude. La conservation des sons par l'enregistrement nous oblige à présent à observer de plus près deux questions liées à notre sujet : quelles sont les modifications de perception du temps qui en découlent, et qu'apporte la multiplication des objets en série ?

L'enregistrement, dès ses débuts, a bien été compris comme un embaumement, au sens de la conservation des êtres que l'on a aimé. En témoigne cette émouvante valise ayant appartenu à Eiffel, datant du début du XX^e siècle, et où l'on trouve plusieurs cylindres enregistrés conservant les voix de sa femme, son fils, sa fille, etc.¹ Michel Chion, qui relate ce fait, se demande un peu plus loin pourquoi cette idée ne s'est pas répandue, et constate, pour lui-même, une réticence à enregistrer la voix de ses proches ; il explique : « C'est parce que l'écoute de ces voix, même du très proche passé, est d'un pathétique trop grand, qu'elle évoque trop cruellement le fugitif, l'occasion ratée, le moment enfui... »²

Eiffel n'est bien sûr pas le seul à « embaumer » par l'enregistrement. En 1907, dans les caves de l'Opéra de Paris, on enterre – au sens propre et dans une cérémonie proche du rite funéraire – des disques de gramophones dans des urnes (sic), avec un double objectif : « 1 : Montrer quel était l'un des aspects de la musique du XX^e siècle, ce que chantaient et comment chantaient les principaux artistes de l'Opéra ; 2 : Montrer quelle aura été la marche ascendante d'une des inventions les plus géniales de ce temps, et en suivant, pour ainsi dire pas à pas, les progrès pendant une centaine d'années. Il est entendu que les caisses de disques ne devront être ouvertes qu'au bout d'un siècle. »³ On dispose auprès de ces disques d'appareils pour les lire, avec des instructions pour les mettre en marche, conscient que dans un siècle la technologie aura sans doute évoluée.

¹ Chion, Michel, *Le promeneur écoutant, essai d'acoulogie*, Paris, Editions Plume, 1993, p. 148.

² *Ibid.*, p.150.

³ *In Guide Musical n° 52*, 1907, p. 829.

Cinq ans plus tard, toujours dans les caveaux de l'Opéra, on procède à un deuxième dépôt, au Musée de la Voix. « La munificence d'un amateur a fait déposer, dans des marmites *ad hoc*, où le vide est obtenu, trente-cinq disques de gramophone où avaient été enregistrées des voix de chanteurs et des morceaux d'instruments. »¹

Ces dépôts, après que des personnes « indécrites » aient fracturées des urnes, ont été confiées depuis 1988 au Département de la Phonothèque et de l'Audiovisuel de la Bibliothèque Nationale et sont accessibles au public sur le site de Tolbiac.² Nous n'aurons donc pas eu la patience d'attendre cent ans... Ces rituels d'enfouissement du son en rappellent d'autres, plus récents, où la population d'un lieu est invitée à remplir de souvenirs, de lettres, des caveaux que l'on scelle ensuite, avec le projet de ne les ouvrir à nouveau que cinquante ou cent ans plus tard.

A la mort de Caruso, en 1921, lors d'un service funèbre à sa mémoire, on entendit la voix de Caruso lui-même reproduite par un phonographe. Le chroniqueur commente : « Les chanteurs peuvent bien dire qu'ils ne meurent plus », et ajoute que « le phonographe tant décrié est une merveilleuse invention. »³ La même année, on peut lire encore : « Je songe au disque qui nous permettrait, aujourd'hui, d'entendre Bossuet, Mirabeau, Victor Hugo ou, simplement, la voix de nos parents. Nous conservons du passé des choses absolument mortes : nous recueillons des cendres dans l'urne funéraire ou des ossements dans le tombeau et cette chose qui ne meurt plus, la voix, nous la laissons périr par négligence ou indifférence. »⁴

Comme on le voit, l'enregistrement fascine dès ses débuts. Il fascine même bien avant son existence. Rabelais, dans *Le Quart Livre*, invente la conservation des sons dans la glace : Pantagruel et ses compagnons arrivant en bateau dans une région froide entendent des voix, des cris, des explosions, alors qu'il n'y a personne autour. L'explication suivante est donnée :

« Seigneur, de rien ne vous effrayez. Icy est le confin de la mer glaciale, sus laquelle feut au commencement de l'hyver dernier passé grosse et felonne bataille, entre les Arismapiens et les Nephelibates. Lors gelerent en l'air les parolles et crys des homes et femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoys, des bardes, les hannissemens des chevaux, et tout auatre effroy de combat. A ceste heure la rigueur de l'hyver passée, advenente la serenité et temperie du bon temps, elles fondent et sont ouyes. »⁵

¹ In *Guide Musical* n° 25-26, 1912, p. 440.

² Voir le contenu de ces urnes en annexe III.

³ In *Monde Musical* n° 15-16, 1921, p. 257.

⁴ In *Monde Musical* n° 17-18, 1921, p. 272.

⁵ Rabelais, *Le Quart Livre*, Paris, Flammarion, 1993, p. 244.

Les glaciologues nous confirment, aujourd'hui que la glace conserve non les sons, mais l'histoire des changements climatiques, sur plusieurs dizaines de milliers d'années. C'est vrai que toutes sédimentations, toutes écritures nous renvoient au passé et à la mémoire. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que l'enregistrement sonore ne s'est pas imposé immédiatement comme une nouvelle « écriture ».

En 1907, Massenet et Puccini intentent un procès contre la Compagnie générale des Phonographes et Cinématographes qui reproduisent et vendent des cylindres, rouleaux et autres cartons perforés, sans acquitter de droits d'auteur. L'arrêt que rend la Cour de cassation de Belgique est édifiant :

« L'arrêt décide que la fabrication et la vente des appareils servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, ne peuvent être assimilés à la reproduction de la musique par la gravure [il faut ici comprendre gravure de partition sur papier], "attendu que les signes des dits appareils (cylindres, disques, cartons, rouleaux perforés et autres) n'ont rien de commun avec les signes conventionnels permettant de lire et de comprendre l'œuvre à laquelle ils se rapportent et que, isolés de l'instrument, ils sont sans utilité." »¹

Cette discussion nous renvoie à l'hypertrophie qu'a pris, en musique, l'écriture au détriment de la réalité sonore. L'écriture musicale sur papier est, peu à peu, devenue la musique elle-même. Et c'est ce statut que remet précisément en cause l'enregistrement qui est bel et bien, lui aussi, une nouvelle écriture. C'est cette même dérive que dénonce François-Bernard Mâche, en 1983, lorsqu'il fustige les musiques-papiers destinées à l'œil seul :

« La surestimation du langage par les musiciens a pris une autre forme assez singulière : le culte de l'écriture en tant que telle. Dans la logique d'une idéologie escamotant le réel au profit d'une sémiotique généralisée, certains musiciens ont poussé à l'extrême le formalisme en identifiant la musique en un système de signes plus ou moins purement abstrait. »²

Les musiciens, pas plus que d'autres, n'ont saisi tout de suite que l'enregistrement est une écriture. Schaeffer, lui-même, a perdu beaucoup de temps à essayer d'écrire des partitions à partir des enregistrements qu'il avait réalisés. Il percevait, plus ou moins consciemment, que la partition-papier était une garantie d'appartenir véritablement à la musique. Problème toujours d'actualité quand la S.A.C.E.M. demande encore, pour déposer une musique, d'écrire les huit premières mesures... L'écriture qui, à ses débuts, n'est qu'un aide-mémoire, un moyen mnémotechnique pour se souvenir, est devenue au cours des siècles, l'image de la musique, puis la

¹ In *Guide Musical* n° 20-21, 1907, p. 396.

² Mâche, François-Bernard, *Musique, Mythe, Nature, ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 51.

musique elle-même. Dès 1927, Lionel Landry constatait une certaine virtualité de l'œuvre au travers de son écriture :

« Au cours de la création l'œuvre ne vaut qu'autant que l'auteur se l'imagine exécuté ; lors de cette exécution elle n'existe que comme fait de conscience collectif, auquel participe à la fois l'auteur et le public. Dans l'intervalle l'œuvre n'est que virtualité, que symbole, du noir sur du blanc, des trous dans un carton, un sillon sur de la cire. »¹

Nous pouvons reconnaître ici l'influence de Valéry, très à la mode dans cette période, qui disait que « parler d'un poème, juger d'un poème en soi, cela n'a point de sens réel et précis. C'est parler d'une chose possible. »² Landry précise encore : « Ce qu'on nomme l'œuvre musicale, c'est le *plan coté* du Parthénon, plan assez précis et exact pour qu'un entrepreneur au courant de la tradition puisse, sans autre donnée, construire l'édifice. »³

Cette remise en cause de la place de l'écriture-papier dans le processus musical est fondamentale. La partition conforte les partisans d'une musique qui tend à l'abstraction ; elle est comme une distance salutaire, une interface dirions-nous aujourd'hui, qui marque bien la différence entre le monde sonore réel et le monde de la pensée, – l'abstraction étant préférable à la concrétion, comme l'esprit est préférable à la chair – . Et ce qui peut choquer justement, dans l'enregistrement, c'est que cette distance n'existe plus : la musique est dans son écriture. Mâche constate que :

« La notation graphique comme image symbolique d'une spéculation perd beaucoup de son intérêt, et doit en rabattre de son ambition à représenter fidèlement la réalité sonore. Tant qu'à faire d'appliquer du temps sur de l'espace, les bandes magnétiques ou numériques le font de manière plus homogène et plus complète. »¹

Dans l'imagerie populaire, le compositeur reste cet être à part qui, dans le silence, pose sur du papier des signes kabbalistiques – abstraits –, qui seront, un jour peut-être, de la musique. Beethoven, dans son tragique destin de musicien qui devient sourd, représente, dans l'imaginaire collectif, l'archétype du compositeur savant. L'écriture, il est vrai, n'a plus à faire la preuve de son réel pouvoir de conservation de la musique. Mais ce pouvoir n'est que partiel ; si une musique proche, comme la musique romantique, est en grande partie *dans* son écriture, les musiques plus lointaines - celles du Moyen Age en particulier - peuvent donner lieu à des variabilités d'interprétation étonnantes.

¹ Cité par Boris de Schloetzer, in *Revue Musicale* n° 10, 1927, p. 179.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 180.

Avec l'arrivée de l'enregistrement, c'est l'irruption du son, de la matière sonore, – de l'objet sonore dira Schaeffer –, qui reprend ses droits qui avaient été confisqués par la partition. Soulignons enfin que l'écriture-papier trouve sa limite également dans la difficulté de traduire, par signes graphiques, la multiplicité et l'extraordinaire diversité des nouvelles sonorités – notamment les sons de synthèse – qui marquent le XX^e siècle. Citons à nouveau Mâche :

« Seule qualité sonore radicalement rebelle à toute mise en ordre, à toute structuration logique, le timbre est depuis Debussy l'élément essentiel de la musique, celui qui rétablit de droit de la parole vivante contre le code, ceux du son contre la note. »²

REFLEXIONS AUTOUR DE LA REPRODUCTION

« On pourrait réunir tous ces indices dans la notion d'aura et dire : ce qui dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura. »
Walter Benjamin

L'enregistrement n'a pas inventé la reproduction. Benjamin nous le rappelle :

« Il est du principe de l'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi la réplique fut pratiquée par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin le faux par des tiers avides de gain. »³

Mais le fait nouveau, dans la reproduction mécanisée, est que les altérations provoquées par la copie, tendant à se réduire toujours davantage, ne sont plus perceptibles aujourd'hui. La photocopie de photocopie, par exemple, n'est pas sans limite. Les musiciens connaissent bien ce problème : dans la copie d'une copie de cassette audio, la qualité se dégrade, et ainsi de suite. Eco nous précise :

« La théorie de l'information, dans son étude de la transmission, considère précisément les messages comme des systèmes organisés, régis par des lois fixes de probabilité, mais dans lesquels peuvent s'introduire, sous forme de perturbation venant de l'extérieur ou d'atténuation du texte même (tous ces éléments entrant dans la catégorie du "bruit"), un pourcentage de désordre, donc d'usure de la communication et d'augmentation de l'entropie. »⁴

¹ Mâche, *Musique, Mythe*, op. cit., p.52.

² Mâche, *Musique, Mythe*, op. cit., p. 116.

³ Benjamin, Walter, *Ecrits français* présentés par Jean-Maurice Monnoyer, « *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* », Paris, NRF Gallimard, 1991, p. 140.

⁴ Eco, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 76.

Or, ce pourcentage différenciant un « original » de sa copie, tend aujourd'hui à disparaître. La copie numérique rend bien compte de l'évolution de ce phénomène. Jusqu'à présent, la copie de disques par bandes magnétiques ne menaçait pas vraiment l'industrie de la musique. Dans la copie numérique, en revanche, sorte de clone sonore, l'on ne différencie plus l'original de sa copie. Et cela provoque un séisme chez ceux qui font de la musique leur commerce. L'affaire récente du site *Napster* et les problèmes de droits engendrés par la prolifération des graveurs privés illustrent bien cette nouvelle particularité de la copie.

Mais sans aller plus loin sur ce sujet, revenons à quelques remarques sur la reproduction mécanisée en général, et sur la reproduction musicale en particulier.

La reproduction mécanisée a pour origine les mécanismes d'horlogerie. Ce sont les horlogers qui ont construits les premières machines-outils, notamment les tours nécessaires à la production de filetages de vis et de roues dentées régulières. Nous retrouvons donc, et ce n'est sûrement pas tout à fait un hasard, la préoccupation du temps dans les débuts de notre histoire industrielle. Pourtant, si notre histoire est une histoire de la maîtrise du temps et de la reproduction, nos œuvres d'art conservent un rapport étroit avec l'unicité. « A la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. [...] La reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé. »¹ Et cette ubiquité, nécessaire à l'accès aux œuvres par les masses, détache l'art de sa fonction magique ou religieuse qu'il avait dans le rituel. Benjamin a une formule lapidaire : « La reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. »²

Cette désacralisation de la musique, que nous évoquions déjà à propos de la musique enregistrée chez Schaeffer, agit tout au long du XX^e siècle. La joie manifestée devant l'invention de l'enregistrement n'empêche pas tout le monde de voir le danger que représente la banalisation de la musique. Erik Satie est peut-être un des premiers à critiquer la banalisation de l'écoute de la musique en inventant sa fameuse *musique d'ameublement*, la première musique destinée à ne pas être écoutée. Il le fait avec son esprit d'humoriste, et les gens rient. Satie pose cette

¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 141.

² Benjamin, *op. cit.*, p. 146.

question, dans l'esprit dadaïste : « Que préférez-vous : la Musique ou la Charcuterie ? C'est une question, semble-t-il qui devrait se poser au moment des hors-d'œuvre. Dans beaucoup de lieux, l'excellent et doux silence a été remplacé par de la mauvaise musique. »¹ La *musique d'ameublement* est définie par Satie comme suit :

« La "Musique d'Ameublement" est foncièrement industrielle. L'habitude –l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n'a **rien à faire**. Là, on joue des "Valses", des "Fantaisies" d'Opéras & autres choses semblables, écrites pour un autre objet. Nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins "utiles". L'Art n'entre pas dans ces besoins. La "Musique d'Ameublement" crée de la vibration ; elle n'a pas d'autre but ; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes. »²

Conçue en 1917, ce n'est qu'en 1919, à la salle Huyghens, que l'on fait entendre - si l'on peut dire - pour la première fois des petites pièces pour la musique d'ameublement inventées par Satie.³ Et l'organisateur n'est autre ... qu'Honegger. Un an plus tard avec Milhaud, une deuxième tentative se produit : « A la galerie Barbazanges, pendant l'entracte d'une pièce de Max Jacob, le public est invité à se promener, causer et boire, pendant que des instrumentistes, disséminés aux quatre coins de la salle, jouent inlassablement quelques mesures de *Mignon* d'Amboise Thomas et de la *Danse Macabre* de Saint-Saëns, mises en pages par Erik Satie. »⁴ Milhaud rapporte que « Contrairement à nos prévisions, aussitôt que la musique commença, les auditeurs se dirigèrent rapidement vers leurs places. Satie eut beau leur crier : "Mais parlez donc ! Circulez ! N'écoutez pas !" Ils se taisaient. Ils écoutaient. Tout était raté. »⁵

Les commentateurs de l'époque sont ironiques, comme celui du *Monde Musical* qui écrit :

« Monsieur Erik Satie nous annonce sous le titre de musique d'ameublement, une musique qui n'aura pas besoin d'être écoutée. Voilà évidemment des gens qui ne veulent pas nous incommoder et leur manque de prétention est des plus sympathiques. Désormais, nous pourrions dire enfin : j'y étais, mais je n'ai rien vu, rien entendu : je suis resté dans les couloirs. J'y ai rencontré des amis insaisissables ; j'ai traité des affaires. Je suis ravi de ma soirée. Déjà, depuis longtemps, nous avons la peinture qui n'a pas besoin d'être regardée. Elle est là parce que quelqu'un l'y a mise ; elle s'est déposée sur le mur, comme s'y est

¹ Satie, Erik, *Ecrits réunis par Ornella Volta*, Paris, Champ Libre, 1981, p. 24.

² Satie, Erik, *Ecrits réunis... op. cit.*, p. 190.

³ Satie, Erik, *Ecrits réunis... op. cit.*, notes de fin.

⁴ Satie, Erik, *Ecrits réunis... op. cit.*, notes de fin.

⁵ Milhaud, Darius, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949, p. 128.

déposée la poussière et elle y restera jusqu'à ce qu'un coup de plumeau la chasse. »¹

Nous le voyons, Satie n'a pas été vraiment compris dans sa démarche. Force est de constater qu'aujourd'hui, la musique est devenue, pour l'essentiel de nos contemporains, une musique d'ameublement, un papier peint sonore que l'on n'écoute plus. Un *robinet sonore* qui déverse une *bouillie normalisée et insipide*, dit Mâche². « Demandons-nous, dit Michel Chion, si beaucoup parmi les entendants ne survivent pas, eux aussi, en utilisant l'écoute de la musique comme une invisible prothèse acoustique. »³

Et Cage, qui, le mieux, a compris la leçon de Satie, écrit à Pierre Boulez en 1950 : « Je viens de fonder une société qui s'appelle Capitalist Inc. (ainsi nous ne pourrions être accusés d'être communistes) ; chaque personne qui veut y adhérer doit démontrer qu'elle a détruit au moins 100 disques de musique ou un appareil quelconque de reproduction sonore. »⁴ A cette époque encore, où l'amitié des deux hommes est plus forte que leurs divergences, Boulez lui répondra qu'il trouve l'idée « amusante »...

Stockhausen parle de purifier l'air pour enlever éliminer les ordures acoustiques dans lesquelles il inclut le *Musak*, qui représente la musique diffusée et subie. « Je rêve d'un "avaleur de son". Dans toutes les cuisines, il y a un broyeur d'ordures, *Müll Schlucker*, en allemand ! Il faudrait quelque chose comme cela dans tous les lieux publics. »⁵

La question de la duplication en art existe depuis longtemps, notamment dans l'estampe, l'eau forte, la lithographie et la sculpture fondue. On a toujours essayé de limiter le nombre de copies, conscient du fait que la multiplication tend à faire perdre son statut d'œuvre à un objet. Pour les fondeurs, on distingue le moule dit « à creux perdu » qui se détruit lors de l'extraction et qui confère donc au moulage le statut d'œuvre unique. En revanche, le moule dit « à bon creux », résistant, autorise un nombre plus ou moins important de copies. Le mot *copie*, n'existe d'ailleurs pas –trop péjoratif, sans doute – ; on parle alors d'*épreuves*. Passé un certain nombre

¹ Mangeot, A., in *Monde Musical* n° 5-6, 1920, p. 86.

² Mâche, François-Bernard, *Les mal entendus*, Paris, Richard-Masse, 1978, p. 23.

³ Chion, Michel, *Le promeneur... op. cit.*, p. 86.

⁴ Cage-Boulez, *Correspondance*, documents réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1991, p. 81.

⁵ Cott, Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*, traduit de l'anglais par Jacques Drillon, Paris, J-C Lattès, 1979, p. 89.

d'épreuves, on quitte donc soudainement le monde de l'œuvre d'art pour entrer dans celui de la reproduction de moindre valeur. En somme, on quitte le « vrai » pour entrer dans le « faux ».

Tout ceci a une raison lorsque la matrice qui produit s'use de manière visible – ou audible pour le cas de la musique –. Et l'on comprend qu'une lithographie, estampillée la première d'une série de vingt, soit plus précise, plus porteuse d'informations que la vingtième. Mais quand il s'agit de tirages photographiques ou de musiques enregistrées numériquement, l'usure matricielle n'est plus perceptible ni même parfois mesurable. L'œuvre alors, si l'on a toujours le droit de l'appeler ainsi, perd son caractère d'unicité pour se dissoudre dans le multiple. Tout ceci nous renvoie, bien sûr, à l'idée de puissance : on peut posséder un tableau unique, c'est à dire en priver tous les autres – sauf les élus à qui on veut bien le montrer –, mais ceci n'est bien entendu plus possible avec l'objet reproductible à volonté.

La reproduction opère donc sur l'art une perte de *valeur*, dans tous les sens du mot. Ce phénomène intéresse au plus haut point la musique puisqu'elle n'existe aujourd'hui, pour la grande majorité de nos contemporains, que sous cette forme dévalorisée de copie sonore, reproductible à volonté.

QUEL AVENIR POUR LE BRUIT INDUSTRIEL?

« L'objet résiste, il ne joue pas, il se fige dans une identité fatigante, il s'impose. Voilà où nous en sommes. Ce faisant, il oblige qu'on l'écoute, non par référence, mais tel qu'il est, dans toute sa substance réelle. Comme il ne dit pas grand chose et surtout pas ce qu'on voudrait lui faire dire, il nous oblige, après l'avoir écouté, à nous taire. Dans ce silence nous percevons des ébranlements nouveaux. »
Pierre Schaeffer

A cet endroit de notre réflexion, et après cette nécessaire incursion dans le domaine de l'enregistrement et de la reproduction, il nous faut faire le point sur les différentes possibilités qui s'offrent à notre objet sonore industriel. En simplifiant à l'extrême, trois attitudes s'affrontent :

1 - La *solution Boulez*. Elle est radicale mais a le mérite d'être claire : elle consiste à privilégier le langage sur le son et à hiérarchiser le matériau musical en établissant une frontière – mouvante, certes – entre le *musical* et le *non-musical*. Soit le matériau se plie et s'intègre en se dissolvant dans une abstraction : il passe alors à l'état de *musical*. Soit il refuse cette intégration par une résistance trop grande : il

reste alors dans le domaine de l'incongruité et ne peut plus prétendre accéder au *musical*.

« Mais alors qu'on pouvait garder l'espoir, lorsqu'on les entendait pour lors, que ces matériaux se développeraient et s'intégreraient, cet espoir est aujourd'hui définitivement révolu. Il reste des documents témoignages des rapports malaisés du vocabulaire musical et du matériau nouveau. [...] Le changement de catégorie du musical au non-musical, de l'exceptionnel au neutre ne s'est pas produit. Les œuvres sont condamnées à rester des documents sur une histoire passée, et non des ferments pour une pensée en constante évolution, soumise à un réexamen permanent. »¹

Avec cette solution, qui n'a pas que Boulez comme défenseur, le bruit, s'il résiste – et c'est le cas de l'objet sonore industriel – est simplement exclu de la musique. C'est la domination de la *pensée* musicale sur la *chair* sonore.

2 - La *solution Cage* : elle se caractérise par le refus de hiérarchiser. Cage, dans sa démarche, rend toute son importance à l'auditeur, et diminue fortement la prétention du compositeur à tout maîtriser. « Démission » jugera Boulez. Les sons, chez Cage, ne valent pas mieux que le silence, et la volonté n'est pas plus importante que le hasard. « Je m'intéresse au fait qu'ils [les sons] soient là, plutôt qu'à la volonté des compositeurs. »² Les bruits ne sont pas des ennemis non plus : « grâce au silence, les bruits entrent définitivement dans ma musique, et non pas une sélection de certains bruits, mais la multiplicité de tous les bruits existants ou qui adviennent. »³ La remise en cause de Cage est radicale ; savoir si c'est de la musique ou non ne l'intéresse pas. Goûtons ce dialogue avec Daniel Charles à propos du silence :

John Cage : Je ne voyais pas pourquoi il eût fallu privilégier les sons.[...]

Daniel Charles : Prendre au sérieux le silence, ne pas privilégier le son musical, c'est donc élargir aussi le son lui-même.

J. Cage : C'est refuser de le voir asservi à ce qu'il est convenu de considérer comme « musical ».

D. Charles. : Vous intégrez aux sons de votre musique les sons des gens qui toussent...

J. Cage : C'est à dire ce que les autres appellent « silence ». J'échange les sons et les silences.

D. Charles : En ce faisant, vous bouleversez la musique !

J. Cage : « La musique », comme vous dites, n'est qu'un mot.⁴

Dans cette voie, des compositeurs comme Luc Ferrari s'aventurent. De *Presque rien*, où est enregistré le lever du soleil au bord de la mer, Ferrari dit, en 1972 : « Non

¹ Boulez, Pierre, *Jalons... op. cit.*, p. 91-92.

² Cage, John, *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976, p. 149.

³ Cage, *op. cit.*, p. 112.

⁴ Cage, *op. cit.*, p. 31.

seulement je n'appelle pas cela de la musique, mais même cela sert pour moi à remettre en cause la notion de musique. »¹

3 - La *voie étroite* : c'est celle préconisée par François-Bernard Mâche, qui est l'inventeur du très intéressant concept de *phonographie* : « La faille ouverte dans l'histoire de la musique par les manipulations de l'enregistrement sonore s'est révélée pour l'essentiel à l'irruption de la réalité brute au milieu des divers codes. »² Cette voie se réclame de Russolo et de Varèse. Elle a la particularité de revenir à la jouissance du son et s'oppose à toute dictature de la pensée sur la matière. « La musique contemporaine, nous dit Mâche, est victime d'une vieille haine profonde : celle du plaisir. »³ Et Mâche d'entrevoir un possible avenir de la musique comme suit : « Il semble qu'après les promoteurs utopistes nous pourrions entrer dans une ère plus relativiste, où la première qualité demandée à une musique serait moins la rigueur ou la pureté qu'une certaine évidence vivante, et où la dictature individuelle de l'artiste, inventée par la Renaissance, céderait la place à un autre type de rapport avec le monde que celui de la mise au pas et au carré. »⁴

Dans cette voie, on trouve beaucoup de musiques électroacoustiques, mais on pourrait y mettre aussi la musique de Xenakis, telle que l'analyse Milan Kundera :

*« La musique européenne est fondée sur le son artificiel d'une note et d'une gamme ; elle se trouve à l'opposé de la sonorité brute et objective du monde. [...] Mais le moment peut venir [...] où la sentimentalité (considérée jusqu'alors comme une force qui rend l'homme plus humain et pallie la froideur de sa raison) est dévoilée d'emblée comme la superstructure de la brutalité. C'est en ce moment-ci que la musique m'est apparue comme le bruit étourdissant des émotions, tandis que le monde des bruits dans les compositions de Xenakis est devenue pour moi beauté ; la beauté lavée de la saleté affective, dépourvue de la barbarie sentimentale. »*⁵

Mais dans ces trois voies possibles où les compositeurs s'interrogent sur la place de la matière brute dans la composition musicale, il faut bien remarquer l'absence de l'objet sonore industriel. Boulez l'exclut, Cage ne voit pas d'inconvénient à ce qu'il vienne perturber éventuellement le silence ou la musique, mais il s'en désintéresse tout autant que Boulez : son propos est ailleurs. Et Mâche, qui serait le plus proche de notre sujet, précise ce qu'il entend par sons bruts, à propos de *Rituel d'Oubli*, en 1969 : « J'ai utilisé largement des sons bruts tels que les appels d'un calao, des

¹ Mâche, François-Bernard, *op. cit.*, p.66.

² Mâche, François-Bernard, *op. cit.*, p. 20.

³ Mâche, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Mâche, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Kundera, Milan, *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 23-24.

bruits de grottes marines, les bulles d'un produit effervescent, des sons d'abeilles, des bruits de combat de rue, des appels de poussins, des cris dans une piscine, le vent soufflant en tempête, et pour conclure l'œuvre le son d'une langue de la Terre de Feu, la langue selk'nam, qui depuis lors s'est éteinte avec Kiepja, la dernière Indienne à la parler. »¹ En fait de sons industriels, nous sommes un peu déçus ! Il n'y a là pratiquement que des bruits humains ou naturels...²

Mais pourquoi donc cette insistance particulière pour les bruits industriels ?

Pour répondre à cette question – qui est le cœur de notre réflexion –, il faut revenir un peu sur nos pas, pour nous rappeler, ce que nous avons observé dans la première partie de notre travail, à savoir que l'intérêt pour le son industriel chez des musiciens, au XX^e siècle, est bien réel : ce n'est pas une invention de notre part. L'émerveillement de Russolo devant le bruit des machines trouve, tout au long du siècle, un écho suffisamment fort pour que nous y portions un peu d'attention.

Stockhausen, en 1958, traverse les Etats-Unis dans des avions à hélices. « Je passais mon temps l'oreille contre le hublot – j'adore l'avion, je dois dire – et j'écoutais, un peu comme au casque, les vibrations internes de l'appareil. Un physicien dirait que le bruit du moteur ne changeait pas, mais moi, je dis qu'il changeait sans arrêt, parce que j'écoutais tous les partiels du spectre. C'était superbe. J'ai réellement découvert la composition interne du bruit du moteur. »³

Russolo et sa nombreuse descendance seraient-ils victimes, alors, de ce que Jean-François Augoyard appelle *l'effet sharawadji* ? Emprunté à la Chine, ce terme désigne « la beauté qui advient sans que soit discernable l'ordre ou l'économie de la chose. »⁴ « Le sharawadji est un effet de beauté en marge, à côté du beau, mais la décontextualisation ici nécessaire, sublime ce qui, a priori, n'est pas beau. »⁵ Et par analogie, sur le plan sonore, Augoyard donne pour exemple : « Des bruits tonitruants, d'origine technologique ou industrielle suggéreront aux oreilles de certains une inquiétante et belle étrangeté, nous pensons au bruit d'un tracteur à

¹ Mâche, *Musique, Mythe...* op. cit., p. 132.

² On pourrait ajouter une quatrième voie qui revendiquerait l'utilisation quasi exclusive de sons bruts, nous pensons ici aux performances de Nicolas Frize, mais ces tentatives ont effectivement du mal à dépasser le stade du burlesque.

³ Cott, Jonathan, op. cit., p. 32-33.

⁴ Augoyard, Jean-François, *Répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses, 1995, p.126.

⁵ Augoyard, op. cit., p.128.

quatre temps au lieu de deux, au démarrage importun d'une moto, aux bruits qu'on peut entendre en faisant irruption dans une cour d'usine. »¹

Voilà qui nous rapproche considérablement de Russolo et de la fascination qu'exerçaient les bruits industriels chez Varèse (dans *Déserts*) ou chez Schaeffer, quand il écoutait les bruits du train. Nous voici, sinon avec une explication, avec tout de même un nom : l'effet sharawadji. Certains musiciens seraient donc victimes d'un effet sharawadji, effet résultant à la fois d'un désordre – au moins en apparence –, d'une incongruité, d'un effet de surprise, et d'une nette tendance, chez ces mêmes musiciens, à la contemplation. Une sorte de flash, entre extase et épilepsie.

Cette explication, pour intéressante qu'elle est, ne nous satisfait pas pleinement pour autant. Elle fait la part trop belle à la subjectivité, en reléguant l'objet sonore industriel au rang d'accessoire, et non d'acteur. Et pour lui rendre ce rôle d'acteur, auquel nous pensons qu'il peut prétendre, il nous faut porter notre attention sur deux événements peu remarquables ou ignorés. Le premier concerne l'objet sonore industriel, le deuxième, l'objet sonore industriel *enregistré*.

VERS UN PATRIMOINE SONORE INDUSTRIEL ?

« A entendre les bruits, on pourra mieux comprendre où nous entraîne la folie des hommes et des comptes, et quelles espérances sont encore possibles. »
Jacques Attali

Concernant l'objet sonore industriel, le premier élément que nous voulons ajouter au débat part de cette constatation évidente : l'objet sonore industriel provenant de la production en série des objets, est, par définition, multiple. Autrement dit, il existe une identité sonore propre à tous les objets sortant d'une même chaîne de production industrielle. Le son de tous les moulins à café Moulinex sortis de l'usine en 1965 est identique, le son de n'importe quelle 2 CV Citroën est également identifiable, sinon identique.

De cette réflexion proche d'une Lapalissade, découle une conséquence moins remarquée : les objets sonores industriels, répétés par nature, créent des mémoires collectives sonores. Et plus ces objets ont été produits en grand nombre, plus ces mémoires sont importantes. La voix de ma grand-mère n'est identifiable et

¹ Augoyard, *op. cit.*, p. 128.

n'intéresse que le cercle familial de ceux qui l'ont connue. Le son d'une 2 CV, lui, est identifiable, en France et en 2001, par une partie importante de la population. Pour les allemands, c'est la coccinelle VW qui tiendrait le rôle de « grand-mère » sonore. La valise d'Eiffel n'était qu'une mémoire familiale, il nous reste à constituer d'autres valises sonores, comme autant de mémoires pour des collectivités bien plus importantes que la famille. Ces groupes peuvent aller du personnel fréquentant une même usine, jusqu'à une nation ou même un continent. Certains sons – bruits –, comme les objets industriels qui les produisent, deviennent des *identifiants* pour des groupes de personnes, des mémoires collectives qu'il est dommage d'ignorer. Puisque nous pouvons les enregistrer, nous devons aussi le faire.

Alors que Russolo, au début du XX^e siècle, s'extasiait sur la variété des sons industriels due à la multiplicité des machines, il faut aujourd'hui aussi porter notre attention au répétitif et à l'identique dans cet océan de nouveaux sons. La société industrielle, grâce à la performance de ses matrices, réussit à reproduire toujours le même objet. D'une chaîne de production ne sortent pas *des* objets, mais *le* même objet répété à l'identique. Ceci est particulièrement vrai pour la reproduction numérique, nous l'avons écrit plus haut, et hautement important dans le cas de la reproduction sonore.

Le deuxième élément que nous voulons souligner concerne l'objet sonore industriel *enregistré*. Alors que l'enregistrement et la multiplication opéraient une sorte de perte de valeur sur la musique, en l'éloignant du rituel et du sacré, le bruit, une fois qu'il est enregistré reçoit, lui, une sorte de plus-value. Il perd, grâce à l'enregistrement, son effet de nuisance. Capturé, comme un animal sauvage, le bruit devient acceptable puisque c'est moi qui décide à présent de son existence ou de sa disparition, de l'écouter ou de l'interrompre. Pouvoir étonnant de l'interrupteur. L'enregistrement permet donc une approche objectivée du bruit, qui se trouve ainsi débarrassé de son apparence de nuisance que nous soulignons au début de notre enquête. Par l'enregistrement, il se produit donc un curieux échange entre, d'un côté, la musique en « conserve » qui tend à devenir une pollution, et de l'autre, ces bruits industriels polluants qui, une fois qu'ils sont capturés, peuvent livrer leur richesse. Ces deux remarques, sur lesquelles nous insistons, nous font entrevoir une nouvelle attitude possible devant l'objet sonore industriel. Nous quitterions provisoirement

alors la question apparemment insoluble : les bruits peuvent-ils, doivent-ils s'intégrer à la création musicale ?

Après avoir constaté à la fois le pouvoir d'attraction et la résistance des bruits industriels, nous proposerions volontiers de les stocker sur nos mémoires numériques, de les collectionner, dans un premier temps, comme on collectionnait les curiosités dans les cabinets du XVII^e siècle. Nous participerions ainsi à la constitution de ce que nous appellerons un *patrimoine sonore industriel*.

Pour quoi faire ? Nous ne le voyons pas encore très bien. De la musique telle que l'a rêvée Russolo ? Pourquoi pas, elle est toujours à faire mais semble difficile à réaliser, voire improbable. Pour être utile à l'histoire, alors ? Nous rejoindrions alors Alain Corbin dans sa quête du *dérisoire* :

« Comment accéder à la compréhension du monde que nous avons perdu ou, plutôt, que nous venons de perdre ? Comment étudier ce qui témoigne d'une paradoxale distance, malgré la proximité temporelle ? Sans doute convient-il, pour se faire, de porter une particulière attention à l'inactuel, à l'insolite, à ce qui est décrété dérisoire. Sans doute faut-il tenter une étude de la genèse de l'insignifiance. »¹

Mais pourquoi donc alors se restreindre à l'objet sonore industriel ? Tout son n'est-il pas aussi porteur de mémoire et d'informations ? Bien sûr, mais outre le côté collectif de l'objet sonore industriel, celui-ci possède une qualité supplémentaire : il est, ou plutôt a longtemps été, involontaire ; résidu inévitable de l'activité des hommes, on ne pouvait que le constater et éventuellement le supporter. Ce qui est en train de changer aujourd'hui, puisque des *designers* sonores, de plus en plus et partout dans l'industrie, modifient les sons produits par les objets en inventant le concept de *signature acoustique*. Ce qui est tout de même plus valorisant que *pollution sonore*... En quoi cette « involontarité » du son industriel est-elle une qualité alors qu'en musique, par exemple, et sauf peut-être chez Cage, ce n'est pas précisément une qualité ? En ce qu'elle porte justement des informations qui lui échappent, en quelques sortes, et nous rapprochent, si c'est possible, d'une vérité. Antoine Prost encourage une attention envers les témoignages involontaires que sont :

« Une correspondance privée, un journal vraiment intime, des comptes d'entreprise, des actes de mariage, des déclarations de succession, mais aussi des objets, des images, les scarabées d'or retrouvés dans les tombes mycéniennes, les débris de poterie jetés dans les puits du XIV^e siècle, ou les ferrailles des trous d'obus, plus instructives sur le champ de bataille de Verdun que le témoignage volontaire (fabriqué et falsifié) de la tranchée des baïonnettes. »²

¹ Corbin, Alain, *Les cloches de la terre*, op. cit., p. 13.

² Prost, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 62.

A cet inventaire à la Prévert, nous ajoutons bien sûr le bruit industriel enregistré. Il faut donc nous dépêcher, car le travail des designers sonores fait dire au bruit ce que l'on *veut* qu'il dise, et non plus ce qu'il disait malgré lui. Le bruit véritablement brut tend donc à disparaître au profit d'un bruit plus aimable, mais porteur de moins d'informations. Ou en tous cas d'informations maquillées, déformées.

C'est le temps des designers sonores dans l'industrie, mais aussi celui des paysages sonores urbains : on pose une fontaine produisant une sorte de bruit blanc pour masquer la circulation automobile sur une place, on fait de grandes études à la S.N.C.F. pour trouver un nouveau *jingle* avant l'annonce des trains, on pense que si la sonnerie du téléphone est remplacée par la voix de la Callas, celui-ci deviendra moins traumatisant, bref, on *musicalise* le monde, on le rend plus « joli ».

Cette tendance à la *musicalisation* n'épargne pas la musique elle-même : Steve Reich, dans *The Cave* (1993), part de la voix humaine parlée pour la réduire aux douze demi-tons tempérés ; dans la même oeuvre il enregistre dans le tombeau d'Abraham (*The Cave*) le brouhaha sonore et y entend un accord de *la* mineur... Kundera dénonçait cette dérive à sa manière en considérant que :

« La malédiction de la musique, c'est son côté bête. Il suffit qu'un violoniste joue les trois premières longues notes d'un largo pour qu'un auditeur sensible soupire : Ah, que c'est beau ! Dans ces trois premières notes qui ont provoqué l'émotion, il n'y a rien, aucune invention, aucune création, rien du tout : la plus ridicule duperie sentimentale. Mais personne n'est à l'abri de cette perception de la musique, de ce soupir imbécile qu'elle réveille. »¹

Plus près de nous, c'est Michel Chion qui met en garde :

« Le discours actuel sur l'écoute est, sous son allure aimablement New Age, saturé d'idéologie, une idéologie naturaliste et régressive, voire bêtifiante, à ce point décalée par rapport aux conditions réelles dans lesquelles aujourd'hui nous percevons, créons et vivons les sons quotidiennement que cela ne peut être sans conséquences notamment sur les entreprises d'urbanisme sonore et de création artistique qui s'en réclament. La réinvention nécessaire de l'écoute passe alors par la mise à jour et la critique de cette position naturaliste. »²

Les sons bruts disparaissent, et c'est normal, au même rythme où disparaissent les usines et les outils de production. Des mondes de bruits disparaissent ainsi, et ne survivent que dans la mémoire de ceux qui les ont côtoyés. C'est dommage pour les hommes qui perdent leur emploi, bien sûr, mais c'est aussi dommage pour l'oreille musicienne car ces bruits sont souvent formidables, dans tous les sens de ce mot. Et

¹ Kundera, Milan, *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 23.

² Chion, *Le promeneur... op. cit.*, p. 12.

c'est dommage aussi pour l'historien futur qui se trouve ainsi privé d'une source particulière et signifiante pour mieux comprendre un jour le monde dans lequel nous vivons ou nous avons vécu.

En plaidant pour la constitution d'un *patrimoine sonore industriel*, nous sentons bien le risque de participer à la « commémorativité » que dénonce Antoine Prost : « Nous sommes envahis, submergé par un patrimoine proliférant qui n'est plus d'aucune façon constitutif d'une identité commune, mais se fragmente en une multitude d'identités locales, professionnelles, catégorielles dont chacune exige d'être respectée et cultivée. L'histoire nationale a cédé la place à une mosaïque de mémoires particulières. »¹ Nous comprenons bien, avec lui, que « le temps de l'histoire se construit contre celui de la mémoire. »² Mais nous continuons quand même à penser qu'il est nécessaire d'entreprendre cette collecte de sons industriels pour pouvoir les interroger ensuite. Chaque moment qui passe voit des sons industriels disparaître.

Et nous pouvons, pour conclure provisoirement notre réflexion, citer à nouveau Pierre Schaeffer :

*« Les civilisations disparues ne nous répondent plus. Quelques monuments restent, tous silencieux. Nous nous y promenons sans grâce, la conscience peu tranquille : fossoyeurs ou nécrophages ? Dans les traces énigmatiques du passé, pouvons-nous déchiffrer le présent ? L'humanité moderne a, elle aussi, ses hiéroglyphes. Elle esquisse des signes dont elle ignore le sens. Faut-il des millénaires aux hommes pour comprendre ce qu'ils font ? »*³

CONCLUSION

Au début de ce travail, nous nous proposons d'observer ce que disaient quelques compositeurs du XX^e siècle à propos du bruit industriel et ce qu'ils en faisaient, éventuellement. Avec eux, nous n'avons pu que constater la formidable résistance du son industriel à devenir un matériau à usage musical. Une nouvelle voie reste cependant à explorer : c'est de porter attention aux sons industriels *enregistrés*, de constituer cette mémoire brute de notre histoire. Insensiblement,

¹ Prost, *op. cit.*, p. 302-303.

² Prost, *op. cit.*, p. 113.

³ Schaeffer, Pierre, *R.T.F. situation de la recherche*, Paris, Flammarion, 1960, p. 24.

notre propos s'est donc déplacé ; nous pensions traiter d'esthétique musicale, et le bruit nous a ramené à la mémoire des hommes et peut-être à leur histoire. Ce glissement ne s'est pas fait par notre volonté, mais c'est bien l'objet sonore industriel qui nous l'« impose ». Arrivés au terme de cette étude dont nous avons pleinement conscience des limites, nous nous retrouvons finalement avec plus de questions que de réponses. Que pouvons-nous alors modestement proposer ?

Il nous semble que, dans un premier temps, il faut collecter ces bruits, en écartant définitivement la question qui a hanté les compositeurs « témoins » de notre étude : est-ce bien de la musique ? La question n'est pas là. Nous devons enregistrer ces sons car ils sont des mémoires involontaires de notre histoire industrielle européenne. Qu'allons-nous lire dans ces traces ? Il est trop tôt pour le dire : il faut d'abord constituer ces mémoires, sans présupposé ni *a priori* d'aucune sorte.

Sans prétendre élaborer ici une méthode, il serait toutefois utile de faire quelques remarques sur ce que pourrait être ce travail :

- 1) Les sons industriels doivent être enregistrés avec le même soin que de la grande musique. Nous voulons dire par là qu'il faut utiliser la meilleure technologie possible dans l'enregistrement même de ces sons. L'idéal, qui n'existe pas, va vers le choix d'un matériel le plus transparent possible, c'est à dire avec le moins de « coloration » possible.
- 2) Dans un esprit cagien, il nous semble important de laisser advenir les sons sans les trier, sans exercer de censure. Dans cette même idée, le choix de microphones omnidirectionnels s'impose pour approcher au plus près de la réalité sonore perçue ; de même, l'absence de filtrage et de toute « égalisation » sonore (sauf cas extrêmes le nécessitant) est le meilleur garant d'une fidélité.
- 3) Il faudrait également s'appliquer à ne pas hiérarchiser les événements sonores qui peuvent survenir lors d'un enregistrement : ces événements peuvent contribuer aussi à l'atmosphère du lieu, ou tout simplement apporter des informations capitales ; par exemple, la voix *non désirée* d'une personne pendant une prise de sons permet de mesurer, par comparaison, la puissance acoustique d'une machine, plus utilement qu'une information chiffrée en nombre de décibels. Contrairement donc à la prise de son musicale qui essaye d'exclure les sons non désirés, il faut être ouvert à tout ce qui peut se passer. L'idée de sons *parasites*

est donc à écarter ; dans cette quête, il n'y a donc ni mauvais ni bons bruits : il y a simplement les bruits.

4) Il faudrait aussi recueillir le maximum d'informations relatif à la machine enregistrée : marque, année, puissance, lieu de l'enregistrement, etc.

Devant l'étendue de cette tâche, devant cet *océan des sons* pour paraphraser J. Mager, il ne faut pas chercher à être complet, mais simplement précis. On peut espérer qu'un jour se rencontreront les *chasseurs de sons industriels*, sans doute par le biais d'Internet, pour constituer ensemble cette vaste mémoire sonore du monde industriel.

Il est aussi utile de remarquer que nombres d'outils qui ont disparu de nos pays industrialisés continuent une « carrière » dans des pays en voie d'industrialisation. Cela signifie que voyager dans l'espace, c'est aussi voyager dans le temps : nous pouvons encore enregistrer des locomotives à vapeur au Brésil, par exemple, ou des bruits d'extraction du charbon en Pologne.

En attendant de savoir quoi faire de ces mémoires constituées, nous pouvons proposer des trajectoires d'écoute. Une possibilité serait alors de réaliser des « raccourcis poétiques », tout en respectant bien sûr le son brut, qui est notre objet. Comme ces sons s'imposent par leur puissance et leur complexité propres, puisqu'ils ne peuvent s'intégrer comme matériau musical, comme nous le démontrait Pierre Boulez, juxtaposons-les alors au gré de notre fantaisie et de notre plaisir, un peu comme les accumulations d'objets industriels d'Arman. Ces trajectoires pourraient avoir des thèmes comme les bruits d'une décennie, ou bien les bruits d'une industrie qui aurait traversé le siècle – Renault, par exemple, ou Moulinex, etc. –, ou bien être simplement une poésie sonore. Nous pourrions alors commencer à écouter ce que les bruits ont à nous dire.¹

¹ Voir en annexe IV le CD *Bruits qui courent* sur les bruits de moteurs.

ANNEXES

Annexe I

« L'auto triomphe »

Article d'Octave Uzanne publié dans *L'écho de Paris*, le 26 juin 1903.

« Comme je me trouvais en excursion sur les rives de la haute Meuse et les bords escarpés de la sinieuse Semoy, je n'eus point un long voyage à faire pour atteindre le Luxembourg belge et Bastogne, où se trouvait le point central de la boucle du *Circuit des Ardennes*. Tous les chauffeurs qui avaient conservé le fidèle souvenir de l'admirable course de l'an dernier se trouvaient au rendez-vous, et un nombre considérable de fervents de l'auto s'étaient joints à eux. L'affluence était énorme et depuis quatre jours, les garages d'hôtels de Reims, de Mézières, de Sedan, de Dinant ou de Namur étaient comblés chaque soir. Il ne m'appartient pas de parler de cette course à six tours de route organisée par M. Pierre de Crawhez et dont les trois journées, du dimanche au mardi de cette semaine, favorisées par un temps clair, soleillé et sans chaleur excessive, ont pu être nommées : « les trois glorieuses ». Je ne dirai rien des engagés ni des vainqueurs, n'ayant point à traiter ces questions sportives, mais il est de mon domaine d'actualiste et de philonéiste, de constater la victoire, chaque jour plus décisive, de l'automobilisme sur tous ses détracteurs de la première heure, et les transformations nombreuses que la locomotion nouvelle apporte chaque jour dans la physionomie de nos mœurs sociales, dans l'éducation et dans le caractère même de notre nation.

Je ne sais plus qui disait qu'il fallait à un homme, pour devenir célèbre sans contestation, enterrer deux générations, celle de ses professeurs et celle de ses condisciples. - Une invention ne peut s'imposer également qu'aux générations montantes, à ceux qui sont parvenus à la vie adulte à l'heure où l'oeuvre nouvelle se développait méthodiquement au milieu des clameurs de protestations des choeurs de vieillards, gênés dans leurs habitudes et leurs conceptions d'existence faite. - On fut peu pitoyable aux débuts de l'auto, et on taxa l'admirable locomotion qui fit tant d'honneur au génie et à l'industrie de France, des pires méfaits. On dénia son utilité, ses services, sa docilité ; on en fit une invention diabolique et, bien plus, un danger public. On lui reprocha l'inesthétisme de ses formes, les stridences de ses départs, les mauvaises senteurs de sa combustion, les vibrations de son organisme, et on accorda une excessive publicité aux accidents, assez peu fréquents relativement, qu'elle pouvait occasionner en vile et sur route. - Les chemins de fer et, plus tard, la bicyclette, à leurs origines, soulevèrent un pareil émoi, qui se traduisit en ironies, en phrases d'injure ou de mépris ; cependant, les « Routes à rainures de fer » et les « Draisiennes », ridicules sous le Directoire, et même transmues en vélocipèdes sous le second Empire, ont fait la conquête du monde et rendu à l'humanité des services qu'il serait grotesque, aujourd'hui, de

chercher à nier ou à atténuer. La méfiance du petit père Thiers dans le succès de la locomotion à vapeur pèsera toujours sur sa mémoire.

L'auto triomphe déjà dans la guerre qui lui fut déclarée dès sa naissance non sans acharnement. Il n'est peut-être que ceux qui ne l'ont point pratiquée qui lui demeurent actuellement hostiles. Les autres ont pu apprécier à l'usage son obéissance, sa puissance de marche, son confort et la simplicité de son mécanisme et de sa direction. Rien ne doit arrêter désormais une industrie nouvelle qui a tant d'avenir et qui attire de plus en plus à Paris et en France un nombre énorme d'étrangers qui savent apprécier une des excellentes choses demeurées intactes dans notre pays, nos admirables routes si solidement entretenues, si nettes et si propres, si égales de surface et si roulantes, qu'elles stupéfient les Anglais, les Allemands, les Belges, les Italiens et les Américains qui se plaisent à venir y « bouffer des kilomètres » avec gourmandise, comme sur des pistes idéales. La France est le pays de l'auto ; nous en devons être d'autant plus fiers que les occasions se font de plus en plus rares d'éployer nos vanités nationales avec toute conscience de n'être pas fanfarons. Dans ce nouveau sport, nous semblons devoir détenir sérieusement, pour quelques temps encore, tous les records possibles ; nos chauffeurs sont encore les champions du monde quand ils dirigent sur des autodromes quelconques des voitures de marques françaises, et, malgré l'activité, l'intelligence, l'excellence de l'outillage industriel que possèdent nos rivaux d'outre-Manche et d'outre-Océan, et l'énergique amour-propre qu'ils déploient pour nous retirer la suprématie des teufs-teufs, nous résistons vaillamment et bellement. Notre honneur se trouve donc engagé en quelque sorte à soutenir tout ce qui se fait dans le domaine de l'automobilisme et à exalter éperdument, par tout moyens en notre pouvoir, la locomotion nouvelle.

Nous lui devons déjà bien des petites satisfactions nationales, qui sait si, un jour plus ou moins proche, nous ne lui seront pas redevables de plus complètes acquisitions ? La pratique de l'auto, telle est du moins ma sensation personnelle, est en train actuellement de modifier, j'allais dire d'assainir les nouveaux contingents de notre jeunesse active, qui, dans la dépense de leur ardeur sur tous les longs rubans de routes de nos provinces et d'ailleurs, élargissent leurs horizons, augmentent et précisent leurs connaissances ethno et géographiques, acquièrent des goûts d'indépendance, de plein air, d'endurance, de décision qu'il ne convient pas de dédaigner. Les hommes des générations anti-automobiles, ceux qui sont nés dans la préhistoire des voitures de courses de 40, de 80 ou de 100 chevaux, les quinquagénaires pour tout dire, peuvent se souvenir des jours fringants passés peut-être plus galamment, mais à coup sûr plus étroitement, plus passivement, avec des stagnances dans leur habitat, - disons dans leur trou, que répudieraient très vite tous les jeunes gens d'aujourd'hui. En Amérique, on a déjà envisagé toutes les nécessités de l'éducation du nouveau sport, et tous les bienfaits qu'on en peut par la suite espérer.

L'automobilisme est professé pratiquement dans la plupart des grandes écoles de garçons, et bientôt les libérés des lycées et des collèges connaîtront tous l'organisme et le mécanisme des voitures qu'ils auront à conduire. *Les fours à chauffeurs* remplaceront peut-être avantageusement les *fours à bachot*. L'auto, il faut bien le reconnaître, est à la veille de tout transformer dans le monde. Pour ne pas regarder au delà de notre territoire, voyons déjà la vie que la locomotion nouvelle est en train d'apporter dans les villes mortes de nos départements et la gaieté ou l'animation que donnent partout sur leur passage les voitures légères qui, dès l'aube, chantent à l'allumage dans les cours ou garages de nos vieilles hôtelleries.

L'auto triomphe et, toutefois, nous ne sommes toujours qu'aux débuts de ses conquêtes. La production est encore incapable de satisfaire à la demande et les prix se maintiennent relativement élevés. Avant dix années, les perfectionnements feront rejeter bien des types actuellement en faveur, et la surproduction jettera sur le marché d'innombrables voitures qu'il sera possible d'acquérir pour quelques centaines de francs. Les petites bourses apprécieront alors l'aubaine ; les moindres propriétaires posséderont une auto ; les paysans eux-mêmes, encore hostiles, découvriront leur intérêt dans les poids lourds. On ne verra plus sur les routes et dans les villes que des moteurs en action. *Cela se fera vite, très vite*, qu'on veuille bien le croire, et les conséquences de cet automobilisme national seront si considérables qu'on se prend à s'étonner, lorsqu'on y songe, que les plus graves esprits parmi ceux qui désespèrent de notre relèvement n'embarquent point sur l'auto quelques espérances qui risqueraient fort d'être réalisées. - Nous sommes à un tournant de notre histoire, mais nous devenons si habiles dans les savants virages qu'il faut penser que « nous bouclerons la boucle » définitivement et à bonne allure. »

Annexe III

Contenus des urnes enfouies dans les caves de l'Opéra.

(Source : Opéra de Paris, Martine Kahane, directeur du Service Culturel)

24 décembre 1907

Première Urne :

Mlle Mérentié, de l'Opéra	<i>Ariane</i>	Massenet
Mme Auguez de Montalent, des Concerts Colonne	<i>La Procession</i>	C. Franck
Mlle Lindsay, de l'Opéra	<i>Valse de Roméo et Juliette</i>	Gounod
M. Affre, de l'Opéra	<i>Ballade du Trouvère</i>	Verdi
M. Renaud, de l'Opéra	<i>Hamlet</i>	A. Thomas

M. Noté, de l'Opéra	<i>La Favorite</i>	Donizetti
M. Beyle, de l'Opéra-Comique	<i>Si j'étais roi</i>	Adam
M. Dufranne, de l'Opéra-Comique	<i>Le Chalet</i>	Adam
M. Raoul Pugno	<i>Sérénade à la lune</i>	R. Pugno
Trio à cordes	<i>Oratorio de Noël</i>	Saint-Saëns
Mme Selma Kurz, artiste allemande	<i>Villanelle</i>	Acqua
Mlle Korsoff, de l'Opéra-Comique	<i>Le Barbier de Séville</i>	Rossini

Au fond de l'urne, dans une cavité isolée : un diagramme, une boîte d'aiguilles.

Deuxième Urne :

M. Tamagno, artiste italien	<i>La Mort d'Otello</i>	Verdi
MM. Caruso et Scotti, artistes italiens	<i>Duo de la Force du Destin</i>	Verdi
M. Plançon, de l'Opéra	<i>Sérénade de Faust</i>	Gounod
M. Battistini, artiste italien et les chœurs de la Scala	<i>Ernani (scène)</i>	Verdi
M. de Lucia et Mme Huguet, artistes italiens	<i>Duo des Pêcheurs de perles</i>	Bizet
Mme Patti	<i>Don Juan</i>	Mozart
Mme Melba, artiste anglaise	<i>Varonome de Rigoletto</i>	Verdi
Mme Schumann-Heink, artiste allemande	<i>Samson et Dalida</i>	Saint-Saëns
Mme Boninsegna, artiste italienne et les chœurs de la Scala	<i>La Force du Destin</i>	Verdi
Mme Calvé, artiste française	<i>Habanera de Carmen</i>	Bizet
Orchestre	<i>Marche du Prophète</i>	Meyerbeer
M. Kubelik, violoniste virtuose	<i>Ronde des Lutins</i>	
Bazzini		

Au fond de l'Urne, dans une cavité isolée : un diaphragme, une boîte d'aiguilles.

13 juin 1912

Troisième Urne :

Musique de la Garde Républicaine	<i>Symphonie Pastorale</i>	Beethoven
M. Kubelik (violon)	<i>Zapatéado</i>	Sarasate
M. Paderewski (Piano)	<i>Valse en la bémol</i>	Chopin
M. Caruso	<i>Aïda (Celesta Aïda)</i>	Verdi
M. Amato (baryton)	<i>Otello (Credo)</i>	Verdi
M. Franz (ténor)	<i>Lohengrin (récit du Graal)</i>	Wagner
M. Chaliapine	<i>Ballade du Roi</i>	Kennemann

M. Caruso et Scotti, Mmes Abott et Homer	<i>Rigoletto</i> (quatuor)	Verdi
M. Caruso et Scotti, Mmes Farra et Viafora	<i>La Bohême</i> (quatuor)	Puccini
MM. Caruso, Scotti, Journet et Mmes Sembrich, Severina, Daddi	<i>Lucie de Lammermoor</i> (sextuor)	Donizetti
Mme Galvani (soprano)	<i>L'Enchanteresse</i> (valse)	Arditi
Mme Melba	<i>Les Noces de Figaro</i> (voix et piano)	Mozart

Quatrième Urne :

M. Gémier Allocution prononcée à l'occasion de la remise du 2^{ème} dépôt de disques le 13 juin 1912.

M. Kreisler (violon)	<i>Allegretto</i>	Kreisler-Luigi
M. Marcel Journet (basse)	<i>Faust</i> (ronde du Veau d'or)	Gounod
Mme Tétrazzini (soprano)	<i>Le Barbier de Séville</i> (una voce poco fa)	Rossini
M. Campagnola (ténor)	<i>Roméo et Juliette</i> (cavatine)	Gounod
	<i>Faust</i> (cavatine)	Gounod
M. Léon Beyle	<i>Le Roi d'Ys</i> (aubade)	Lalo
	<i>Werther</i> (j'aurai sur ma poitrine)	Massenet
M. Reynaldo Hahn	<i>Le Cimetière de campagne</i>	R. Hahn
	<i>L'île Heureuse</i>	Chabrier
M. Vigneau	<i>Rigoletto</i> (Courtisans, race vile)	Verdi
	<i>Rigoletto</i> (Paix voici le bouffon)	Verdi
Mlle Brohly	<i>Samson et Dalida</i> (Mon coeur)	Saint-Saëns
	<i>Les Saisons</i> (Ah ! pourquoi)	V. Masse
Mme Auguez de Montalant	<i>La Damnation de Faust</i> (romance du 4 ^{ème} acte)	Berlioz
	<i>idem</i> , 2 ^{ème} partie	Berlioz
M. L. Beyle et Mlle Brohly	<i>Werther</i> (Il faut nous séparer)	Massenet
	<i>Werther</i> (Vous avez dit vrai)	Massenet
Mlle Korsoff	<i>La Traviata</i> (Scène et Air) <i>Quel trouble</i>	Verdi
	<i>La Traviata</i> (Suite Folie) <i>Folie</i>	Verdi

Annexe IV

CD Bruits qui courent...

Essai de poésie sonore réalisée par une accumulation de moteurs enregistrés.

1) Avant de courir, les bruits marchaient...

- 1 Discussion entre collectionneurs.
- 2 Harley Davidson, V2, 1985.
- 3 Locomobile Clayton de 1910, vapeur, 15 tonnes.
- 4 Locomobile Pécard de 1911, vapeur.
- 5 Avant-train porte-outil Moline, 1918.
- 6 Moteur fixe International de 1915, 10 CV.
- 7 Scie autotractée début du XX^e siècle.
- 8 Tracteur Mogul Engine de 1914, 16 CV.
- 9 Tracteur Citroën vigneron de 1922, 2 cylindres.
- 10 Tracteur Lanz Bull Dog de 1927, monocylindre.
- 11 Camion Berliet GCD8 de 1948, 4 cylindres diesel.
- 12 Camion Citroën P45 de 1950, 6 cylindres.
- 13 Camion Citroën P55 de 1957, 6 cylindres.

2) Combien de cylindres ?

- 14 Voiturette Renault 1900, monocylindre de Dion.
- 15 Taxi de la Marne Renault, 1916, 2 cylindres.
- 16 Torpédo Renault de 1911, 4 cylindres.
- 17 Mona Six Renault de 1928, 6 cylindres.
- 18 Nerva Grand Sport Renault de 1938, 8 cylindres.
- 19 Delahaye 135M de 1948, 6 cylindres.
- 20 Bentley S1 de 1955, 6 cylindres.
- 21 Ferrari 250 GTO de 1964, V12.
- 22 Delage DMS de 1928, 6 cylindres.

3) Cyclecars.

- 23 Sandford type Bol d'or de 1932, moteur Ruby, 4 cylindres.
- 24 Sandford, de l'intérieur.
- 25 Départ type Le Mans de voitures anciennes.
- 26 Bugatti de course 35A compresseur, 1928, 8 cylindres.
- 27 Plusieurs Bugatti.
- 28 MG d'avant-guerre.
- 29 MG d'avant-guerre, certaines avec compresseur.

4) Motos.

- 30 Motobécane MB1 de 1925, monocylindre de 175 cc, 2 temps.
- 31 Cyclomoteur de 1925, moteur ABG, monocylindre de 48 cc, 2 temps.
- 32 Claude Delage de 1920, monocylindre de 125 cc, 4 temps.
- 33 Motobécane 22C de 1953, monocylindre de 175 cc, 4 temps.
- 34 Groupe de motos anciennes.
- 35 Terrot 500 de 1939, monocylindre.
- 36 Triton 500 de 1965, moteur Triumph, 2 cylindres.
- 37 Yamaha 350 de 1973, 2 cylindres, 2 temps.
- 38 Yamaha XT 125 de 1985, monocylindre, 4 temps.
- 39 Suzuki Intruder 750 de 1987, V2.
- 40 Suzuki 750 GSXR, 1990, 4 cylindres.

5) Courses.

- 41 Panhard d'après-guerre, types 17, 24 et CD, 2 cylindres à plat (flat-win).
- 42 DB Monomille (sons graves, flat-win) avec MEP, années 1970.
- 43 BMW 500 side-car, flat-win, années 1960.
- 44 Buggy sur terre, moteur Porsche, 1990, 6 cylindres à plat.
- 45 Serem V858, moteur Toyota, 4 cylindres, années 1990.
- 46 Van Diemen RF84, moteur Kawasaki 1100 ZR, 4 cylindres, années 1990.
- 47 Martini MK 58, moteur Ford, 4 cylindres, années 1980.
- 48 March F2, moteur Ford, 4 cylindres, années 1980.
- 49 Alpine 1600 VB et R8 Gordini, 1970, moteurs Renault.
- 50 Alpine Renault A 110, 1973, vainqueur du Tour de Corse, 4 cylindres.
- 51 Alpine Renault A 442, 1978, vainqueur au Mans, 6 cylindres.
- 52 Alpine Renault A 442 en mouvement.
- 53 Matra 650 ex-Beltoise, années 1980, V12.
- 54 BMW M1, 1981, ex-Darniche/Alliot, 6 cylindres.
- 55 Matra 630, 650, et BMW M1, années 1980.
- 56 Ferrari Testa Rossa 1958, Jaguar C (52), Ferrari Monza 750 (55), Jaguar D (57).
- 57 Peugeot 905 spider au Mans, 1992, 4 cylindres.
- 58 Le Mans 1992, Peugeot 905 V10 en tête.
- 59 Anciennes F1 : Ram-March (83), Ligier JS21 (79), Tyrrell (84), Fittipaldi (79), V8 Ford.
- 60 F1 à Magny-Cours en 1992, V8, V10, V12.

6) Monstres.

- 61 Dragsters : Kawasaki 1400 contre Suzuki 1427, années 1990.
- 62 Dragster moteur Arias V8, 2000 CV, années 1990.

63 Tracteur Pulling, 3 moteurs Arias, 4500 CV, années 1990.

64 Motos de compétitions, années 1980.

Bibliographie

Livres :

ATTALI, Jacques, *Bruits*, Paris, P.U.F., 1977.

AUGOYARD, Jean-François, in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel-INA-GRM, 1999, « Bibliothèque de recherche musicale ».
Répertoire des effets sonores, Marseille, Parenthèses, 1995.

BENJAMIN, Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français présentés par J-M Monnoyer*, Paris, NRF Gallimard, 1991.

BOULEZ, Pierre, *Jalons pour une décennie*, Paris, Bourgois, 1989.

CAGE, John, *Silence*, Paris, Denoël, 1970.
Pour les oiseaux, Paris, Belfond, 1976.

CAGE-BOULEZ, *Correspondance*, documents réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1991.

CHION, Michel, *Pierre Henry*, Paris, Fayard/Sacem, 1980, « Musiciens d'aujourd'hui ».
Le guide des objets sonores, Paris, Buchet/Chastel-INA-GRM, 1983.
Le promeneur écoutant, essai d'acoulogie, Paris, Plume, 1993.

CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre*, Paris, Albin Michel, 1994.

COTT, Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*, traduit de l'anglais par Jacques Drillon, Paris, J-C Lattès, 1979.

DELANNOY, Marcel, *Honegger*, Paris, Pierre Horay, 1953.

DHOMONT, Francis, in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel-INA-GRM, 1999, « Bibliothèque de recherche musicale ».

DU BELLAY, Joachim, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1967.

ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965.
Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, Paris, P.U.F., 1993.

HIRBOUR, Louise, « La correspondance de Varèse », in *Varèse, vingt ans après*, La Revue musicale n° 383-384-385, Paris, Richard-Masse, 1985.

HONEGGER, Arthur, *Incantation aux fossiles*, Lausanne, Editions d'Ouchy, 1948.
Je suis compositeur, Paris, Editions du Conquistador, 1951.

KUNDERA, Milan, *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981.

LAMARTINE, Alphonse, *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1961.

LANDORMY, Paul, *La musique française après Debussy*, Paris, Gallimard, 1943.

- LEMAIRE, Frans C., *La musique du XX^e siècle en Russie*, Paris, Fayard, 1994.
- LISTA, Giovanni, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.
- MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1983.
Les mal entendus, Paris, Richard-Masse, 1978.
- MEYLAN, Pierre, *Honegger son oeuvre et son message*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.
- MILHAUD, Darius, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949.
- MOLINO, Jean, in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel-INA-GRM, 1999, « Bibliothèque de recherche musicale »
- MOOSER, R.-Aloys, *Regards sur la musique contemporaine 1921-1946*, Lausanne, Librairie F. Rouge & Cie, 1946.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard/Idées, 1950
- OUELLETTE, Fernand, *Edgar Varèse*, Paris, Seghers, 1966.
- PIERRET, Marc, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Paris, Belfond, 1969.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1996.
- RABELAIS, François, *Le Quart Livre*, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- RUSSOLO, Luigi, *L'art des bruits, écrits réunis et présentés par Giovanni Lista*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.
- SATIE, Erik, *Ecrits réunis, établis et présentés par Ornella Volta*, Paris, Champ Libre, 1981.
- SCHAEFFER, Pierre, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952.
Traité des objets musicaux, Paris, Le Seuil, 1966.
L'avenir à reculons, Paris, Casterman, 1970.
R.T.F., situation de la recherche, Paris, Flammarion, 1960.
- VARESE, Edgar, *Ecrits réunis et présentés par Louise Hirbour*, Paris, Bourgois, 1983.
- VARESE, Edgar, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Belfond, 1955.
- ZANOVELLO RUSSOLO, Maria, *Russolo, l'uomo, l'artista*, Milan, Corticelli, 1958.
- ZOLA, Emile, *Germinal*, Paris, J. Vautrain, 1946.

Revue :

Le Guide musical n°11, 1891, article d'Edmond Bailly, p. 82.

n°5, 1903, p. 108.

n°4, 1904, p. 71.

n° 25-26, 1904, p. 513.

n°52, 1907, p. 829.

N° 20-21, 1907, p. 396.

n°11, 1911, p. 214.

n° 25-26, 1912, p. 440.

Mercure Musical et S.I.M., 1907, article de Ricciotto Canudo, p. 733-734.

S.I.M., 1909, article de M.L., p. 40-41.

15 juin 1911, article de H.L., p. 79.

1911, article de Carlo Sensi, p. 108.

Monde Musical n° 5-6, 1920, article de A. Mangeot, p. 86.

n° 15-16, 1921, p. 257.

n° 17-18, 1921, p. 272.

La Revue Musicale n°1 (6^e année) 1924, article de Boris de Schloetzer, p. 51-52.

n°10, 1927, article de Boris de Schloetzer, p. 178-181.

n°3, 1928, article de Clément Vautel, p. 286-287.

n°11, 1928, article d'Arthur Hoérée, p. 493.

n°1 (10^{ème} année), 1928, article d'Henry Prunières, p. 53-54.

N°5, 1929, article de Charles Koechlin, p. 142-143.

Vianney Frain de la Gaulayrie
juin 2001