1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

69 | 2013

Varia

Philippe Langlois, *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*

Paris, Éditions MF, « Répercussions », 2012, 487 p.

Benoît Turquety

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4643>

DOI : 10.4000/1895.4643

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 194-197

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Philippe Langlois, *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4643> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4643>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Philippe Langlois, *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*

Paris, Éditions MF, « Répercussions », 2012, 487 p.

Benoît Turquety

RÉFÉRENCE

Philippe Langlois, *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, Éditions MF, « Répercussions », 2012, 487 p.

- 1 Il n'est pas si fréquent que soit recensé dans les pages de 1895 *Revue d'histoire du cinéma* un ouvrage tiré d'une thèse de musicologie. Le sous-titre de celui-ci laisse toutefois voir immédiatement combien il peut concerner notre revue – qui avait publié jadis un numéro *Musique !* (n° 38). L'ambitieux livre de Philippe Langlois se présente en effet comme une sorte d'histoire du cinéma, des débuts à nos jours, réalisée sous un angle particulier : celui du bruit appréhendé sous l'angle musical et non, comme Martin Barnier a pu le faire, sous celui des divers bruits émanant de la salle (durant les premières années du cinéma).
- 2 Le volume couvre donc un champ très large, et les œuvres décrites ou évoquées y sont nombreuses et de tous ordres, depuis Luigi Russolo et les avant-gardes historiques, jusqu'aux films de David Lynch ou aux performances de la Cellule d'Intervention Metamkine. L'ensemble profite des possibilités offertes par les nouvelles configurations de « convergence » technique, accompagnant l'ouvrage d'un site internet (<http://www.lesclochesdatlantis.com>) qui présente un ensemble de documents et extraits vidéo et sonores pour l'illustration de certains points, extraits auquel le texte renvoie alors. Ceci ne va d'ailleurs pas sans ambiguïtés : un certain nombre de ces extraits sont

qualifiés, dans les notes de bas de page, d'« inédits », quand aucun d'entre eux ne le furent. S'ils ne connurent pas d'édition vidéographique commerciale (pour certains, puisque *Entusiasm* de Vertov est indiqué « inédit » [pourquoi ?] alors qu'il est disponible en DVD), la mise en ligne ne peut toutefois pas être considérée comme une « édition » du film. Ce problème de confusion des supports et des conditions de perception des œuvres se trouve renforcé lorsque, par exemple, certains auteurs des films proposés sur le site ont explicitement refusé que leurs œuvres soient vues sur d'autres formats que le 35 mm original, tel Peter Kubelka, dont *Arnulf Rainer* est pourtant montré là, indiqué lui aussi comme « inédit » (pourquoi ?), sous forme de reprise d'un lien vers une vidéo YouTube...

- 3 Cette vaste histoire des formes de la présence du bruit au cinéma est structurée autour de quelques points de focalisation. Le premier est la théorisation et la mise en pratique de l'*art des bruits* par le futuriste Luigi Russolo au début des années 1910, et ses suites dans les pratiques musicales et sonores des avant-gardes. Le second est l'apparition de la « nouvelle lutherie électronique » (Theremin, Ondes Martenot) dans les années 1920. Le troisième est l'émergence du cinéma sonore synchrone, et surtout de cet extraordinaire dispositif technique (aujourd'hui en voie de disparition...) que fut la reproduction sonore sur piste optique. Le quatrième est le moment de la naissance de la « musique concrète » à la fin des années 1940, et plus particulièrement de ses développements audiovisuels au sein du Service de la recherche de l'ORTF, dirigé par Pierre Schaeffer entre 1960 et 1974. L'auteur poursuit ensuite l'analyse du développement et de l'intégration de ces procédés électroacoustiques dans les différents courants, formes, genres cinématographiques : cinéma de science-fiction, cinéma « d'auteur », cinéma expérimental...
- 4 La position intermédiaire de Langlois, entre histoire du cinéma et histoire de la musique, produit des décalages intéressants. Ainsi, si l'ouvrage revient sur de nombreux cinéastes connus déjà pour leur travail sur le son (Vertov, Ruttmann, etc.), il permet aussi de valoriser l'importance de cinéastes tels que Jean Grémillon, invoqué à de nombreuses reprises pour différents films. La description de la circulation de certains procédés – la partition rétrograde par exemple – met également au jour certaines connexions entre cinéastes ou compositeurs, ou le croisement de certaines recherches contemporaines quoique s'opérant dans des contextes différents.
- 5 Mais l'hypothèse forte de l'ouvrage concerne d'abord l'histoire de la musique au vingtième siècle. Il s'agit de remettre en cause l'idée reçue dans cette discipline selon laquelle les procédés électroacoustiques naîtraient pratiquement sans antécédents de l'esprit de Pierre Schaeffer en 1948 avec les *Cinq études de bruits*, qui constituent l'origine de la *musique concrète*. Pour Langlois en effet, une archéologie de ces procédés ne peut que renvoyer au rôle central joué par le cinéma, à plusieurs titres. D'abord, en ce que Schaeffer lui-même a développé une « pensée de l'image », visible notamment par ses publications sur le cinéma dès le milieu des années 1940 (citant d'ailleurs Grémillon notamment) dans *la Revue du cinéma*, et qui structurera plus tard toute l'entreprise du Service de la recherche. Ensuite, et peut-être surtout, parce que les procédés techniques concrets et une partie des enjeux esthétiques liés à la manipulation des bruits, à leur traitement, à leur mise en forme plastique et à la « musicalité » qui peut en naître, sont en fait nés dans le domaine cinématographique, dès l'apparition de la piste optique. Certains cinéastes et artistes, selon Langlois, perçoivent en effet d'emblée les potentialités propres du médium nouveau que

constitue le son sur support linéaire, permettant le montage, les variations de vitesse, etc. En outre, la transcription visuelle du son qui y est opérée va également susciter immédiatement des recherches formelles nouvelles : la nouvelle technique sera utilisée à l'inverse de son but supposé, à savoir non pas la reproduction des sons de la réalité, mais la production de sons synthétiques inouïs par dessin direct sur la pellicule. Ainsi, méthodes électroacoustiques et son synthétique naissent au cinéma, longtemps avant leur intégration comme procédés esthétiques dans la « musique pure » – même si bon nombre de compositeurs (Antheil, Varèse, etc.) avaient déjà pu faire entrer les bruits dans la salle de concert.

- 6 Bien sûr, cette hypothèse pourrait être discutée dans plusieurs de ses aspects. D'abord, le rôle donné à la piste optique comme cristal technologique de ces potentialités pourrait être relativisé au vu du rôle joué dès avant (chez Moholy-Nagy par exemple) et encore longtemps après (jusque chez Schaeffer lui-même) par le support disque. Ensuite, le rôle crucial de la radio, et de ce genre déterminant dans ces années que fut la dramatique radio, paraît singulièrement sous-estimé. On pourrait également interroger les motivations autres que théoriques ou esthétiques dans l'intérêt d'un Schaeffer pour l'image. Le lien de ses conceptions avec le travail cinématographique (et radiophonique) du son paraît juste et convaincant, mais il est clair également que les procédures de production sonore adoptées ou inventées par lui, n'étant pas acceptables à l'époque pour le milieu de la « musique pure », ne pouvaient trouver légitimité et financement que dans ce cadre de musique d'accompagnement, ce que l'éminent « politicien » Schaeffer devait comprendre. Mais l'hypothèse reste intéressante, en ce qu'elle montre un mode de diffusion des problématiques cinématographiques, liées à une série de dispositifs techniques concrets (que l'on aurait aimé voir décrits plus précisément), dans des champs connexes.
- 7 Cette position intermédiaire de Philippe Langlois entre deux disciplines historiques distinctes et longues chacune de leur propre histoire n'est pas, par ailleurs, sans poser des problèmes. Paradoxalement il en est qui concerne l'histoire de la musique elle-même puisque la contribution d'un pionnier de la musique électronique, Pierre Barbaud est « oubliée » (fondateur du Groupe de Musique Algorithmique de Paris) mais qui a composé de nombreuses musiques de films, notamment pour Resnais, Varda et Marker... (Cf. l'étude de Nicolas Viel publiée dans *1895*, n° 58, 2009). Pour ce qui concerne le cinéma, tout d'abord, certains passages se trouvent un peu encombrés par des erreurs ou approximations factuelles, notamment sur les débuts du cinéma, les avant-gardes et leur contexte, le cinéma expérimental – ici distingué en genres problématiques –, etc. Les œuvres invoquées ou décrites sont très nombreuses, ce qui donne une vue d'ensemble appréciable, mais on peut regretter la place restreinte accordée à certains cinéastes travaillant pourtant centralement sur les questions liées au son ou au bruit (Guy Sherwin seulement mentionné, Bruce McClure ou Phill Niblock totalement absents, pour ne choisir que deux artistes contemporains ayant produit à la fois des disques et des films), tandis qu'une place plus importante aura été accordée à des cinéastes chez qui le son n'intervient que comme l'un des éléments d'un système plus global, et ne s'intéressant pas particulièrement à la matière sonore en tant que telle...
- 8 On peut regretter également une méconnaissance des recherches historiques récentes sur certains des objets considérés, depuis Vertov jusqu'au Service de la recherche – le livre aurait bénéficié par exemple d'une connaissance de la thèse de Grégoire Quenault,

« Reconsidération de l'histoire de l'art vidéo à partir de ses débuts méconnus en France entre 1957 et 1974 », dont les chapitres sur le Service auraient pu amener Langlois à relativiser le désintérêt des historiens pour l'institution. Il reste vrai que l'accès de Langlois aux films du Service met au jour des objets aussi passionnants que toujours mal connus de manière dominante.

- 9 Il se révèle également, à mesure de la lecture de l'ouvrage, un décalage méthodologique avec les problématiques contemporaines de l'historiographie du cinéma. La question esthétique, qui pourrait y être passionnante, s'y pose notamment de manière problématique, non interrogée – ce qui se retrouve par exemple dans les considérations peu convaincantes sur le supposé « paradoxe de la nouvelle lutherie », fondé sur le présupposé selon lequel, en art, un innovateur technique devrait aussi être un innovateur sur le plan esthétique, sans que soit jamais pris en compte son contexte de travail culturel, financier et conceptuel propre. Le parcours historique dessiné par Langlois demeure radicalement centré sur les œuvres, les (grands) films et les (grands) artistes, et ce même dans des domaines organisés par un mode de production industriel tel le cinéma hollywoodien de science-fiction. L'ouvrage ne dit rien de la présence – parfois importante et révélatrice de tout autres enjeux – de ces procédés dans la publicité, le cinéma scientifique, les actualités, les productions télévisées, voire, à partir des années 1960 et de la diffusion plus large des enregistreurs à bande magnétique, dans le cinéma amateur – pour s'en tenir aux productions audiovisuelles.
- 10 Le problème s'avère particulièrement dommageable pour l'étude de l'objet central de l'ouvrage, le Service de la recherche. S'il est passionnant de pouvoir analyser les œuvres des artistes tout à fait considérables liés au Service (Pierre Schaeffer, Bernard Parmegiani, Luc Ferrari, Ivo Malec, Peter Foldès, Piotr Kamler, Robert Lapoujade, etc.), la compréhension de leur évolution paraîtrait grandement enrichie d'une mise en contexte dans la structure et la politique de production du Service. Quelle fut l'armature juridique et légale du service ? Comment sa mission était-elle formulée ? Comment cela fut-il négocié, accepté ? Quels liens institutionnels avec le reste de l'ORTF, et quelles évolutions entre le Service et le Studio puis Club d'essai auparavant dirigé par Schaeffer ? Quels budgets lui étaient alloués ? Quels salaires, quels statuts pour les employés ? De quel appareillage était-il doté ? Les quelques éléments d'organisation qui nous sont fournis sont souvent passionnants (à partir de l'existence du Groupe de recherches musicales – GRM – sont créés des divisions équivalentes pour l'image – GRI –, la technique – GRT –, et l'étude critique – GEC – ; les cahiers des charges des participants se trouvent répartis en « séances » – demi-journées de travail –, scindées entre « essai, recherche, application »...); mais l'évolution propre de la structure, ses enjeux, sa place, son rôle, les polémiques institutionnelles, ne sont pas évoqués. Une étude de l'achat de matériel par exemple eût été riche d'enseignements à de nombreux niveaux (financier, technologique, esthétique, etc.). L'histoire institutionnelle du Service de la recherche de l'ORTF, sur le modèle du travail de Caroline Zéau sur l'Office national du film du Canada (Bruxelles, Peter Lang, 2006), ou de Louis Niebur sur le BBC Radiophonic Workshop (New York, Oxford University Press, 2010), reste donc à réaliser.
- 11 Cette mise en contexte historique et institutionnelle concrète des œuvres produites par le Service manque également au niveau international. Le Service de la recherche n'est en effet pas une entreprise isolée, et ces années voient la naissance d'un nombre important d'institutions consacrées aux recherches en musiques électroacoustiques,

ayant toutes ou presque un lien avec des institutions médiatiques existantes, souvent radiophoniques, confirmant l'importance de cette généalogie – les plus célèbres étant certainement le Studio für elektronische Musik de Cologne, créé en 1951 dans le cadre de la Nordwestdeutschen Rundfunk (aujourd'hui WDR), et le Studio di Fonologia Musicale, créé en 1955 au sein de la Rai à Milan par Luciano Berio et Bruno Maderna. Certaines institutions académiques parmi les plus prestigieuses créèrent leur propre laboratoire de recherche, par exemple le Columbia-Princeton Electronic Music Center, qui trouve son origine au début des années 1950, sous l'impulsion de Milton Babbitt, Roger Sessions, Otto Luening, Vladimir Ussachevsky et quelques autres. On voit combien l'entreprise schaefferienne est à comprendre dans tout un ensemble de recherches sonores collectives contemporaines, englobant certains milieux musicaux d'avant-garde en décalage plus ou moins prononcé avec l'establishment dominant, certains ingénieurs du son, certains dramaturges et réalisateurs de la radio, de la télévision ou du cinéma, voire de la danse ou du théâtre. Dans ce cadre, on regrette l'absence complète dans l'ouvrage d'une étude du Radiophonic Workshop de la BBC, créé en 1958, et qui fut un organe très important de la recherche et de la diffusion de la musique électronique dans la production radiophonique, télévisuelle et cinématographique britannique, sur des bases théoriques et politiques radicalement différentes du Service de la recherche. Le Radiophonic Workshop fait l'objet d'un intérêt accru ces derniers temps (passionnantes éditions discographiques d'archives sonores de Daphne Oram, exposition au Science Museum de Londres, publication d'études historiques – notamment celle de L. Niebur déjà mentionnée) qui aurait bénéficié à l'ouvrage, et fait contraste avec les problématiques françaises liées à l'ORTF. L'Oramics, machine inventée par Daphne Oram (mentionnée brièvement par Langlois), est d'ailleurs un bel exemple pour la thèse de l'auteur, puisque cet appareil destiné à produire des sons synthétiques, sans rapport aucun avec le cinéma, utilise néanmoins comme support de la pellicule 35 mm transparente perforée...

- 12 On notera que cet intérêt récent pour le BBC Radiophonic Workshop n'est qu'un moment d'une préoccupation contemporaine des milieux musicaux expérimentaux pour les productions électroacoustiques analogiques de la période, qui a pour autre conséquence par exemple qu'un label discographique autrichien de cette mouvance, Editions Mego, consacre une collection entière à la réédition sur disque vinyle exclusivement d'œuvres du GRM, dont *l'Œil écoute* (1970) de B. Parmegiani et *le Trièdre fertile* (1975) de Schaeffer, pistes sonores de bandes vidéographiques produites par leur compositeur au sein du Service de la recherche (Editions Mego, respectivement REGRM 003 et REGRM 001, 2012).
- 13 Cette histoire du cinéma comme art de la manipulation des sons et des images est intéressante en ce qu'elle propose l'idée qu'une histoire de la musique aujourd'hui peut être amenée à devoir intégrer le cinéma comme l'un de ses moments – le cinéma comme phénomène culturel ou esthétique, ou le cinéma comme dispositif technique et conceptuel.