

2008a « Schaeffer et la recherche », in *Pierre Schaeffer*, collection Portraits Polychromes, n°13, Ina, Paris.

## Schaeffer et la recherche

Que Schaeffer arrive en 13ème position dans la série des Portraits Polychromes n'est pas dénué de sens. La collection présente prioritairement les compositeurs importants, et Schaeffer n'est pas de ceux-là. Son génie est ailleurs. Si j'avais un mot à dire du Schaeffer compositeur, ce serait une anecdote : quand je suis venu le voir chez lui en 1972 pour lui présenter une analyse de son *Etude aux Objets* et lui ai tendu une bande magnétique pour la placer sur le magnétophone installé chez lui, il m'a demandé : « Auriez-vous la gentillesse de le faire ? Je vais vous faire un aveu : ce magnétophone, je ne sais pas m'en servir ». Vrai ou quelque peu exagéré, c'était bien représentatif de l'immense attrait qu'avaient pour lui les machines. Quand il a composé *Le Trièdre Fertile* avec Bernard Durr, Schaeffer n'a pas touché un bouton, encore moins une galette de bande magnétique. C'est dire que le principe de la manipulation directe, dogme de la musique concrète, était pour le moins théorique. Sans doute avait-il mis la main sur les potentiomètres en 1948, mais juste assez pour commettre une fructueuse erreur de manipulation et en tirer la base de ses réflexions théoriques. « *En faisant frapper sur l'une des cloches, j'ai pris le son après l'attaque. Privée de sa percussion, la cloche devient un son de hautbois. Je dresse l'oreille (...) Où réside l'invention ? Quand s'est-elle produite ? Je réponds sans hésiter : quand j'ai touché au son des cloches. Séparer le son de l'attaque constituait l'acte générateur* <sup>1</sup> ». Ce jour-là, Schaeffer était passé de l'autre côté de la vitre –du studio où l'on produit le son à la cabine où on l'enregistre-, mais plus profondément du rôle de manipulateur à celui de penseur. Quelques mois de travaux pratiques lui avaient suffi pour ouvrir un domaine de réflexion, faire des machines et du studio les nouveaux outils de création, et déclencher la seconde révolution technologique de la musique occidentale après celle de l'écriture<sup>2</sup>.

Il n'était certes pas le premier à mettre les technologies du son, vieilles d'un bon demi-siècle, au

---

<sup>1</sup> *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 15 et 16.

<sup>2</sup> Le parallèle entre ces deux « révolutions », que j'énonce ici de manière cavalière et hâtive, est développé dans *le son des musiques entre technologie et esthétique*, Paris, Ina/Bchet-Chastel, 2001.

service de la musique. La première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle est jonchée d'essais sans lendemain. Le Telharmonium, né en 1897 était mort dix ans plus tard, Cage avait composé deux *Imaginary Lanscapes* associant des sons enregistrés à des instruments, mais n'avait pas donné suite, Ruttman, précurseur de l'acousmatique, avait réalisé son fameux *Weekend*, film sonore sans image, mais s'était arrêté là, et surtout Varèse avait rêvé en vain, des années durant, d'associer musique et science. Pourquoi Schaeffer a-t-il réussi là où les autres avaient échoué ? Le mariage entre musique et machines, pour être fécond, exigeait un nouveau *style* de recherche, entièrement à imaginer. La « recherche musicale » selon Schaeffer repose sur des conceptions tout à fait originales, explicitement thématiques.

La première nouveauté est un type d'institution, dont le GRMC et le GRM ont été les modèles, rapidement imités dans le monde, qui assure les moyens et la pérennité du projet. Il faut prendre au sérieux deux déclarations, qui semblent anodines : la dédicace de *A la recherche d'une musique concrète*, à « *L'Administration de la radiodiffusion et de la télévision française... [et à] son directeur général Monsieur Wladimir Porché qui voulut bien assurer aux Recherches de Musique Concrète le plus rare des bienfaits du pouvoir : la continuité* ». Il est à peine croyable que Schaeffer ait réussi à convaincre le directeur général de la RTF que la recherche en musique concrète était évidemment à sa place au sein de la société nationale de Radio et de Télévision. Ça n'a pas dû être facile... Aussi n'est-il pas étonnant que Schaeffer ait jugé opportun, en quatrième de couverture du *Traité des Objets Musicaux*, de se vanter, dans un autoportrait de quelques lignes, d'être un « virtuose administratif, créateur d'institutions impossibles et nécessaires... ».

Quel type d'institutions ? La « recherche musicale » était nécessairement collective, réunissant ingénieurs, musiciens, et théoriciens de ce qu'on appellera plus tard les « sciences de la musique » (théoricien qu'il sera lui-même avant tout). Il faut prendre la mesure de cette nouveauté. Composer avait toujours été un acte solitaire par excellence. La recherche musicologique l'est encore le plus souvent. Voilà qu'avec Schaeffer on apprenait à composer au sein d'une équipe, en relation avec un pôle technique et en participant à un projet collectif qui révisait de fond en comble la « théorie de la musique ». Cette articulation des trois pôles de la recherche musicale -- musique, technique, théorie -- est en soi un thème de recherche, prototype du concept de « dispositif », systématisé au sein du Service de la Recherche, lorsque la situation entre personnes, lieux, relais par caméra interposée, etc. était pensée comme moyen de conduire la réflexion.

De même que le Groupe était un carrefour de métiers, de même la recherche théorique, troisième dimension de la recherche musicale, était elle-même conçue comme un croisement de disciplines. Le *Traité* est sous-titré « essai interdisciplines ». Il aborde en effet la musique en puisant aux sources des disciplines alors disponibles : musicologie à peine, mais surtout psychologie, psycho-acoustique, réflexion philosophique et phénoménologique, linguistique, en même temps qu'il touche à quelques domaines peu explorés jusque là : sémiologie et anthropologie de la musique. Cela aussi était nouveau. La musicologie est aujourd'hui débordée de tous côtés par des sciences qui parlent de musique, chacune dans son langage. La nécessité de les grouper dans des revues, des colloques, des équipes sous le nom de « sciences de la musique » est clairement reconnue, car chacune renvoie aux autres.

Quel point retenir de la vision synthétique de Schaeffer ? On a beaucoup souligné la priorité donnée à l'écoute, la description perceptive du sonore, l'approche phénoménologique qui fonde les concepts d'écoute réduite, d'objet sonore et débouche sur la typo-morphologie. C'était en effet une prise de position originale, fortement polémique, après que la musique savante occidentale ait versé dans la spéculation combinatoire. Il y avait du fil à retordre. Beaucoup a été dit sur ce Schaeffer phénoménologue<sup>3</sup>, n'y revenons pas. Indiquons plutôt, en quelques mots, les directions à peine nommées dans le TOM mais qui étaient le germe de réflexions approfondies ultérieurement par d'autres.

Ce qui était très nouveau dans le *Traité*, c'est que l'analyse était constamment traversée par deux questions fondamentales : Qu'est-ce que la musique ? Comment prend-elle du sens ? Pour quelqu'un qui avait lu les « technique de mon langage musical », « panorama de l'art musical contemporain » et autres tentatives de « penser la musique aujourd'hui », il y avait là un étonnant retour à l'essentiel. Comme le rappelle l'auteur, ce retour était rendu nécessaire par deux faits récents : la connaissance des musiques de tous les continents et l'irruption de cette nouvelle musique qui abandonnait la partition, l'instrument et l'interprète. Le TOM n'est pas un traité de musique concrète, mais un traité sur la musique en général remise en question par la musique concrète.

Est présenté de manière claire et affirmée un modèle du fait musical que sous le nom de

---

<sup>3</sup> Voir *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Ina/Buchet-Chastel, 1999.

« sémiologie », Molino et Nattiez ont ultérieurement affiné et diffusé : la musique est une mise en regard d'objets et de conduites humaines de production et de réception. On ne peut pas ne pas remarquer que cette tripartition - production, objet, réception- gouverne le *Traité* : l'objet est le titre, les deux premiers « livres » s'intitulent respectivement « Faire de la musique » et « Entendre ». Comment mieux exprimer que l'objet est le résultat soit d'un faire soit d'un entendre (soit des deux à la fois) ? L'objet, pour Schaeffer, a d'abord été celui que l'on produit pour l'entendre, notamment dans la « lettre à Albert Richard<sup>4</sup> », avant de devenir celui que l'on construit par l'écoute, dans le *Traité*. Il est le passage entre faire et entendre.

Plus précisément, l'objet sonore de la typo-morphologie, conçu comme unité gestaltiste, isolé d'un fond comme forme (attaque, corps, chute) résulte de ce que Nattiez nommerait un artéfact méthodologique qui consiste à adopter une attitude d'écoute particulière, que Schaeffer commente abondamment, l'écoute réduite, mais d'abord (ajouterai-je) une pratique d'écoute artificielle (que j'appelle « légèrement instrumentée »), très éloignée de l'écoute de concert, qui s'autorise la « pause » et le « retour », c'est-à-dire une écoute délinéarisée (sans aller jusqu'au filtrage, ni même au ralenti). On a « neutralisé » le sens et l'influence des pratiques de production et d'une réception réglée par les usages sociaux pour accéder à une perception que Schaeffer appelle intersubjective. Il n'emploie pas le mot « neutre » (et je crois qu'il a raison) mais Jean-Jacques Nattiez<sup>5</sup> et Stéphane Roy<sup>6</sup> reconnaissent là le concept qu'ils affectionnent. Même si les mises en application divergent, ces auteurs (et moi aussi) voient dans cette manière de poser les problèmes une base solide.

La question plus proprement sémiotique, celle du sens, est constamment posée mais jamais réellement traitée. C'était sans doute prématuré en 1965-66. Mais je ferai remarquer (je ne suis pas le seul) que la sémiologie de Jean-Jacques Nattiez, du moins celle de 1975 et 1987<sup>7</sup>, fournit un cadre à la question du sens plus qu'elle ne le traite réellement. C'est aussi ce que fait Schaeffer, mais il conclut par un abandon (provisoire) d'une manière plus dramatique. Après avoir bien compris les risques d'une transposition d'un modèle linguistique, et plus précisément phonologique, à la musique, il conclut que cette question, il n'y touchera pas : « *Les structures du*

---

<sup>4</sup> « Créer des objets sonores » est la seconde règle de travail du GRM alors en gestation, in *Vers une musique expérimentale*, La revue Musicale, Paris, Richard-Masse, 1957, p. XIII.

<sup>5</sup> « Le statut sémiologique de l'objet sonore », in *Le Traité des Objets Musicaux 10 ans après*, Cahiers Recherche/Musique n°2, Ina-Grm, 1976.

<sup>6</sup> *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>7</sup> *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10x18, Paris, UGE, 1975.

*langage sont évidemment commandées par sa fonction de communication. Une définition de la communication musicale, qui apparaît immédiatement comme d'une autre sorte, nous permettrait de mieux comprendre, à partir de leurs fonctions, les structures musicales. Parfaitement conscient de cette dépendance, nous avons simplement choisi de procéder dans l'ordre inverse : la considération de ses structures, le problème de la délimitation de ses unités peut nous renseigner sur le sens de la musique. Et cette approche indirecte a l'avantage de nous éviter des dissertations esthétiques sans issue »* (p. 284). C'est la problématique qui nous agite tous, depuis lors.

Schaeffer n'a pas l'ambition d'être un anthropologue de la musique. Il ne cesse, cependant, d'aborder la musique d'un point de vue anthropologique. Il a tout de suite repéré que la diversité des musiques du monde et la secousse qu'il avait lui-même provoquée obligeaient à redéfinir le musical en écartant les attributs manifestement locaux ou datés, comme les notes, les systèmes, et plus généralement les échelles et les rythmes. Il fallait creuser plus profondément pour trouver ce qui définit universellement la musique. Avec une coquette (et apparente) désinvolture, il raisonne sur l'exemple le plus éloigné de tout espoir de vérification empirique, la musique de l'homme de Neandertal : *« A côté d'un ensemble d'activités directement orientées vers sa propre survie et dont ses perceptions ne se dissocient pas, il en connaît d'autres, désintéressées celles-ci, dont les jeunes animaux eux-mêmes donnent l'exemple : courses, étirements, luttes feintes, essais, libres exercices des muscles ; ces activités, si elles ont une utilité puisqu'elles concourent au développement des desseins de la nature, leur associent une marge de gratuité. L'homme préhistorique ne connaît-il pas ainsi un double usage de la voix : émettre des cris d'appel, de menace ou de colère, ou bien mettre à l'essai ce que les spécialistes appellent pompeusement son appareil phonatoire, plaisir de crier à pleins poumons, plaisir aussi de frapper sur des objets, sans que soient nécessairement dissociés le geste et son effet, la satisfaction d'exercer ses muscles et celle de « faire du bruit » ? Faut-il chercher dans de tels jeux, qui se seraient par la suite perfectionnés en même temps que se développaient leurs significations, l'origine simultanée du chant, de la danse et de la musique ? »* (p. 42). Neandertal est une abstraction, mais il aura servi à amener une réflexion générale : la musique, pour Schaeffer, commence avec la répétition et la variation : *« La répétition du même phénomène causal (...). La variation, au sein de la répétition causale, de quelque chose de perceptible »*. La mise en « valeur » d'un des critères

morphologiques choisi et isolé le distingue des « caractères », qui s'oublie, et cette sélection et cette variation imprimée à une valeur permet des retours, des régularités et la construction de quelque chose qui pourra faire système.

Schaeffer n'a jamais étudié la genèse des conduites musicales chez le petit enfant. Mais pour quelqu'un (comme moi) qui l'a fait, il est évident que les germes d'une réflexion ontogénétique sont présents dans le TOM. Relisez la citation ci-dessus en remplaçant « l'homme préhistorique » par « le jeune enfant », et vous croirez lire du Piaget. La répétition et la variation, que Schaeffer voit comme fondements de l'invention musicale, caractérisent les formes avancées de réactions circulaires, quand l'enfant (vers 8 mois) non seulement répète le geste producteur de son qu'il a effectué par hasard, mais varie son geste, et donc le son qui en résulte. Son attention est captée, et l'exploration, centrée sur cette trouvaille, peut durer jusqu'à dix minutes. Je conclurai comme Schaeffer : « *De la musique, ce sera la définition la plus simple, la plus générale et la moins préconçue. Même si le joueur de calebasse ne sait pas encore en jouer, n'exprime rien ou ne se fait pas comprendre, il « fait de la musique ». Que ferait-il donc d'autre ?* » (p.43).

Schaeffer, dans cette vision anthropologique, faisait-il le rapprochement entre l'enfant, l'homme de Neandertal (c'est-à-dire une hypothétique phylogénèse) et les musiques du monde ? Certainement, mais avec les précautions qui s'imposent. J'en veux pour preuve la parabole de l'enfant à l'herbe : « *Nous allons écouter un enfant qui s'est cueilli une herbe adéquate, l'a tendue entre ses deux paumes et souffle à présent sur cette herbe, tandis que le creux de ses mains lui sert de résonateur (...)* Comme nous l'avons dit de l'homme de Neandertal, si cet enfant ne fait pas de musique, que fait-il donc ? » (p.339), ou le thème du « retour aux sources », développé dans une conférence au musée Guimet, temple des arts asiatiques, ou encore l'invitation d'ethnomusicologues comme Gilbert Rouget, d'éducateurs comme Maurice Martenot ou de physiologistes comme Alfred Tomatis dans ce séminaire du Conservatoire dont le titre est resté énigmatique pour beaucoup : « *Musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel* ». On sortait la musique de ce qui l'avait jusque là définie (les notes) pour en rechercher les fondements, quitte à la rattacher à un univers qui l'avait ébranlée.

Qu'on observe la couverture du TOM. On y voit à gauche des objets –une partition, un violon, une onde acoustique matérialisée par un tracé- et en regard une main tenant un archet, symbole du geste instrumental, une oreille figurant l'écoute. D'emblée, le fait musical est présenté comme

relation entre des objets et des conduites humaines, et on remarque que le cas particulier de la musique concrète, auquel on réduit si souvent le pauvre Schaeffer, est oublié avant même qu'on n'ouvre le livre.

François Delalande