

PIERRE
SCHAEFFER

Instituto de Artes
BIBLIOTECA

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace	5
Au lecteur ⁽¹⁹⁷⁷⁾	7
Les antécédents	9
1969 Ce pays qui me ressemble	11
1938 Vérité première	15
1941 Le langage des choses	19
1946 Le pouvoir du micro et le temps retrouvé.....	25
1944 La chambre des merveilles	31
La musique concrète.....	37
1950 Introduction à la musique concrète	39
1952 Symphonie pour un homme seul	63
Un ménage de sorciers 1950, 1952, ^{introduction} 1969	69
1955 Mozart et les ingénieurs	75
Les malheurs d'Orphée 1951, 1952.....	81
1952 Adieux à la musique concrète.....	93
La musique expérimentale	97
1957 Vers une musique expérimentale ^{introduction} 1953	99
1957 Lettre à Albert Richard	115
1959 Situation 59 des musiques expérimentales.....	127
La recherche musicale	133
1961 Une méthode expérimentale en matière d'art.....	135
1966 Morphologie et typologie des objets sonores.....	139
1966 L'expérience musicale	149
1967 La communication musicale	157
1968 La sévère mission de la musique.....	163
Ecrire sur la musique	173
1977 A la recherche de la musique même.....	179
De l'expérience musicale à l'expérience humaine.....	217
1971 Tout est dans tout	219
1977 Avant-dernière lettre à Albert Richard.....	225
Chronologie	229

PIERRE
SCHAEFFER

DE LA MUSIQUE
CONCRÈTE A
LA MUSIQUE MÊME

LA
REVUE
MUSICALE

7, PLACE SAINT-SULPICE — PARIS

AU LECTEUR

J'avais dédié le Traité des Objets Musicaux à mon père violoniste, et à son précepte favori : « travaille ton instrument ».

Le relais a été pris par un homme qui m'a répété : songe à ta vie, et une femme qui m'a requis de travailler ma propre pensée.

En dédiant cet itinéraire à Albert Richard et à Sophie Brunet, éditeur et coauteur, je déroge quelque peu aux usages.

On comprendra qu'une telle intimité est trop rare pour ne pas être avouée, afin d'éclairer s'il se peut, le parcours d'une recherche.

P. S.

AU LECTEUR

Le présent volume réunit de très nombreux textes de Pierre Schaeffer portant à leur justification des dates qui s'échelonnent sur près de quarante ans. Le commentaire de Sophie Brunet rappelle les circonstances de leur rédaction et tâche de retracer l'itinéraire de leur auteur.

Mais y a-t-il un itinéraire ? Le lecteur qui emploierait à lire ce volume sa curiosité de connaissance découvrirait, avec l'étrange AVENTURE de la musique concrète, plus tard expérimentale, un territoire inconnu.

Il devrait alors se poser les questions suivantes :

A quel pays appartient ce territoire ?

Comment le parcourir ?

Ce n'est qu'ensuite, et s'il a trouvé les réponses, qu'il en cueillera les fruits sauvages et les goûtera pour savoir s'ils sont pour lui mangeables, im-mangeables ou tout simplement empoisonnés.

Je signalerai dès à présent que cette troisième question est sans grand intérêt : l'AVENTURE ne se consomme pas. Qu'une démarche de recherche rigoureusement expérimentale aboutisse à la figuration d'un système qu'elle-même propose, importe peu. Disons que c'est tant mieux ou tant pis.

En apparence, ces textes traitent des problèmes de la musique. En réalité, l'enseignement qu'on en peut tirer est étranger aux besoins de la pratique musicale et, en général, de toute pratique. La musique n'est que la base d'une recherche intérieure qui se meut dans un espace sans limite où, seul, l'homme occupe la place totale. Qu'elle apparaisse au chercheur lui-même comme la clef d'une connaissance supérieure, ouvrant sur les énigmes de l'homme, importe peu. Seules comptent l'expérience et l'aventure, probablement im-praticables à la plupart.

Que le lecteur ne s'y trompe pas. Pierre Schaeffer remplit complètement sa tâche de chercheur : il doute de tout. Ses expériences, ou les expériences, sont des jalonnements. Et ce qu'il cherche n'est pas ce qu'il trouve.

Annals - faire un essai
mais en silence
le choix occulter

PIERRE SCHAEFFER

A travers un labeur inlassable, personnel et de groupe, il amasse des tonnes et des tonnes de matériaux. Aux générations futures d'en faire le tri. Le regard de Pierre Schaeffer va toujours au-delà des objets disparates qu'il vient de réunir. Cet homme qu'il cherche, l'aperçoit-il? En tout cas, il le poursuit dans ses plus lointaines retraites, l'isole, l'immobilise, l'interroge avec tant d'âpreté que ses interrogations deviennent des ordres. Il n'a jamais oublié et ne peut pas oublier que le Sphinx qui domine les déserts a un visage humain.

Lecteur, j'aimerais être près de vous pour lire, relire et commenter cet ensemble de textes. Je vous proposerais de prendre du recul, d'éloigner les idées, les faits, les mots pour tenter une version de synthèse. Nous pourrions y découvrir de la haine et de l'amour, mais aussi, à travers l'inextricable entremêlement de cette pensée, si mystérieusement prophétique, un chemin vers la connaissance. Et je vous prierais de vous joindre à moi dans cet hommage à un chercheur isolé dans son effort pour apercevoir la destinée de notre civilisation, qui a perdu conscience de son origine.

Albert Richard
(mars 1977)

CE PAYS QUI ME RÉSSEMBLE

LES ANTÉCÉDENTS

Le monde moderne d'aujourd'hui est une terre nouvelle dans ce qu'elle offre d'opportunités nouvelles pour ceux qui cherchent de nouvelles possibilités. C'est pourquoi il est si intéressant de connaître les antécédents de nos parents, de nos grands-parents, de nos arrière-grands-parents, car ils nous donnent une idée de ce que nous sommes et de ce que nous pouvons devenir.

Les renseignements sur nos ancêtres nous aident à mieux nous connaître nous-mêmes et à mieux comprendre le monde qui nous entoure. Ils nous donnent une idée de ce que nous sommes et de ce que nous pouvons devenir.

Les renseignements sur nos ancêtres nous aident à mieux nous connaître nous-mêmes et à mieux comprendre le monde qui nous entoure. Ils nous donnent une idée de ce que nous sommes et de ce que nous pouvons devenir.

Les renseignements sur nos ancêtres nous aident à mieux nous connaître nous-mêmes et à mieux comprendre le monde qui nous entoure. Ils nous donnent une idée de ce que nous sommes et de ce que nous pouvons devenir.

CE PAYS QUI ME RESSEMBLE

Pierre Schaeffer se présente régulièrement comme un compositeur amateur, un polytechnicien fourvoyé et, pour ainsi dire, une victime des circonstances. En musique, il n'a jamais revendiqué que le titre de chercheur.

De quelle recherche s'agit-il ? Les textes recueillis dans ce dossier sont suffisamment explicites pour nous dispenser de tout commentaire. Quant au refus d'être musicien, seulement musicien, il pourrait aisément se justifier, en toute brutalité objective : sur ce terrain où les auteurs foisonnent par rapport aux amateurs disponibles, voici toujours un concurrent de moins.

Les aveux plus ou moins délibérés qui se glissent dans certains textes, indiquent cependant que les rapports de Pierre Schaeffer avec la musique sont plus intimes et plus conflictuels que son propos d'expérimentateur ou d'observateur ne le laisserait supposer.

Au cours d'une émission de télévision, diffusée en 1969, dans le cadre de la série l'Invité du Dimanche, il s'en est expliqué avec Pierre Dumayet.

Si je vous dis que je suis fils de musiciens, que la musique m'a été inoculée par un père violoniste et une mère chanteuse, c'est de la biographie. Ce qui est si important pour moi n'intéresse personne. Comment arriver à le faire passer, à le faire comprendre ? Les mots, les souvenirs, ce sont comme les chèques : il faut des provisions. J'ai la manie du concret, vous savez, et il faudrait que j'arrive à donner du concret à celui qui regarde cette émission. C'est pourquoi j'ai voulu lui préparer un spectacle, inspiré de mes souvenirs, qui, peut-être, restituera mieux mon enfance... Et, pour ce film, je me suis offert un père adolescent, celui que je n'ai jamais connu. Mon intimité avec lui a été difficile, nous nous sommes peu parlé. Ce n'est pas sa voix, c'est son violon qui m'a gravé comme un disque.

à remettre à demain involontaire pour des raisons de service plus commodes

LE FILM COMMENCE, COMMENTE EN VOIX OFF PAR PIERRE SCHAEFFER

...C'était une prise de vue, dans un grand studio de la maison de la radio. J'ai fait prendre à ce garçon un certain nombre de pupitres : moi, j'ai toujours vu mon père au premier violon, mais je recommandais sa carrière à cette place de second violon... Oui, celle-là.

Je l'imagine ainsi, mon père, second violon timide et beau, à ses débuts, quand je n'étais pas encore né. Mais c'est l'orchestre des sombres dimanches à Nancy qui me hante : je risque tous les jours, au détour d'une télévision — d'une radio surtout — de retrouver le temps perdu d'un concert, la vie ressuscitée, l'instant périlleux d'un arpegge et d'un trait, et je me bats contre les doubles barres, comme se battait mon père, mon père le solitaire. C'est l'ennui d'avoir des parents artistes : la distraction des autres devient notre épreuve et leur plaisir notre souci. Mon père, dans l'orchestre, était protégé, mais ma mère affrontait seule la scène des récitatifs. Et s'il arrivait qu'une autre femme chantât mieux qu'elle... ! Quel scandale pour l'enfant que j'étais, l'enfant amoureux que j'étais !

ASSOMBRÉ

car de la scène...
comme...
16 203 V10

... dans...
de...
ce qui...
surtout...
d'après...
avec une...
linges - pour - exactement.

LE FILM S'INTERROMPT : INCIDENT TECHNIQUE

J'aime assez ces ratés de la technique. L'artiste comme le technicien, joue avec les objets. Ça réussit ou ça rate. L'administration aussi a ses ratés. On est toujours sur la corde raide. C'est ce que j'ai retrouvé, dans mon métier...

REPRISE

Les leçons de chant reposaient de ces affres. Par la porte entrebâillée, les regards défendus, déjà, et un certain sourire sur des jeunes filles entrevues. Et ma mère : « Mademoiselle, l'articulation avant tout ! C'en est fait il m'oublie, l'ingrat (en insistant sur l'ingratt), l'ingratt que j'aimais. »

Avec l'âge de raison, m'était venue l'idée du risque, du combat, d'une lutte pour la vie où l'argent eût été enfin dompté par le travail. Mais la santé, le bonheur, les nerfs que la musique rend enragés... ! « Tu verras plus tard, disait mon père, on n'a pas d'amis ». Il était monté des seconds violons aux premiers et progressait des derniers pupitres au premier rang. Et son voisin, son camarade, à côté de lui, jouait-il mieux que lui ? Qui était finalement jaloux de l'autre ? « Tu verras, disait mon père, on n'a pas d'amis ». Je serrais les dents sans répondre. J'en aurais, moi, des amis. Devant tant de pessimisme et de désespoir, je le jurais, je changerais le monde pour cela, s'il le fallait.

C'est ainsi que je quittai Nancy sans avoir compris Bach, que j'identifiais à Léo Delibes, dans une commune rage contre la musique. Hélas, comme je lui en voulais, comme je la trouvais futile et dérisoire, cette musique qui faisait faire des grimaces à la belle Gisèle que j'aimais en secret !

« Très bien, très bien, reprenons si vous voulez la suite... fille des parias ? »

favorable...
pour elle, paria

RETOUR

enfant...
du...
différence par rapport à ses...
père et mère; femme non mariée;...
indien de la...
dernière case

pleurer - séparé
des hommes; regretter Jean-
Christophe du respect

LES ANTECEDENTS

Elle court sur la mousse, la... Dites bien : sur la mou-ou-ou, attention ! Non, ça fait mu-u-u... La mou-ou-ou »

D'autres étaient pitoyables, pauvres petites Lorraines, mieux faites pour garder les moutons, sauver la France à la rigueur, que pour chanter Mozart.

« Pas triste, pas triste ! Souriez, Mademoiselle, souriez : A l'ivresse... l'ivresse ».

C'est ainsi que je me brouillai avec Mozart, et pour la vie, à cause de Suzanne qui chantait si mal.

« Articulez... Car il faut que les femmes pleurent, reprenez... Non, ce n'était pas tout à fait ça, reprenez cet écart, cet intervalle difficile.. Ah non, ce n'était pas tout à fait ça, reprenez encore une fois... Respirez bien. Car il faut que les femmes... »

Comment se faisait-il que Fauré résistât à la septième diminuée, aux écarts et aux recommencements inégaux d'une voix fatale ?

Et tout cela fut déchiré. Les portes entrebâillées se refermaient sur le solfège, les concours de fin d'année, la province avariciense. J'espérais bien ne plus la rencontrer jamais, la musique, et j'allais enfin au concert comme tout le monde, le cœur léger, sans trembler pour l'acrobate. Et mon père, qui n'avait jamais joué en violon solo — il avait trop le trac — mon père, j'allais le venger. J'allais partir vers d'autres scènes, d'autres bureaux, d'autres conservatoires, et j'avais choisi la Radiodiffusion Française comme endroit où j'irais, selon le conseil de mon père, « travailler mon instrument ». Vous savez ce qui m'est arrivé. Et combien je regrette — ô que je regrette ! — de n'avoir finalement jamais trouvé « ce pays qui me ressemble » et que chantait ma mère...

L'Invité du Dimanche
Inédit, 1969

VÉRITÉ PREMIÈRE

conseil - avis donné ou demandé; celui qui donne
un avis, assemblée de personnes qui délibèrent; lieu
des séances de cette assemblée
consigner - faire une consignation; donner une
consigne; défendre que quelqu'un n'entre ou ne sorte;
citer un fait dans un rapport

à haute ou collage analog

« Au début des techniques nouvelles, il existe une période confuse et magnifique où, personne n'y connaissant rien, chacun doit s'apprendre à soi-même le métier. Heureux les témoins des débuts héroïques, adeptes de l'empirisme obscur, artisans de débrouillages primitifs. Nous en sommes. Qui a connu la Radiodiffusion à ses débuts, les étages croulants du 97 rue de Grenelle, les gourbis de la Tour Eiffel, les caves des P.T.T., a participé à une aventure épique et misérable. Qui, jeune ingénieur des P.T.T., s'est vu confier au lendemain d'une arrivée de province le soin de diffuser l'opéra, sans autre consigne que celle d'aller vite, sans autre conseil que l'économie, sans autre contrôle que celui des dépenses engagées, celui-là a des chances de se souvenir de ses années d'apprentissage » (1).

Pierre Schaeffer se voulait écrivain, il s'est retrouvé polytechnicien, « par erreur » dit-il. Avec les Routiers et les Equipes Sociales, il a partagé les ferveurs et les mécomptes de ces jeunes catholiques qui, aux alentours de 1934, avaient entrepris de « changer la chrétienté ». Non sans remords, il s'est laissé aller au « péché d'écrire » : articles, poèmes, « jeux dramatiques » publiés dans la Revue des Jeunes, et la biographie d'un ami mort à vingt ans, Clotaire Nicole dont l'édition définitive paraît au Seuil en 1942. Un roman, Les Enfants de Cœur témoignera tardivement — en 1949 — de cette période.

C'est au sortir de cette jeunesse pieuse qu'il est projeté au cœur des féroces conflits d'attribution qui opposent ingénieurs et bureaucrates des P.T.T., placé « entre un ingénieur en chef juvénile, crachant le feu, et des collègues cathares épris d'amplificateurs, de bandes passantes, de propagation hertzienne, de haute fidélité » (2). Au dernier arrivé, il ne reste plus à s'occuper que « de ce qu'on mettait, ô dérision, aux deux bouts du

1) Apprentissage et maîtrise. Inédit, 1942.

2) Le technicien et les limites de l'épure, 1960. In Genèse des Simulacres. Machines à communiquer, tome 1. Le Seuil, 1970.

division -
autours - aux environs; ailleurs, dans une circonstance; personnel qui entourent
seuil - grande pierre dure ou pièce de bois recouvrant le bas de l'ouverture d'une porte. Escarpement de terrain dans un passage serré. Élévation du fond de la mer. Fig. l'état de seuil de la mer

baffle

circuit : à l'entrée, des microphones ; à la sortie, des haut-parleurs ». Le sort lui a trouvé sa place, à la charnière de l'art et de la technique. A travers les distorsions des micros et les déformations des haut-parleurs, il découvre ces « transformations de l'espace sonore » qu'il ne saura nommer que plus tard, mais qui, déjà, le passionnent.

Pour transmettre cette expérience fraîchement acquise, il publie en 1938 une brochure interne : Vingt leçons et travaux pratiques destinées aux musiciens-mélangeurs et commence une chronique radio dans la Revue Musicale que dirige alors Henry Prunières.

« Que voulez-vous donc que je vous apprenne ? » demande, en désespoir de cause, le maître de philosophie au bourgeois gentilhomme.

— « Apprenez-moi l'orthographe » répond M. Jourdain.

Alors commence cette fameuse leçon sur les voyelles qui devait rester célèbre et qu'ont refaite depuis — philosophes sans le savoir — de multiples générations de professeurs de chant.

— La voix A se forme en ouvrant la bouche : A.

— A, A, oui.

— La voix E se forme en rapprochant la mâchoire d'en bas de celle d'en haut : A. E.

A vrai dire, et tout en riant de bon cœur, je me sens porté à partager sans réserve l'admiration de M. Jourdain et j'estime à sa juste valeur la leçon du philosophe.

Aussi, ne reculerai-je pas devant le ridicule de reprendre à ma façon, en ce qui concerne la radiodiffusion, le propos du philosophe.

— Auriez-vous remarqué, par hasard, M. Jourdain, qu'un orchestre occupe, sur l'estrade, un emplacement important et que les violons n'y fusionnent pas avec les trompettes, et que la contrebasse ne coïncide pas, dans l'espace, avec le cornet à piston ?

Or, votre haut-parleur, cher M. Jourdain, occupe, « baffle » compris, l'emplacement d'un exécutant tout au plus ; au fond de son cône exigü, la contrebasse coïncide étroitement avec le cornet à piston.

Et sans attendre une admiration qui ne me serait peut-être pas accordée, je poursuivrai encore :

— Vous n'êtes, grâce à Dieu, Monsieur Jourdain, borgne ni des yeux ni des oreilles. Auriez-vous eu la curiosité d'écouter de la musique d'une seule oreille ? Essayez un peu d'en boucher une et d'analyser la sensation auditive parfaitement inhabituelle que vous recevrez de l'autre. L'interprétation d'un tel essai est délicate, mais elle donne un renseignement précieux pour comprendre la différence entre l'audition ordinaire bi-auriculaire et l'audi-

Handwritten notes in the left margin: "baffle", "pour l'orthographe de l'orthographe", and "pour l'orthographe de l'orthographe".

loger - habiter habituellement : loger un garni. Prendre un logement provisoire : aller loger à l'hôtel, loger à la Belle Étoile, passer la nuit dehors.

LES ANTECEDENTS

17

tion radiophonique. Car, quel que soit le nombre de microphones employés, il n'y a qu'une antenne pour émettre et qu'un récepteur pour recevoir; ce qui revient, en définitive, à écouter la musique avec une seule oreille.

— Et enfin, cet orchestre que vous entendez, à l'écoute directe, dans une salle de concert spacieuse et même parfois immense, vous prétendez le « recevoir » dans votre salon ou votre fumoir, qui ne fait que trois mètres sur quatre ? Pensez-vous pouvoir y loger le « volume sonore » que « sort » l'orchestre réel de soixante exécutants, sans compter les chœurs, et qui dispose, lui, d'une salle en rapport avec son importance et d'une marge de nuances appropriées, qui s'étend du pianissimo le plus subtil au fortissimo le plus écrasant ?

Le voudriez-vous d'ailleurs, au mépris de vos voisins dont l'intimité est déjà bien compromise, qu'une telle marge de nuances ne pourrait être retransmise par les appareils. Pour qu'ils la supportent, la musique qui les traverse doit être « comprimée ».

Voici trois petites constatations toutes simples qui ressemblent fort à celles du maître de philosophie.

Dans leur apparente évidence, elles renferment plus de vérité que maints traités. Elles contiennent en germe les plus précieuses règles d'un art et d'une technique radiophoniques.

Or M. Jourdain, qu'il soit auditeur, exécutant ou chef d'orchestre, semble, jusqu'à présent, s'en être fort peu préoccupé.

Nous nous proposerions volontiers de revenir, dans de prochaines chroniques, sur chacune de ces questions, et, en les traduisant dans un langage plus explicite, d'en développer les conséquences.

La Revue Musicale
N° 184 - Juin 1938

maints-

LE LANGAGE DES CHOSES

débâcle - rupture des glaces : la dilatale polaire donne naissance à de formidables icebergs.

saborder - pousser un navire au-dessous de la flottaison pour le faire couler. Se saborder, couler volontairement son navire.

patronage - protection de un *san to*, de *unna santa*

^{DÉBÂCLE}
En 1940, dans la confusion de la débâcle, Pierre Schaeffer anime Radio Jeunesse, puis fonde Jeune France « mouvement de coopération entre musique, théâtre et arts plastiques », qui doit se saborder à la fin de 1941 après des attaques de l'Action Française.

Au cours de l'hiver 1942, il organise à Beaune, sous le patronage de Jacques Copeau, un stage où de jeunes comédiens comme Daniel Ivernel, Olivier Hussenot, Catherine Toth, Louise Conte ou Suzanne Flon s'exercent à dire au micro des textes de Proust, Homère ou Péguy, tandis qu'Albert Ollivier met en ondes une adaptation de la nouvelle d'Edgar Poe : Le Puits et le Pendule.

Dans l'intervalle, il a occupé ses loisirs forcés, après la dissolution de Jeune France, à écrire un essai sur L'esthétique et la technique des arts-relais : le cinéma en pleine maturité et la radio débutante où l'enregistrement — sur disque souple — gagne progressivement du terrain par rapport au direct.

^{ADAPTE}
L'extrait ci-dessous traduit, sans prendre beaucoup de recul, les étonnements d'un écrivain qui découvre les exigences d'un mode d'expression différent. Il permet aussi de constater que Pierre Schaeffer est constamment resté fidèle à quelques intuitions initiales : celle de « simulacre » audiovisuel, de « démarche concrète », de « langage des choses », que ses ouvrages ultérieurs vont préciser et développer.

^{PERMITE}
^{simulacre audiovisuel}
^{démarche concrète}
^{langage des choses}
① Avant le cinéma et la radio, de quel moyen l'homme dispose-t-il pour laisser trace des événements, échapper aux défaillances de la mémoire, aux imprécisions de la transmission orale, aux trahisons du geste ? De l'écriture. D'abord concrète, comme le cinéma, elle acquiert progressivement un pouvoir d'abstraction, de l'image à l'idéogramme et à l'alphabet phonétique. Ses signes eux-mêmes prennent un style. Non seulement l'écriture est ponctuée

*unitary technology: communication → abstraction
image, ideogram, phonetic alphabet*

faibles traces qui nous restent
de ce qui a été, par exemple, un son
ou un objet, par exemple, un objet
qui a été, par exemple, un objet
qui a été, par exemple, un objet

publishing
towards
writing
broadcasting
to radio and
distribution
to film.

des choses ont été dites
et c'est jusqu'à la limite des
mots qui s'expriment

DIF

des choses lui viennent des perceptions, mais les idées qui
s'imposent à lui sont aussi
réelles que des choses.

LES COULEURS
DES CHOSES

à la pelle

pour la commodité de la lecture, mais elle est mise en page pour le plaisir de l'œil. Et nous aboutissons à l'art graphique, aux caractères recherchés.

Enfin, la mise en page peut être reproduite des milliers de fois, distribuée largement, elle peut parcourir le monde. C'est l'édition, qui est à l'écriture ce que la diffusion est à la radio et la distribution au film. Cherchez bien. Il n'y a véritablement que les arts graphiques pour préfigurer exactement le cinéma. Quant à la radio, elle est aussi, dans sa portion caractéristique, une écriture sonore avec sa ponctuation, ses caractères, sa mise en page.

Lorsqu'on revient au langage, on est tenté de lui reprocher sa pauvreté. Voici que le cinéma surprend l'éclat d'un regard, le jeu d'une physionomie, donne de l'objet (1) une image surprenante. Voici que tel poète se fait entendre et nous révèle son œuvre tout autrement que l'imprimé. Les silences parlent. Le moindre bruit, une feuille de papier froissé, le claquement d'une porte, et nos oreilles semblent pour la première fois entendre. Oui, les choses ont à présent un langage et c'est jusqu'à la similitude des mots qui l'exprime : image qui est le langage pour l'œil, bruitage qui est celui pour l'oreille. Ainsi allons-nous pouvoir aborder cet empire où, suivant l'expression de Rilke, « tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulée ».

Hélas ! ce serait trop beau. Il importe aussi de montrer le revers de la médaille et de montrer en quoi le langage radiophonique et cinématographique, après lui avoir été supérieur, est inférieur au langage verbal.

Souvenons-nous du mot Logos qu'emploient aussi bien les philosophes grecs que les Évangélistes, aussi bien Platon que saint Jean. Quel que soit le pouvoir conféré au Verbe, il exprime une dualité en même temps qu'un échange entre le Créateur et la création, entre les idées et les choses. Constatons seulement, hors de tout débat métaphysique, que l'homme est pris entre deux feux : des choses lui viennent des perceptions, mais les idées qui s'imposent à lui sont aussi réelles que des choses. Il nomme les unes et les autres, si bien que son langage réunit manifestement des mots qui tendent vers le concret et vers l'abstrait, vers la perception et l'intellection. Cette dissertation ne sera pas inutile quand on aura compris que l'image et le bruit ne sauraient être qu'un langage concret.

A celui qui aborde pour la première fois la composition radiophonique ou cinématographique, tout semble possible : l'instrument se prêtant, croit-il, à tout ce qu'il prendra la peine de concevoir, il lui semble n'avoir que l'embarras du choix. Et, en effet, des scénarios de films, des projets d'émissions, on en a à la pelle. Mais combien peu d'entre eux seront retranscrits sur le

(1) Le terme d'« objet » désigne ici la chose ou l'événement réel dont la reproduction, visuelle ou sonore, n'est qu'un simulacre. C'est bien entendu, dans un autre sens qu'il sera question, dans des textes postérieurs, de « l'objet sonore » ou de « l'objet visuel », désormais considéré pour lui-même, indépendamment de la chose ou de l'événement qui est à son origine. (N.D.L.R.)

disque ou le film ? Dès qu'on aborde le découpage, voici que les plus belles idées se révèlent irréalisables et qu'un détail insignifiant, par contre, prend une importance inattendue. De retour au studio, l'écoute du reportage déconcerte : ce qui avait paru vivant et plein d'intérêt est à présent terne, inaudible ; tel accent d'une voix, tel bruit enregistré à l'insu du reporter prend tout à coup du relief. Rabelais nous avait fait rêver de « paroles gelées ». Mais le dégel ne nous les restitue pas telles que nous les avons pour la première fois entendues.

(7) La caméra, le micro, vous ont trahi, dites-vous. Mais quelle naïveté de croire qu'ils étaient vos amis !

(8) Le papier se laisse écrire. Pas le film. Pas le disque. On sait ce que parler veut dire, mais on est toujours surpris par ce que l'image, le son disent d'autre. L'homme fait ce qu'il veut de sa langue, mais cette fois c'est la nature qui prend la parole. Il faudrait oser dire qu'en réponse à notre langage, nous recevons un « chosage ». Le reporter est un chasseur de sons, un chasseur d'images. Il attend, à l'affût. Et c'est seulement après coup que, de tous ces événements figés, de ces mouvements surpris, de ces paroles gelées, il faudra essayer de composer quelque chose.

Telle est la révolution qu'apportent le cinéma et la radio dans nos habitudes de pensée et d'expression. L'homme n'est plus seul à ne voir que ce qu'il veut bien voir, à n'entendre que ce qu'il veut bien entendre. Il a un partenaire. On a vu et entendu à sa place, il le découvre dans l'enthousiasme ou dans la déception.

(9) Il est comme celui qui découvrirait le dictionnaire d'une nouvelle langue et ce dictionnaire n'est pas un vrai dictionnaire, car il y a des blancs dans l'une ou l'autre colonne, et ces blancs ne se correspondent pas. Vous dites très bien au cinéma : « Pierre bat Paul », mais essayez donc de dire : « Pierre ne bat pas Paul ». Vous voulez faire comprendre à la radio qu'une pièce de vingt sous est tombée à terre, vous l'entendez fort bien tomber. Comment entendez-vous qu'on la ramasse ? (1) Vous voyez bien que notre dictionnaire comporte des trous, que thèmes et versions n'y sont pas toujours possibles, car il est bien clair que la réciproque est vraie. Un feu, quoi de plus naturel ? L'image paraît épuisée par un long usage — « consommé de soucis et d'amour » — le feu nous a donné tout ce qu'il pouvait nous donner. Mais, si la pellicule tourne à l'envers, voici le bois qui se recompose à partir de la flamme (2). Ainsi le cinéma rend réversibles de multiples phénomènes que la nature nous oblige naturellement à voir dans le sens du temps ; l'image nous parle un langage nouveau et bien surprenant. On voit que l'auteur, au cinéma et à la radio, a le même pouvoir que l'écrivain qui

(1) Le premier exemple a été donné par Damase, le second par Jean Masson, à quelques jours de distance. La coïncidence de ces deux remarques, si voisines et si importantes, m'a beaucoup frappé.

(2) Cet exemple est de René Zuber.

recrée un univers de sa façon et fait subir au chaos ou à l'ordre naturels tout un travail de désagrégation et de recomposition volontaires.

Borg...

① C'est alors qu'il faut bien distinguer, dans ce pouvoir identique, deux ordres de possibilités et de moyens. Dans Phèdre, il y a le rôle, et l'actrice qui joue le rôle. Mais au cinéma, la représentation est unique et le personnage n'est plus séparable d'un visage particulier.

② Le caractère concret est peut-être moins immédiatement apparent à la radio. Et pourtant, le pouvoir de la voix sur le texte est pratiquement sans limite. La moindre intonation, le moindre accent peuvent, non seulement déséquilibrer l'ordonnance formelle d'une phrase, mais en changer l'intention, voire le sens. Ainsi, par exemple, voit-on s'opposer l'art du speaker et celui de l'acteur : tout l'effort du premier tend à la neutralité, tandis que le deuxième exploite constamment la marge nouvelle de nuances que lui offre la finesse d'ouïe de l'auditeur aveugle. Ainsi va-t-on donner une importance au bruit, aux accessoires. Au cinéma, il est courant de faire parler les aiguilles d'une montre, la fumée d'une cigarette. A la radio, non seulement on entend le moindre froissement, le moindre souffle, mais on s'attend à ce qu'ils signifient quelque chose.

suppression de défaut, d'une vase. Faiblesse, traverses, ment. Ex. défaut communiq. et langage musical.

③ Telles sont, par rapport au langage des hommes, les possibilités et les défaillances du langage des choses. Pour décrire ou pour évoquer, le langage se perd dans des efforts interminables et toujours décevants. Habile à définir, il a bien du mal à figurer. S'il a du pouvoir sur l'abstrait, c'est le cinéma et la radio qui ont du pouvoir sur le concret. S'il exprime la nature des choses, c'est le cinéma et la radio qui les évoquent magiquement : ils expriment, au travers de leurs formes, ce qui ne pouvait se dire. Le tableau ci-dessous résume ces possibilités relatives dans le domaine du concret et de l'abstrait, de ce qui tombe sous les sens et de ce qui tombe sous le sens.

Domaine concret

Domaine abstrait

Langage

Expression malaisée
Suggestion inadéquate

Expression adéquate
Suggestion aisée

Cinéma et Radio

Expression adéquate
Suggestion illimitée

Expression impossible
Suggestion lacunaire

DIF

T-CIT

④ Exploiter les possibilités expressives du cinéma et de la radio c'est, par rapport au langage, passer du général au particulier, de l'abstrait au concret. En une phrase, on peut informer les auditeurs que les crues de la Garonne ont ravagé un département. Mais en réalité on ne fait pas de la radio, on transmet trois lignes de journal. Pour dire la même chose dans le langage de la radio, on est obligé d'aller le long des routes dévastées et de faire parler le paysan, le maire, l'ingénieur des Ponts et Chaussées. Cette fois, l'auditeur ne reste pas indifférent. En tout cas, on a joué le jeu.

19) Ce jeu — ou ce combat — on pourrait l'appeler celui du logos et du cosmos. Avec les idées qu'il se fait du monde, avec les mots dont il nomme les choses, l'homme du langage s'efforce de recréer un monde-réel. Les arts-relais lui apportent des images et des sons qui seraient aussi informés que le chaos initial s'il ne s'efforçait pas de leur faire dire quelque chose. A partir de l'abstrait, la littérature tend à retrouver le concret. Le cinéma et la radio, arts complémentaires, vont de la chose à l'idée, du concret à l'abstrait.

↳ *Esthétique et technique des arts-relais*
Inédit, 1941

DIF.

7 DIF.
S

LE POUVOIR DU MICRO ET LE TEMPS RETROUVÉ

Né du stage de Beaune, le Studio d'Essai se veut le laboratoire d'un art radiophonique à l'état naissant. Mais on y préfigure, dans une clandestinité approximative, l'équipe qui transmettra, en août 1944, les premiers appels de la radio libérée.

Devenu Club d'Essai dans les années qui suivent la Libération, il contribuera, sous la direction de Jean Tardieu, au développement de programmes radiophoniques de haute qualité. De cet âge classique de l'art radiophonique, il resterait vraisemblablement peu de traces sans l'album de disques réalisé par Pierre Schaeffer : Dix ans d'essais radiophoniques (1942-1952). En 1955 la Radiodiffusion Française se décide à éditer ces archives.

Les émissions qu'il a personnellement ^{PROJETÉES} conçues, écrites ou réalisées dans cette période inaugurent des genres nouveaux, comme les Entretiens entre Paul Claudel et Jacques Madaule (1943) ou le magazine Une Heure du Monde (1947). Quant à la Coquille à Planètes (1944), cette « suite fantastique pour une voix et douze monstres » ne devait être au départ « qu'une suite d'études, sans sujet préconçu, sans souci littéraire, à seule fin de donner, dans différentes allures, du ralenti à l'accélééré, du simple au complexe, des occasions de démonter les mécanismes radiophoniques » (1). On verra tout à l'heure qu'elle n'a pas été seulement cela.

Les Notes sur l'Expression radiophonique, rédigées en 1946, reprennent la réflexion qui s'ébauchait dans L'esthétique et la technique des arts-relais, pour déboucher sur des observations dont l'auteur ne cessera plus de proclamer l'importance. A quoi tient le pouvoir de la radio ? A deux « vérités premières » qu'on oublie de remarquer : la séparation du son et de l'image ; la possibilité de fixer des événements sonores jusqu'alors évanescents.

(1) Notes sur l'Expression Radiophonique (1946), in Genèse des Simulacres, Machines à Communiquer, tome 1, Le Seuil, 1970.

Jean Tardieu

Paul Claudel
Jacques Madaule
Coquille à Planètes

COQUILLE
à OCCUPATION

ÉPINETTE - ANCIEN INSTRUMENT DE MUSIQUE À CHAMBE; CAGE POUR ENGRAISSER LES VOLAILLES
VOLAILLES - NOM COLLECTIF DES OISEAUX DE BASSE-COUR; POULE, CHAPON

ÉPINEUX, EUSE - QUI A DES ÉPINES; PLEIN DE DIFFICULTÉS, D'EMBARRAS

PSALMODIE - MANIÈRE DE CHANTER, DE RÉCITER LES PSAUMES.

PSAUME - CANTIQUE SACRÉ

26

PIERRE SCHAEFFER

JUCHÉ - LIÉVÉ OÙ LES POULES JUCHENT

Engagé dans un dialogue, accordé à mon partenaire, je n'ai pas une pensée pour lui, ni lui pour moi. Nos voix s'entrelacent, nos regards s'ignorent. C'est au micro que j'ai affaire, qu'il a affaire, c'est à cette machine apparemment inerte que chacun de nous deux confie la chaleur de son âme. Elle m'épie, elle l'épie, enregistre le moindre mouvement, bronche à la moindre altération de la distance, au moindre changement de l'angle d'incidence. Le diseur au micro se sait soumis à la même épineuse rigueur qu'un psalmiste qui rend hommage au dieu Coat-Coat au-dessus d'un brasier, juché sur une escarpolette dont les prêtres auxiliaires se tiennent prêts à couper les cordes à la première faute de prononciation des mots conforme à l'accent et à la quantité.

J'écoute l'enregistrement. De quoi témoigne-t-il ? Du rythme que j'ai bien ou mal pris ? De cet instant où ma vigilance s'est relâchée, où n'étant plus tout entier à ce que je disais, j'ai cru pouvoir faire illusion ? Si ce n'était que de cela ! Cette voix qu'au premier essai j'entends comme celle d'un autre, est-ce la mienne ? Surprise cruelle. Terreur superstitieuse. Cet ami dont j'entends à présent la voix que je croyais si familière, l'avais-je méconnu ? Cette intonation, de sa part, me surprend, m'inquiète presque. Et ce rire...

Quel est le pouvoir du micro ?

Ce texte, réputé solide, s'effiloche. Ces mots d'auteur, si brillants, tombent à plat. Cependant Proust, si éloigné apparemment de la radio, s'y trouve d'emblée chez lui, comme Péguy et comme Homère, comme Platon ou Pascal. Quel est ce miroir qui oppose à certains leur propre image grimaçante, ce miroir que les poètes traversent avec naturel ? Sur ou sous-réaliste, la Radio impose-t-elle un style aux œuvres qu'elle prétend retransmettre, aux événements qu'elle capte ? Nous en fournit-elle, comme on le croit communément, une exacte reproduction, ou bien une image, une représentation où l'on doit distinguer soigneusement les éléments de fidélité de ceux qui ne sont que des équivalences ? Autrement dit, y a-t-il, à partir de l'événement retransmis, une acoustique radiophonique, au sens où l'on peut parler d'une optique du cinéma ou d'une optique du théâtre ?

Sur ce point, que d'énormités n'a-t-on pas écrites ! A quel point les pseudo-professionnels, les demi-savants, n'ont-ils pas abusé du public ! Au rebours de tant d'affirmations arbitraires et de poncifs d'ailleurs inopérants, il y a lieu, en gros, d'affirmer que le micro n'opère aucune transformation dans la nature du son. Depuis vingt ans environ, c'est-à-dire depuis que les appareils de prise de son, d'enregistrement et de diffusion sont pratiquement parfaits — dans un pays tout au moins où l'équipement professionnel serait au niveau de la technique internationale — on peut restituer sans altération les rapports d'intensité, de fréquence et de timbre des éléments sonores qui composent une musique ou une voix. Il y a des précautions à

Relâché

semblé - du premier coup, sans peine : transporter d'emblée une telle, une affaire

poncifs - dessin piqué de trous à l'aiguille, que l'on frotte avec une pierre colorante pour le reproduire sur un autre papier sans tirage, sans originalité.

distorsion du visage

prendre, il y a une technique de la prise de son, comme il y a une technique de la prise de vue. Les ingénieurs du son le savent bien. Mais les ingénieurs du son méprisent ces esthéticiens qui demandent qu'on récrive la musique, ces cabots qui se trouvent avoir ou non la voix « radiogénique ». Ces imperfections de la composition ou de la voix, le micro les révèle, il est vrai, sans indulgence. Mais ce sont des défauts d'interprétation, de composition, de conception. C'est le comédien, le musicien, l'écrivain qui a manqué de sérieux dans l'exercice de son art, ou bien qui « ne faisait pas le poids ». Nos instruments de précision, auxquels il a tort de s'en prendre, l'obligent simplement à s'en apercevoir. Laissons de côté les problèmes que pose la restitution d'un orchestre dans son volume exact, son relief acoustique, la marge de ses nuances, le rapport parfait de ses tonalités. Ces problèmes existent, ils sont même passionnants, mais il n'y a pas lieu de les traiter ici : ce sont des problèmes techniques, comme ceux auxquels s'attaque le cameraman. Le relief de l'image, sa netteté, sa mise au point, les pratiques de maquillage, qui ont pour objet de préserver le rapport des valeurs, ont des incidences esthétiques, mais se traitent en termes techniques.

Quel est donc, essentiellement, l'effet du microphone ?

Il est trop simple pour qu'on se soit donné la peine de l'apercevoir, trop évident pour qu'on ait eu l'originalité de le remarquer : le micro donne des événements — qu'ils soient concert, comédie, émeute ou défilé — une version purement sonore. Sans transformer le son, il transforme l'écoute. De mémoire d'humanité, on n'avait jamais eu coutume d'entendre sans voir. Depuis vingt ans, les hommes entendent quotidiennement des voix sans visage, des musiques sans orchestre, des pas sans corps, des grondements sans foule. Ils reconnaissent à peine ces voix, trouvent ces musiques désincarnées, ces bruits et ces rumeurs étranges. Ils mettent en cause l'instrument, l'accusent ou le glorifient : ils se trompent. L'instrument n'exerce qu'un pouvoir séparateur. On ne me croira pas. Je n'ai pas cru non plus, tout d'abord, mon professeur de physique lorsqu'il m'a expliqué le principe du télescope. Il a fallu du temps pour me convaincre qu'un simple tube de carton, parce qu'il circonscrit une portion de la calotte céleste et qu'il élimine la brillance du vaste ciel, peut nous faire voir les étoiles en plein jour. Le micro, de la même manière, livre des détails, des contrastes, une profondeur sonore que masquait la vision. Un parallélisme étroit peut s'établir à cet égard entre la radio et le cinéma muet. La caméra non plus n'ajoute rien à l'image, ne lui retranche rien. Mais ce sourire silencieux en dit plus qu'un long discours, ce regard ou ce tic trahissent une inquiétude dont les paroles nous auraient distraits, la vanité de cet orateur dont le verbe, peut-être, nous aurait subjugués, éclate dans sa gesticulation. Dans les deux cas, il y a magie : rupture de l'ordre établi, cassure de l'habitude et renouvellement, perception différente des éléments dissociés.

Il est vrai qu'au tube du télescope, on ajoute des lentilles. Le microphone, comme son nom l'indique, a un pouvoir grossissant. La caméra aussi, bien que son nom ne l'indique pas. La légende veut que Griffith ait été si

TRAHISSENT - TRAHIR - LIVRE, AGANBONNEIL, QUELQU'UN À QUI L'ON DOIT FIDÉLITÉ

RETRANCHER - separar una parte de um todo; diminuir

supprimer - fortificar; se - V. reduzir sua despesa; se restringir a

couper

Tutti - passage d'ensemble de toutes les parties d'un orchestre

bouleversé par la beauté d'une actrice en train de tourner une scène qu'il lui demanda de recommencer la même scène, pour la filmer de tout près cette fois. Griffith venait d'inventer le gros plan. Malraux, qui rapporte cette anecdote, ajoute qu'elle « montre bien en quel sens s'exerçait le talent d'un des grands metteurs en scène du cinéma primitif, comment il cherchait moins à agir sur l'acteur (en modifiant son jeu, par exemple) qu'à modifier son rapport avec le spectateur en augmentant la dimension de son visage ». Ce visage, à présent, emplit l'écran. Que la caméra se rapproche encore, et l'œil, isolé, se met à vivre pour son propre compte, d'une vie animale, angoissante. Le micro peut conférer la même importance puis, s'il pousse plus loin le grossissement, la même dimension d'étrangeté à un chuchotement, au battement d'un cœur, au tic-tac d'une montre. Entre plusieurs plans, sonores ou visuels, il devient possible d'aménager des rapports arbitraires, de renverser les proportions, de contredire l'expérience quotidienne. On a raison de dire que le cinéma parlant est arrivé trop tôt, avant que le cinéma muet ait atteint son plein épanouissement. La télévision aussi surprendra sans doute la radio avant que celle-ci ait eu le temps de se reconnaître. Ne nous désolons pas trop cependant : rien ne nous oblige à restituer servilement les rapports les plus habituels entre le son et l'image ; pour que la magie subsiste, et même gagne en puissance, nous pouvons, en dehors de tutti soigneusement prémédités, tenir les deux parties séparées, jouer des décalages, instaurer, entre l'une et l'autre, un contrepoint. Par ailleurs, nous avons déjà eu le temps de voir le cinéma faire un retour sur lui-même, et tel film de Cocteau, par exemple, n'être plus qu'à vingt pour cent parlant. La télévision vivra longtemps dans un prodigieux gaspillage d'images, mais redécouvrira l'image fixe, le repos de l'œil, qui rendra à l'ouïe tous ses pouvoirs (1).

Le micro et la caméra ne doivent pas nous faire oublier le disque et la pellicule. On retrouve ici le même paradoxe : l'enregistrement le plus fidèle d'un phénomène est autre chose que le phénomène lui-même. Celui-ci est évanescant, celui-là indéfiniment répétable. Cette banalité a des conséquences bouleversantes pour celui qui daigne les voir.

J'avais un jour convié deux écrivains amis (2) à un dialogue improvisé au micro, dans l'idée de leur faire retrouver ce naturel qui manque toujours à nos interviewés et les fait ressembler aux personnages figés d'une photo de famille. J'enregistrai évidemment cette conversation mais, alors que les deux interlocuteurs, l'essai terminé, s'attardaient à bavarder dans le studio, je continuai à les enregistrer, à leur insu cette fois. L'expérience fut concluante. Dialogue lâché dans la forme pour faire naturel, assez banal pour faire public, la première partie du document n'était ni meilleure ni pire qu'une autre, qu'une de ces innombrables parloles auxquelles la radio nous

(1) Prophétie de 1946, encore peu vérifiée, mais patience...
 (2) Il s'agissait de Luc Dietrich et de Lanza Del Vasto, en 1943 ; l'enregistrement en est, hélas, perdu.

chuchotement

Deserteur

FOURTE
MURTE

tutti

l'acte - fait avec réflexion ou parole - dans l'acte pour l'acte - l'un où l'on se réunit pour l'acte - l'autre où l'on se réunit pour l'acte

COCASSE - PLATON, RISQUE

accoutume et auxquelles, malgré une insatisfaction profonde, nous nous résignons. La deuxième partie était totalement imprévisible, cocasse, pleine de gags et d'indiscrétions. Le réflexe des assistants fut de s'emparer des disques, qui prenaient figure de documents anthropométriques. Mais ces disques, qu'avaient-ils de si précieux ? Simplement, ils fixaient l'éphémère. Ce donné sonore, ordinairement si précaire, sans forme comme sans intention, était devenu monument, document, matière à analyse et à psychanalyse. Saisi à l'improviste par l'éternité, ce bavardage futile se trouvait soumis à un jugement inexorable : « chacune de vos paroles peut être retenue contre vous. » Et pas seulement les paroles, mais ce toussotement, ce long silence, ce tic verbal, qui existaient désormais comme des objets livrés à l'examen. Peu importent les mots si on fait des phrases, les bonnes intentions si elles sont feintes : tout vêtement venait d'être arraché. C'était la nudité anatomique des organes, et tout ce que révèlent les comportements : grâce, laideur, grimace ou naturel. L'étonnement des patients qui s'entendaient pour la première fois tels qu'ils étaient, non tels qu'ils s'étaient voulus, s'expliquait aisément. Celui des assistants prêtait, bien davantage, à réflexion : le seul fait de réentendre, enregistré, ce qu'ils venaient, quelques instants auparavant, d'entendre en direct leur ouvrait les oreilles.

DISSIMULATION

FACILEMENT

*de leur son lequel on a fait une copie
acte par lequel on saisit une trace des mains de possession
à proprement dit, ou que se
plus longtemps
PREMIEREMENT / PRECEDENT*

Les paroles volent et du coup sont sans importance. Gelées, ce sont les pétards de Rabelais. Par leur contenu intelligible, elles continuent leur ancien office : dire quelque chose. Par leur substance matérielle, elles en prennent un nouveau : faire entendre quelqu'un. Que le parleur se méfie : la première fois, c'est peut-être à ses idées qu'on prête l'oreille ; la deuxième fois, c'est lui qu'on surprend. Tel est, en matière de radio, l'œuf de Colomb : un secret si simple qu'il m'a fallu peut-être dix ans de réflexion, beaucoup d'erreurs, un peu de chance, pour le découvrir. J'ai bon espoir qu'il parvienne à toucher des oreilles plus neuves, plus naïves, plus fines, que celles de tant de professionnels du micro qui font, à longueur de journée, de la radio comme des sourds.

MÉFIER - ou pas se fier

Notes sur l'Expression Radiophonique

1946

PARVIENNE - ARRIVER AU TERME AVEC DIFFICULTÉ, OBTENIR, FAIRE FORTUNE

*assistant - qui assiste
personnes rassemblées dans un même lieu*

*toussotement - toussoter - tousser coussant et fait blatement
tousser - faire l'effort et de bruit qui cause la toux.*

*patient - qui a de la patience. sit ou fait avec patience : exigance patiente. Philo. qui reçoit l'impression d'un agent physique l'être est agent ou patient. N. Personne qui subit un supplice ou une opération chirurgicale
noter.*

CANEVAS - GROSSE TOILE CLAIRE POUR FAIRE DES OUVRAGES DE TAPISSERIE; ÉBAUCHE

ÉBAUCHE - ESQUISSE, PRÉPARATION GÉNÉRALE D'UN OUVRAGE DONT LES DIFFÉRENTES PARTIES NE SONT QU'INDIQUÉES

POÈLE - VOILE QU'ON TIENS SUR LA TÊTE DES MARIÉS PENDANT LA BÉNÉDICTION NUPCIALE; DRAP MORTUAIRE
TOILE

placard - écrit ou imprimé affiché dans les places, pour donner un avis au public, boiserie appliquée contre un mur pour cacher un ride et former un miroir

LA CHAMBRE DES MERVEILLES

pitchpin - pin résineux de l'Amérique du Nord, dont le bois jaune vif, très veiné, presque aussi résistant que le chêne, est employé en ébénisterie : chambre en pitchpin

tantinet -

AVOIR - OISEAU DE
PROIE DU GOUR
D'ESPÈCE

Les œuvres les plus confidentielles de Pierre Schaeffer ne sont sans doute pas ses autobiographies ni ses autocritiques affichées, mais celles qui se présentent comme une réponse aux circonstances, une occasion d'expérimenter. C'est le cas de la Coquille à Planètes, comme ce sera le cas d'Orphée 53, exercice d'« opéra concret » et, plus tard, celui d'Operabus, proposé en 1966 au Groupe de Recherches Musicales comme canevas d'une œuvre collective. L'auteur ne se sentirait-il totalement libre de s'exprimer qu'au moment où il se propose ouvertement un autre but ?

Quoiqu'il en soit, le chapitre seizième de la Coquille à Planètes nous livre la clef de sa recherche : le don de s'émerveiller de ce qui ne surprend personne.

LE POINT FIXE QUE L'ON VEUT ATTEINDRE
PROJET

Coquille à Planètes
Orphée 53
Operabus
Groupe de Recherches Musicales

LEONARD : Je m'attendais à tout. Les précautions dont Vobiscum entourait cette chambre, les sous-entendus de Griffon, le suspens de mes propres aventures, l'émotion que je venais de ressentir à l'instant même auprès de cette horloge rétrograde, autant d'indices : une ultime expérience sans doute qui allait outrepasser l'imaginable.

L'ASTROLOGUE : Asseyez-vous. Nous sommes ici au cœur de la question. Dans ce poêle cartésien, dans cette chambre pascalienne où il nous suffit de nous tenir tranquilles pour que le monde soit à nous.

LEONARD : Je m'assis, impatient. Autour de moi, rien à signaler. Chambre très ordinaire, mi-bureau, mi-laboratoire, oui, justement semblable à ces modestes salles de manipulations qui sont la gloire des professeurs de physique, dans les collèges de province. Des placards en pitchpin, quelques machines désuètes : celles d'Atwood et de Gramme, le chronoscope d'Arsonval, des reliques un tantinet ridicules comme la machine électrostatique.

POÈLE - fourneau de chauffage, fixe ou transportable; poêle mobile

ÉTENDRE - ÉGALEMENT, PARÉILLEMENT, DE MÊME QUANTITÉ; AUSSI

ARRÊT - TOUT PROCHE

L'ASTROLOGUE : Vous attendez beaucoup de la chambre des merveilles. Mais, question préalable, êtes-vous capable d'émerveillement ?

LEONARD : Eh bien, j'espère.

L'ASTROLOGUE : Nous allons voir. Griffon !

LEONARD : Griffon apparut.

GRIFFON : Bien patron.

L'ASTROLOGUE : Voici. Ce test va nous renseigner sur votre pouvoir de préhension du phénomène, sur vos ressources d'attention, sur vos capacités de connaissance ; bref, sur votre pouvoir d'émerveillement.

LEONARD : (*Clochette — eau que l'on verse dans un verre*). En somme, c'est toujours pareil. En fait de réponse, ce sont toujours des questions qu'on nous pose. On en est pour ses frais.

L'ASTROLOGUE : Enfant gâté. La mariée est trop belle. Ne faites pas la moue et écoutez. Sous vos yeux vont disparaître à la fois la forme et la couleur et l'état d'un certain objet, sans pourtant qu'à aucun moment vous ne cessiez d'être en mesure de constater la permanence de l'être sous la diversité des apparences. Que dites-vous de cela ?

LEONARD : C'est merveilleux.

L'ASTROLOGUE : Vous avez dit le mot.

LEONARD : Où sera-t-il ?

L'ASTROLOGUE : Epars, dispersé, impalpable.

LEONARD : Sa couleur ?

L'ASTROLOGUE : Initialement d'un blanc brillant.

LEONARD : Devient rouge, verte ?

L'ASTROLOGUE : Mieux.

LEONARD : Mieux ?

L'ASTROLOGUE : Elle échappe aux regards, incolore, invisible.

LEONARD : C'est un vulgaire tour de passe-passe. Etes-vous prestidigitateur ?

L'ASTROLOGUE : Aucun rapport. C'est scientifique. Cela tombe sous le sens. L'objet demeure sous vos yeux.

LEONARD : Mais il leur échappe ?

L'ASTROLOGUE : Vous oubliez le goût. D'ailleurs, voici.

LEONARD : Griffon disposa devant moi une coupe de cristal, y versa de l'eau pure et présenta à Vobiscum un sucrier d'argent. L'astrologue retroussa ses manches, prit une pince à sucre...

RETROUSSA
SUCRIER

FRANZ

MIDIX - EN MOILLER STAT

RUISSAUX -

pan - partie d'un vêtement, d'un mur; côté d'ouvrage en menuiserie; pièce du bois de lit

débris - restes d'une chose ruinée ou brisée; restes d'un repas

LES ANTECEDENTS

L'ASTROLOGUE : Rien dans les mains, rien dans les poches. Je prends au hasard. Voyez, cassant, friable, d'un blanc brillant, tel que nous le décrivent les manuels.

LEONARD : Il laissa tomber le morceau de sucre dans la coupe. Je m'attendais à un tour de sorcier, fumigation, disparition, détonation, bref, à une farce. Il n'en fut rien. Eh bien ?

L'ASTROLOGUE : Voilà.

LEONARD : Voilà quoi ? Quelques bulles d'air accrochées aux arêtes remontaient à l'air libre à toute vitesse, comme de petites bouées de sauvetage.

L'Astrologue avait pris un papier, un crayon.
Que faites-vous ?

L'ASTROLOGUE : Ne vous occupez pas. Continuez.

LEONARD : Continuer quoi ? Déjà les coins s'arrondissaient. Il en naissait des sources incolores, des ruisseaux invisibles.

L'ASTROLOGUE : Bon début. Inespéré du reste, mais disons tout, pas défavorable.

LEONARD : Quoi, quoi ? Ces cristaux un à un s'échappaient. Une brèche se fit. Un pan tomba autour de ces débris, des stries plus sombres se formèrent.

L'ASTROLOGUE : Bien. Mieux. Bonne réaction.

LEONARD : Laissez-moi je vous prie. En porte-à-faux sur la brèche récente, restait un promontoire épais considéré comme insoluble, mais son embase se désagrégeait à vue d'œil. Dans un instant, c'était la chute inévitable...

L'ASTROLOGUE : Très bien.

LEONARD : Ne bougez pas. Mais il avait suffi de cette faible intervention pour que l'inévitable s'accomplît. Le promontoire s'écroula, mollement du reste. Les stries d'ombre s'éparpillèrent, engendrant de visqueux reptiles. J'aperçus le menaçant bec rond d'une cuillère.

Non, n'y touchez pas.

L'ASTROLOGUE : Il le faut, mon enfant.

LEONARD : Aux veines du liquide, à ces ombres délicates ton sur ton, j'induisais qu'un morceau de sucre avait bien existé. Ce n'étaient plus, hélas, que des vestiges. La cuillère allait consommer l'irréparable.

L'ASTROLOGUE : Ne croyez pas que j'intervienne. J'accélère simplement. Je bloque en un instant le lent travail de la nature.

LEONARD : Enorme, car j'avais le nez dessus, le bec de la cuillère évoluait impitoyablement.

A la surface de la coupe un tourbillon s'était creusé. Son entonnoir, englou-

pin - requérir, demander; intercéder inviter, concilier; adresser une prière à

échapper - éviter un danger, se sauver de prison; n'être pas devant; se perdre, se dissiper; s' - , v. pr. à voler, s'emporter

éparpiller - répandre ça et là; s' - , v. pr. se disperser, se dissiper

bloquer - fermer (une ville, un port), interdire toute communication avec le dehors; faire du blocage

6019 DE SÉQUENZA / ALVAREZ

action d'arrondir / état de ce qui est arrondi
circonscription administrative

cours d'eau peu considérable

partie d'un vêtement, d'un mur
côté d'un ouvrage en menuiserie; pièce du bois de lit

PROSER

qui a de l'épaisseur; - adv. avec épaisseur
profondeur
solidité
densité

qui rampe
AVANT
tomber en s'affaissant
s'affaissant
une chose sans le poids
d'une autre

permettre que
s'empare

intervenir
introduire un
liquide dans un
tonneau, dans un
vase etc

inglantissant - ingloutir - absorber; avaler avec avidité; s' - v. pr. se perdre

EFFACAIT - faire disparaître; v. pr. disparaître; dig.
HAPPAIT - happer - saisir avidement; s' - v. pr. disparaître
avec la queue; adhérer à la
longue

ATTRAPE-NIGARDS

PIERRE SCHAEFFER

tissant les restes, effaçait les stries d'ombre, happait les filaments, et les assimilait.

Quelques instants encore et tout serait fini. Je relevai la tête.

L'ASTROLOGUE : Neuf.

LEONARD : Neuf quoi ?

L'ASTROLOGUE : Neuf sur dix. C'est une bonne note. A présent, la récompense, Griffon.

LEONARD : Griffon parut.

L'ASTROLOGUE : Quelques attrape-nigards pour le récompenser.

GRIFFON : Qu'est-ce que j'apporte ? Le poisson soluble ? La bête à concours, la boîte à malices ?

ANNONCE
PRODUIT
FORGE D'UN LIQUIDE A UN AUTRE.

L'ASTROLOGUE : Choisissez.

LEONARD : Heu !

GRIFFON : Le nombre d'or, la planche à billets, la coquille à pla...

LEONARD : Encore !

GRIFFON : L'œil magique.

LEONARD : Non.

GRIFFON : Le passe-montagne.

LEONARD : Non.

GRIFFON : La cage à mouches.

LEONARD : Non.

GRIFFON : La carafe à musique.

LEONARD : Oui.

GRIFFON : La poire d'illusion.

LEONARD : Oui.

GRIFFON : L'oignon prophétique.

LEONARD : Oui.

GRIFFON : Ah, mais, ah, mais... ! Vous dites oui, oui, oui. Vous n'avez le droit d'en choisir qu'un.

LEONARD : Pardon, j'en choisis trois.

GRIFFON : Patron, il triche. Dites-lui un peu...

L'ASTROLOGUE : Que tu es un étourdi et que tu es dans ton tort. C'est fait.

GRIFFON : C'est bon.

carafe - vase de verre ou de cristal
pour servir de l'eau, des
liquides.
OIGNON - CÉBOL?
ONION

LES ANTECEDENTS

35

LEONARD : Il revint avec les trois attrape-nigauds. L'oignon prophétique m'était bien connu. C'était l'oignon ordinaire. Plus il a de pelures, plus l'hiver sera froid. Mais la poire d'illusion m'intriguait. C'était une poire emprisonnée dans une bouteille.

GRIFFON : Ça te la coupe, hein ?

L'ASTROLOGUE : Voyez-vous, Léonard, chacun de nous s'épanouit dans un vase hermétique. Il suffit d'y avoir été mis assez tôt.

GRIFFON : D'où l'importance de l'éducation, vois-tu : famille, milieu social, hérédité, chacun dans sa bouteille.

LEONARD : Ah ! ça va ! Admettons. Et la carafe ?

Il l'inclina légèrement. (Comme toute carafe à musique elle fait entendre une petite mélodie). Une eau liquide s'en échappa avec une ritournelle cristalline. Bah ! évidemment, c'était ingénieux vraiment, mais bien connu.

L'ASTROLOGUE : Alors vous êtes édifié ?

LEONARD : Je compris l'apologue. Auprès de celles de la nature, nos malices sont cousues de fil blanc.

L'ASTROLOGUE : Alors, la chambre des merveilles ?

LEONARD : J'ai compris. Elle est partout ailleurs.

L'ASTROLOGUE : Nous cherchons tous des clefs qui ouvriraient la porte des merveilles.

LEONARD : C'est fait. Les portes sont ouvertes.

L'ASTROLOGUE : Bien. Léonard. Je n'ai plus rien à vous apprendre.

LEONARD : J'étais un initié.

La Coquille à Planètes

Inédit, 1944

INTRODUCTION
À LA MUSIQUE CONCRÈTE

LA MUSIQUE CONCRÈTE

INTRODUCTION A LA MUSIQUE CONCRÈTE

Pour « trouver. » Pierre Schaeffer, la musique concrète a dû mettre à profit une période incertaine de sa carrière. Entre 1944 et 1947, en succession rapide, il a dirigé la Radiodiffusion de la Nation Française sous les ordres de Jean Guignebert, provisoire délégué à l'Information, fait un voyage aux U.S.A. et un passage éclair — quinze jours — à la Direction des Services Artistiques de la Télévision. En 1947, il est chargé d'études au Service du Plan et, de 1948 à 1950, délégué du Maroc et de la Tunisie dans les conférences internationales sur les longueurs d'ondes. Un roman, *Le Gardien du Volcan*, publié bien des années plus tard, s'inspire de ces cérémonies inquiétantes et futiles.

Entre deux conférences, il continue à se préoccuper d'art radiophonique et de décor sonore. C'est avec le vague projet d'une symphonie de bruits que commence l'aventure dont on va lire le journal de bord.

I

J'écris ces lignes à l'orée du demi-siècle. Trop de choses sont arrivées ces derniers temps pour que nous soyons trop affirmatifs. Qui nous dit que durant ces cinquante années une nouvelle musique ne se soit pas mise à s'inventer ? Nous n'en sommes pas encore tellement sûrs. Nous l'avons appelée musique concrète. C'est peut-être déjà trop. Que celui qui aime les exposés systématiques, les professions de foi et l'intempérance dogmatique s'arrête ici, il serait déçu, mais que celui qui cherche le témoignage d'une recherche, l'étonnement d'une curiosité, l'inquiétude d'un résultat, veuille bien poursuivre. Nous le convions à partager le journal de bord d'une croisière solitaire. Solitaire, s'il s'agit de cette musique que nous avons appelée concrète, pour que coïncident étymologie et embryologie. Bien peu solitaire, en réalité s'il s'agit d'une attitude, d'une démarche de l'esprit et d'un parti devant l'événement. Ce qui nous arrive à propos de la musique concrète est une aventure courante en ce demi-siècle de clarté, en ce siècle de demi-clar-

Jean Guignebert

Le Gardien du Volcan

SONS ET BRUITS

DECOR SONORE

Quina

ZEITGEIST

SAVOIR AVEC
VITESSE
COEUR A VITESSE POUR
ATTENDRE
L'ÉCHOUILLAGE
CONTINU

*croisière - espace de
mer que l'on surville
courants - espaces de danse
écriture cursive, diarriba*

*LUMÈRE VIVE
netteté de l'esprit, du style*

pour telle ou telle conséquence

PIERRE SCHAEFFER

comme suit de notes de musique depuis selon l'ordre des sons naturels de l'octave

ça va de la musique

1 mille - com tout qu'on a écrit
entre plusieurs personnes
unbonnelles - les canots les
Jaltes - une semaine, j'ai vu
quelques volants fig. j'aimais
venir; se - 1. par son esprit de

té, où la moitié du puzzle est encore tout emmêlée dans sa boîte à surprises. Cependant, devenons assez clairvoyants pour n'être plus surpris si le hasard fait bien les choses, si nous avons davantage à pourvoir qu'à vouloir, si la puissance nous est donnée avec l'obéissance, et la partition après le déchiffrage.

plus; plus longtemps
dist. breston; partage;
d. de nous. Toutes les parties
vaines d'une composition
musicale

1948 — Tous nos points de départs sont futiles.

Si je cherche ce qui m'a amené à reprendre une saison de radiophonie à l'été 1948, je ne m'en souviendrai plus. Il était question d'une symphonie de bruits. Il y avait eu une symphonie de psaumes. Je fus sans doute travaillé par cette émulation.

JANVIER

l'air d'écrire ou ESCRITURA
de remplacer jusqu'à un dans une chose sensible, noble, visible

Depuis un an, je ne fais qu'écrire. J'ai envie de changer. On écrit toujours pour dire quelque chose. Brusquement, on s'aperçoit qu'il faudrait écrire pour ne plus rien dire. Je suis bien obligé si j'écris d'être moral ou immoral, comique ou tragique, symbolique ou naturaliste. C'est alors que me prend la nostalgie de la musique, dont Roger Ducasse dit « qu'il l'aime parce qu'elle ne veut rien dire ».

FEVRIER

Changer d'endroit me fait oublier tout ce qui m'encombre. Sans souvenirs, ni soucis, ni phrases, je me sens habité de remuements profonds. Des idées cherchent d'autres issues que les mots. Ta la la la boum. Sifflements. La neige. Bouffées d'une parfaite plénitude sonore. Aucune volonté de conclusion. Sur le plateau que dévaste la bise, tout en haut du remonte-pente, les crochets de fer tournent autour de la roue après avoir raclé la neige gelée. Le tourniquet de cette mécanique offense le cristal du gel. Ce sont pourtant des choses qui s'accordent. Nous sommes plongés dans un univers hétéroclite qui nous travaille jusqu'à l'étouffement, l'explosion. Les hommes d'aujourd'hui reviennent à la nature à coup de remonte-pente, d'auto-chemille, d'attaches kandahar, d'alliages ultra-légers. Ainsi parfaitement équipés, chaussés de chrome, gantés d'amiante, vêtus de nylon, ils goûtent à l'air immaculé des montagnes. Ils sont saisis entre deux feux qui les brûlent et les glacent à la fois, qui les rendent à leur cœur et les en arrachent. Il leur faut chercher à exprimer cela.

MARS

De retour à Paris, j'ai commencé à collectionner les objets (1). Je vais à la Radio française au Service du bruitage. J'y trouve des claquettes, des noix de coco, des klaxons, des pompes à bicyclettes. Je songe à une gamme de

BZINAS

(1) C'est-à-dire ce que l'auteur appellera plus tard des « corps sonores ». (N.D.L.R.)

longue - enfoncer une chose dans l'eau pour la retirer ensuite; enfoncer (en general);
enfoncer (v.n. aller au fond)
étouffement - difficultés de respiration, suffocation
travailler - se donner de la peine; se débiter (en parlant du bois, d'un mur); fermenter (en parlant des liquides); - v.a façonner (du fer, du marbre, etc.);

longue Ducasse

I

3

FUGA DA ESCRITA, MOTIVAGÃO, PESSOAL

II

2A

ANATURESA E A TÉCNICA

action subite et passage de l'un à l'autre, etc.
comp. avec...
auto-déroulé

II

3

TRANSGRESSÃO

BOUFFÉES - ACTION SUBITE ET PASSAGÈRES DU VENT, DE LA FUMÉE

action de ce qui...
DUBANESSER

detacher...
CASCAS

proposer

LA MUSIQUE CONCRETE

songe - rêve, illusions d'une personne qui dort
41

pommes. Il y a des gongs. Il y a des appeaux. Je ris de découvrir des appeaux à la Radiodiffusion française qui après tout est une administration. Je songe au bordereau n° 237 RD dans lequel le préposé au bruitage s'est justifié de son achat. Le contrôleur financier n'a pas dû le prendre pour quelqu'un de sérieux. Quand on pense qu'ils achètent des appeaux avec les crédits du budget ! L'appeau me redonne du courage. J'emporte aussi des timbres, un jeu de cloches, un réveil, deux crécelles, deux tourniquets à musique, avec leur coloriage pour enfants. Le fonctionnaire préposé me fait quelques difficultés. On vient d'habitude le trouver pour un accessoire précis, pour un « bruitage » qui se rapporte à un texte. Moi, je veux tout. Je convoite. Je suppute. Je fais l'impasse.

A vrai dire et sans doute par superstition, je pense qu'aucun de ces objets ne me servira. Ils sont compromis. Peut-être l'appeau ? Cependant après quelques démêlés avec l'Administration et non sans avoir signé plusieurs décharges, je les emporte.

Je les emporte avec la joie d'un enfant qui sortirait du grenier, les bras remplis de bricoles inutiles et compromettantes, sous l'œil goguenard du préposé. Dès le départ, j'ai mauvaise conscience.

Je ne saurais assez insister sur cette compromission qui vous amène à vous saisir de trois douzaines d'objets pour faire du bruit sans la moindre justification dramatique, sans la moindre idée préconçue, sans le moindre espoir. Bien plus, avec le secret dépit de faire ce qu'il ne faut pas faire, de perdre son temps, ceci dans une époque sérieuse où le temps même nous est mesuré.

Tel est l'état d'esprit du musicien concret après son premier rapt d'objets (concrets ?).

1^{er} AVRIL

On comprendra mieux le malaise du musicien concret si l'on met en regard ses intentions. Voici, par exemple, ce qui figure dans ses notes :

« Sur une pédale rythmique, parfois interrompue par un ralenti logarithmique, superposition de bruits circulaires. Cadence de bruits purs (?). Puis, fugue de bruits différentiels. Terminer sur une série de battements où alternent le lâche et le serré. Le tout à traiter comme un andante. Ne pas avoir peur de la longueur, ni de la lenteur. »

3 AVRIL
FROUXO - DENSO
EXTENSÃO

Les objets sont maintenant rangés dans un placard. Il n'a pas été facile de trouver un placard fermant à clé au Studio d'Essai. C'était pourtant indispensable après toutes les décharges que j'ai signées. Je songe qu'il me faut un métronome. Celui qu'on m'envoie ne bat pas régulièrement, les suivants non plus. C'est incroyable ce qu'un métronome peut manquer de sens du rythme !

sailler - plaisanter quelqu'un, se tourner en ridicule
goguenard - mauvais plaisant, railleur
supputer - se lasser, se lever; prendre une chose et la porter avec soi
sichon; gagner; obtenir; entraîner; l'emporter sur, avoir le dessus, surpasser;
s' - se pr. se fâcher

Instituto de Artes

raison - perdre
effort, s'emparer,
fig. comprendre
attaché;
retenir des bruns
d'un effort pour
la sûreté du paiement
bricole - partie
de bois qui
s'attache au portrait;
bande de cuir pour
porter un fardeau;
t. de jeu de billard
vieux d'une table
qui a frappé la
table; t. de jeu
- loc. adv.
indiscret
bricole - a manger avidement, en se brûlant; - v. n. jouer de bricole; fam. traîner, tergiverser

NOTAS
COMPOSICION
CULPA
EM BUSCA DO INSTRUMENTO
G.A.
O ARMA RIO

lâche - poltron, qui manque de courage, indolent, indifférent
serré - qui est serré, qui est pressé
s' - se pr. se fâcher

appeau - s'écarter de son chemin
appelé d'actes dans un
prix - effet qui s'ajoute
de devant des obstacles
de commis/traître avec pour
de faire une chose, d'un pré
songe - rêve, illusions d'une
personne qui dort
41
SINTAS
MUSICA
MATRICA
CALCULO
COMPROMETIDOS
DESEMPARADOS
RECIBOS
SOTAO
DIBOCHAD
CULPA
NOTAS
COMPOSICION
EM BUSCA DO INSTRUMENTO
G.A.
O ARMA RIO

42

PIERRE SCHAEFFER

4 AVRIL

QUESTAO DO INSTRUMENTO

B.B.
SON/RUIRO

Brusque illumination. Joindre un élément de son au bruit. Soit associer à l'élément de percussion l'élément mélodique. D'où l'idée de bois taillés de différentes longueurs, de tubes plus ou moins accordés. Premiers essais.

5 AVRIL

L.C.
O RIAND DE
RUIROS

Mes bouts de bois sont dérisoires. Il me faudrait un atelier. C'est déjà toute une histoire de les tailler de diverses longueurs dans diverses matières. Il faut ensuite les disposer pour qu'on en puisse jouer commodément. Je me retrouve devant le problème du piano. Je désigne sous le nom de piano à bruits l'amoncellement de matériaux qui commence à encombrer le studio. Les habitués du Studio d'Essai, que mes excentricités n'étonnent plus, me jugent encombrant, cette fois-ci. Je convoite depuis huit jours l'établi de l'atelier. Je réclame son déménagement. Il est costaud et ne vibre pas. On peut y clouer toutes sortes de supports. J'y dispose mes clochettes et une rangée de trompes.

Je n'ai toujours pas confiance dans ces préparatifs.

7 AVRIL

L.D.
O ORGAO

Deuxième illumination. Tous ces morceaux de bois malhabiles m'adressent un muet reproche. Ils ne sont rien d'autre que des résonateurs accordés sur des demi-longueurs d'onde, puisqu'ils sont coincés à un « nœud » et vibrent selon un « ventre » à leur extrémité libre. Première leçon de cours d'acoustique et de théorie de la musique. Solfège élémentaire. Le Conservatoire et la Faculté se rient de moi. La Musique m'environne comme une citadelle infranchissable. Je n'ai que de mauvaises notes. Poussons l'expérience jusqu'au bout. Il me faut les accessoires d'un orgue et non pas un « piano à bruits ». Je me précipite chez Cavallé-Coll et Pleyel. Je découvre des accessoires d'orgues démolies par les bombardements. Je reviens avec un camion plein de « trente-deux pieds », d'anchemes battantes. Mon originalité consistera à n'en pas jouer comme les organistes mais à taper dessus à coups de maillets, à les désaccorder peut-être. La guerre s'en était déjà chargée.

12 AVRIL

L.E.
EXECUCAO
DO ORGAO

J'ai besoin d'une quantité d'aides pour des essais de plus en plus laborieux. L'un d'eux souffle dans les deux plus grands tuyaux agréablement voisins d'un « petit ton ». Nous rions beaucoup de cette expression, petit ton ou grand demi-ton au choix. Le second aide, armé de deux maillets, couvre péniblement une octave de gisants xylophoniques. Un troisième est préposé aux clochettes. Je compose à tout hasard une partition de quelques mesures. On répète, on se trompe, on recommence, on enregistre. Le résultat est navrant.

Tandis que le son produit par le gros tuyau de bois carré est curieux, varié (suivant qu'on le frappe à différents endroits, sur différents supports),

NOUVEAU - ENSEMBLEMENT D'UNE CHASSE LIANTE
DIFFICULTÉ
POINT ESSENTIEL D'UNE AFFAIRE
ATTACHEMENT
UNION CONJUGALE

* ENVIRONNEMENT - AUTOURSEL; ENFERMER
ANCHES
TUYAUX - TUBE EN CARRÉ DE METAL, DE BOIS, DE TERRE CUITE
GISEMENT - COUCHÉ, ÉTENDU
DE VERRA

LA MUSIQUE CONCRETE

le résultat de la partition est d'une pauvreté dérisoire. J'ai maintenant l'impression de rétrograder. Je supporte mal la déférence dont je suis entouré. Qu'espèrent-ils de moi et de ces essais alors que je suis si intimement persuadé d'être engagé dans une impasse ?

15 AVRIL

Parmi tous ces essais, je ne retiens que deux ou trois curiosités : une lame vibrante dont on approche un objet quelconque. Il se produit alors un frappement. Cela fait un bruit de guêpe écrasée si c'est une lame accordée sur un son aigu ou si c'est une cloche. Il existe toute une gamme de ces bruits.

Inversement, je cherche à faire construire une lame vibrant à une fréquence donnée grâce à un électro-aimant qu'on pourrait approcher de divers résonateurs. On superposerait ainsi à une fondamentale un bruit annexe, puis le timbre du résonateur. Dès que j'entre dans cette expérimentation les résultats sont d'une grande monotonie.

De plus, tous ces bruits sont identifiables. Sitôt entendus, on pense verre, cloche, gong, fer, bois, etc... Je tourne le dos à la musique.

18 AVRIL

A la radio plus qu'ailleurs, on ne peut être en deux endroits à la fois. Je me suis réfugié dans la salle des machines. Une vitre la sépare du studio. Je suis parmi les tourne-disques, le mélangeur, les potentiomètres. Je m'y sens vaguement rassuré. J'agis maintenant par personnes interposées. Je ne tripote plus moi-même les objets sonores. J'écoute leur effet au micro. C'est la politique de l'autruche. Je sais bien que le micro ne donne que le son brut avec quelques effets secondaires. Je sais bien que le micro n'a pas de pouvoir créateur. Ce sentiment de sécurité que j'éprouve dans la salle des machines me donne la force de continuer encore quelques jours ces expériences dont je n'espère plus rien.

19 AVRIL

En faisant frapper sur une de mes cloches, j'ai pris le son après l'attaque. Privée de sa percussion, la cloche devient un son de hautbois. La situation évolue. Il s'est produit une fissure dans le dispositif ennemi. Le moral change de camp.

21 AVRIL

Si j'ampute les sons de leur attaque, j'obtiens un son différent, mais si je compense la chute d'intensité au potentiomètre, j'obtiens un son filé dont je déplace le maximum à volonté. J'enregistre ainsi une série de notes fabriquées de cette façon, chacune sur un disque. En disposant ces disques sur des pick-up, je puis, grâce au jeu des potentiomètres, jouer de ces notes comme je l'entends, successivement ou simultanément. Bien entendu, la tech-

G.F.

CURIOSIDADE

QUESTAO DO INSTRUMENTO

DO OUTRO LADO DA CABINE DE GRAVACA.

DESCOBERTE

Técnica IMPORTANTE

O SINO CORTADO

Técnica

AUTRUCHE - LE PLUS GRAND DE DISQUE, PERSONNE GRANDE, LOURDE, STUPIDE

FRAPPER - DONNER UN OU PLUSIEURS COUPS, FAIRE IMPRESSION SUR L'ESPRIT, SUR LES SENS

Je ne cherche pas à imiter, mais à fabriquer

rique instrumentale de cet ensemble est lourde, peu apte à aucune virtuosité; mais il y a instrument.

Il y a instrument. J'ai toujours eu peu de curiosité pour les instruments nouveaux d'ordre électro-acoustique, ondes ou ondiolines, tout en appréciant leur ingéniosité et leur efficacité dans certains cas... Mon père est violoniste, ma mère chanteuse. On peut donc penser que j'ai de l'aversion pour toute musique directement électrique, d'où ma démarche différente, mon bazar en bois et en fer-blanc, mes trompes à vélos. Il y a parti-pris au départ, et sans doute atavisme. Je ne cherche pas à imiter, mais à fabriquer.

22 AVRIL

RICOSTRUAÇÃO DO INSTRUMENTO III

(9)
INVENÇÃO
CURIOSA:
O PIANO DE
TOCA-DISCOS

La première joie passée, je me mets à réfléchir. Le moral reste bon. Mais je suis bien en peine avec mes tourne-disques, à raison d'une note par tourne-disque. Dans une anticipation cinématographique, à la façon de Hollywood, je me vois entouré de douze douzaine de tourne-disques, chacun à une note. Ce serait enfin l'instrument de musique le plus général, comme diraient les mathématiciens.

Je souris de ce rêve. Je m'en afflige même. Il me donne pourtant à réfléchir. Je suis là avec mes quatre notes, et mes touches graduées en décibels. Je suis forcé de me reconnaître possesseur d'une solution, je n'en ai pas vu tout de suite l'importance.

23 AVRIL

HAUTURES - DIMENSIONS - ÉTENDUE EN ÉLEVATION
SUBLIMITE

Cette fois, c'est dans l'abstrait que je pars : soit un orgue dont les touches correspondraient chacune à un tourne-disque dont on garnirait à volonté le plateau de disques appropriés, soit un clavier qui mettrait en action les pick-up simultanément ou successivement, grâce à un mélangeur à « n » directions : on obtient *théoriquement* un instrument-gigogne capable non seulement de remplacer tous les instruments existants, mais tout instrument concevable, musical ou non, dont les notes correspondent ou non à des hauteurs données dans la tessiture. Cet instrument imaginaire qui ressemble plus à une proposition de la géométrie pure qu'à un violon m'excite intellectuellement. Je n'ai pas tellement le goût des solutions théoriques, mais je n'ignore pas combien de telles structures intellectuelles, quand elles ont des correspondances dans le champ des possibles, peuvent être utiles. Ce sont des échafaudages que nous pouvons alors jeter sur le réel. Tout cela me vient de ma culture scientifique que j'ai tellement maudite autrefois pour le temps perdu, le manque d'intérêt humain. Comme je me trompais ! Me voici exactement au centre de la roue, au moyen d'où partent les rayons de la connaissance. Vers l'Art ou la Technique, vers le concevable ou l'utilisable, vers l'expérimenté ou le deviné. Tout cela pour l'archétype d'un piano imaginaire, du piano le plus général, un instrument pour encyclopédistes. Ce siècle n'est-il pas celui d'une nouvelle encyclopédie ?

lasser - fatiguer; dégoûter; ennuyer

LA MUSIQUE CONCRETE

FIN AVRIL

QUESTÃO DO IN

Je passe ces jours dans une demi-crédulité. Je ne puis douter qu'il n'y ait eu invention. Des amis me pressent de prendre un brevet. Un brevet de quoi? Peut-on breveter une idée (1)? Il faudrait savoir si ces procédés aboutissent à des applications. Pourtant je commence à apprendre la patience. J'expérimente sans me lasser. Il est surprenant de constater combien le même procédé, qu'on se met à appliquer à ceci ou à cela, encore et encore, fait faire le tour des possibilités, illustre le principe dont on part.

Je reviens sur ce qui s'est passé.

La mauvaise conscience que j'avais, quand j'emportais tout mon bric-à-brac de bruitage, venait de ce que je marchais contre l'évidence, et que je m'entêtais. Je cédaï quand même à une sorte de démon de l'absurde. Maintenant que l'ange logicien me possède et me confirme dans un domaine qui m'appartient et me donne prise sans relâche dans un domaine sonore que je découvre et dans lequel j'avance comme dans une brousse épineuse, je suis bien obligé de me rendre justice. C'est le même entêtement qui a joué.

J'aurais pu en rester à mes quatre notes. J'aurais été en possession des mêmes éléments, mais je ne m'en serais pas emparé.

Où réside alors l'invention? Quand s'est-elle produite? Je réponds sans hésiter: Quand j'ai touché au son des cloches. Séparer le son de son attaque constituait l'acte générateur. Ensuite tout pouvait en découler (2). Encore fallait-il poursuivre. Il fallait oser généraliser.

Naturellement je n'ai aucun souvenir particulier de l'instant où cette prise de son a été réalisée. Elle est d'abord passée inaperçue. C'est peu à peu que l'attention se fixe sur un détail dont l'importance se révèle progressivement comme le cliché dans la chambre noire, que trop de lumière pourrait voiler.

En récapitulant la genèse de ce petit événement, j'énumère:

1° Une insistance démesurée à espérer quelque chose contre toute logique. La nausée du studio m'a fait passer dans la salle des tourne-disques, d'où fortuitement une expérimentation heureuse.

2° Considérer ce qui vient d'arriver. Avoir l'audace de généraliser. Il ne reste plus qu'à dire: mais c'était évident.

3° Persévérer dans l'expérimentation. Croire encore et toujours dans l'expérience et préférer le résultat des applications aux cogitations esthétiques.

(1) Effectivement, on peut breveter une idée, c'est-à-dire une manière originale d'exploiter des procédés connus. Plus tard, un certain nombre des « procédés de base » de la musique concrète ont été brevetés de cette façon.

(2) Comme on le verra par la suite, toute la musique concrète était contenue en germe dans cette action proprement créatrice sur la matière sonore. On ne saurait trop insister sur ce point de départ dont les conséquences n'apparaissent bien qu'après une mise en œuvre beaucoup plus développée.

Je ne devais pas jusqu'à

(10)

REFLEXAO

Naturalmente eu não tenho qualquer dúvida em particular do instante em que essa tomada de som foi realizada. Ela só ficou possível depois de muita persistência. E pouco a pouco que a atenção se fixou sobre um detalhe no qual a importância se revela progressivamente como o cliché na câmara negra, que mais luz poderia cobrir.

10704AF1
Som 144400

COUVRE D'UN PRETEXTE

80

//

(11)
OUTRA DESCOBERTA
CDE MENOS IMPORTANCIA?
46

PIERRE SCHAEFFER

Un bonheur n'arrive jamais seul. Après la trouvaille des cloches, il s'en produisit une seconde, une troisième. En veut-on un exemple : tout le petit monde des studios s'est fait passer du son à l'envers. On en tire parfois des effets. Mais, à ma connaissance, personne n'a jamais généralisé. Pourtant le son à l'envers double déjà, ou presque, le nombre des instruments connus. L'ensemble des musiciens ne s'en soucie pas, or depuis vingt ans au moins ce trésor est à leur disposition.

Si vous faites passer des accords de piano à l'envers, vous avez naturellement un effet tout différent. Complétez cet effet par d'autres appropriés, vous entendrez une sorte d'orgue ou des volées de cloches ou même des timbres vocaux. Mais ceci n'est plus notable sur une partition. L'instrumentiste n'est plus prix du Conservatoire mais ingénieur du son.

PAQUES
PARVET. assemblage des choses attachées ou envelopées ensemble; minuscule sous enveloppe, ligne de composition ou caractères typographiques, rassemblées et II. liées avec une queue.

Deux jours à la campagne suffisent pour tout changer. Tombé mon enthousiasme pour le piano le plus général qui soit. J'ai passé deux mois à expérimenter alors que j'étais parti dans le dessein de composer. Je n'ai encore reconnu qu'un outil.

On consent à me prêter les studios dans l'espoir que je finirai bien par sortir une matière diffusable. La Radio française est obligée de justifier ses crédits. Les producteurs aussi. Il me faut bien admettre que le chercheur doit soigneusement se dissimuler derrière le producteur. Des piles de disques encombrant le studio. Sur ces disques des « plâges » inutilisables. Des balbutiements qui n'intéressent personne. Il me faut faire marche arrière.

Il y avait recours aux chemins de fer dans mon projet initial. J'ai une prédilection marquée pour la poésie ferroviaire. Je n'ignore pas qu'on est sûr de son effet à tout coup. Et, si je vais à la quête de bruits de chemins de fer, je serai enfin utile à la Radio française qui utilise toujours le même disque n° 2225 bien connu des metteurs en onde.

Je pars donc pour la gare des Batignolles accompagné d'une voiture de son, avec le secret désir d'organiser un concert de locomotives.

J'en découvre six au dépôt. Je circonviens les chauffeurs, en leur demandant de se répondre l'un l'autre. Je constate avec ravissement que ces locomotives ont des voix personnelles. L'une est enrôlée, l'autre stridente, l'une a l'organe grave, l'autre aigu. La gare des Batignolles émet peu à peu un dialogue sifflant. J'enregistre avec amour. L'organisation de ce petit concert est délicate et m'absorbe tellement que je n'ai pas la moindre opinion sur le résultat, sinon que c'est très difficile à obtenir et que ça doit être sensationnel. Quelle ne sera pas ma déception au retour en réécoutant cette conversation essoufflée, indigente et sans rythme!

VOLEES - VAL D'UN OISEAU

VOCAUX -

RECOURS -

Tudo da
caminhon de
ferro

(12)
O ETUDE
VOY CHEMINS
DE FER

12A
TOMADA DO
MATERIAL

ESOUFFLEMENT - ETAT DE CEUX QUI EST ESSOUFFLE

SOIGNEUSEMENT - AVEC SOIN, APOUR L'ESPRIT, SOUCI

ENROULER - RENDRE LA VOIX RAUQUE

DEPOT. ACTION DE DEPOSER

ESOUFFLEE - METTRE HORS D'ACTE

RAVISSEMENT - ENLEVEMENT

EMET

deuxième partie postérieure; après un certain

Je rêve du bruit de la machine qui patine en côte et dont le halètement précipité se répercute aux échos. Ce bruit qui vous réveille la nuit dans le train est infaisable aux Batignolles. Je dois me contenter du halètement reposé de la machine solo qu'on nous prête aimablement, lorsqu'enfin, ayant épuisé la liste des demandes inconsidérées, je me contente de ce qu'on me donne. On verra plus loin que dans certains cas, se contenter de ce qu'on vous donne est la voie du progrès.

5 AVRIL

ARRANQUE

Je suis de nouveau dans d'inextricables difficultés. J'ai bravement composé une partition. Huit mesures de démarrage. Accelerando. Confié à une locomotive solo ! Puis tutti de wagons. Rythmes. Il y en a de très beaux. J'ai isolé un certain nombre de leitmotive qu'il faudrait monter en enchaînement, en contre-point. Puis ralenti et arrêt. Cadence. Da capo, et reprise en plus violent des éléments précédents. Crescendo. Effet de croisement avec cette inflexion des mobiles qui se croisent et dont le son baisse d'un ton, d'une seconde augmentée, d'une tierce, parfois. J'ai bien compris qu'il ne s'agit pas de se laisser mener par ces disques, ni de les laisser aller à un scénario dramatique.

D'une part, dès qu'un disque est posé sur le plateau, une force magique m'enchaîne, m'oblige à l'écouter si monotone qu'il soit. Est-ce qu'on se laisse prendre parce qu'on est dans le coup ? Je n'ignore pas combien ces disques bruts sont lassants et impassables à l'antenne tels quels. Mais je sais qu'ils sont extraordinaires à écouter, dans un état d'esprit spécial, et je sais aussi que 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.

Je baisse le pick-up sur le départ de tel groupe rythmique. Je le relève juste à la fin, j'enchaîne avec un autre et ainsi de suite. L'imagination a tant de force lorsqu'on isole par la pensée tel élément sonore et que l'on s'efforce de réaliser cette prise de matière par le moyen du pick-up que sur le moment on s'emballe. En réalité, lorsqu'on réécoute à froid le composé obtenu après de longues heures de patience, on ne trouve plus qu'une grossière fragmentation de groupes rythmiques rebelles à toute mesure. Vous croyez vous rappeler que le train bat un trois-quatre, un six-huit. Le train bat sa mesure à lui, parfaitement définie, mais parfaitement irrationnelle. Le train le plus monotone varie sans cesse, ne joue jamais en mesure. Il se transforme en une suite d'isotopes singulièrement jumeaux. C'est alors pour une oreille exercée que serait le plaisir musical.

Ce plaisir consisterait, non pas à faire jouer le train en mesure, aux mesures de nos solfèges élémentaires, pour une satisfaction somme toute assez vulgaire, mais à apprendre à écouter, à aimer ce Czerny d'un nouveau genre, et sans le secours d'aucune mélodie, d'aucune harmonie, de goûter dans une monotonie des plus mécaniques, le jeu de quelques atomes de liberté, les improvisations imperceptibles du hasard. Diabolus in mecanica.

à emballer, mettre dans une boîte

mesure - règle pour déterminer une quantité, une dimension, une durée; ce que contient un vase qui sert de mesure; fig. modulation

VA SURIDA

MIMETISME, NAO SINTETIZAL

//

12.5

ORGANIZACAO

Tecnica

démarrer - faire un démarrage; - v.m. coupe des démarrages; lever d'avis; fig. changer de place

partition - distribution, partage; t. de mes. toutes les parties réunies d'une composition musicale

Tecnica

en fatigue

ceci

5063045

48

PIERRE SCHAEFFER

7 AVRIL

AMORTISSEMENTS

Je passe deux séances sur le bruit des tampons. J'en ai de très bons. Je les essaie en écho, grâce au double plateau. J'essaie une sorte de canon. Ils se répondent pianissimo, puis sforzando. C'est toujours passionnant sur le moment. Refroidie, la matière paraît violentée. Le bruit des tampons est infiniment poétique, il semble incomposable. S'il en est ainsi, il n'y a aucun espoir et mes recherches sont absurdes.

tecnica

Je suis - touché au Japon
une machine à analyser un choc

10 AVRIL

Ma composition ferroviaire hésite entre deux partis : des séquences dramatiques et des séquences musicales.

Pour les séquences dramatiques, on est forcé d'imaginer quelque chose. On assiste forcé à des événements. Départ, arrêt, etc... avec diverses nuances de curiosité et une vague identification à la locomotive, au train, à la voie déserte ou traversée, bruyante ou silencieuse tout à coup. La machine souffle, s'arrête, se détend : anthropomorphisme. Tout cela est le contraire de la musique.

bruyante qui fait grand bruit
1951 - VOIR UN SIÈCLE HEUREUX
LWFA

Par contre, j'ai réussi une séquence musicale où le même rythme isolé, alterne avec lui-même, dans une couleur sonore différente. Sombre, clair, sombre, clair. Le rythme peut très bien rester longtemps inchangé. Il fournit une sorte d'identité et sa répétition fait oublier qu'il s'agit d'un train.

120 C
CONCLUSAO

J'étais parti sur une mauvaise piste. A la place d'effets musicaux, j'obtenais des effets dramatiques. Tandis que si j'extrait un élément sonore, et si je le répète, sans me soucier de sa contexture, en faisant varier sa matière, je le fais passer de l'univers de la signification à celui de la forme.

Je réalise qu'en écrivant une partition pour chemin de fer, je tournais le dos à mon but.

On n'impose pas une forme aux matériaux sonores mais on utilise la leur. Aussi longtemps qu'il y a suite de matériaux sonores naturels, il y a littérature et non musique.

La musique commence là où s'exercent ces deux démarches :

Distinguer un élément (l'entendre en soi, pour sa texture, sa matière, sa couleur).

||

Le répéter. Répéter deux fois la même chose, il y a musique.

15 AVRIL

Le problème du train est très différent de celui des cloches. L'opération pratiquée sur les cloches les arrachait à leur identité de cloches. La cloche qui est déjà un élément musical, le devenait davantage. Elle devenait reconnaisable. J'avais obtenu un élément musical pur, composable et constituant un matériau original. Avec les trains, j'étais à l'opposé, par définition, d'un élément musical. Je tournais en rond dans le dramatique. La seule issue était d'en extraire aussi de la matière sonore. Ainsi brusquement, les deux

12, D
SINO/TREM

10512 - LES EXTREMITÉS ET
LES ENTRAILLES DES ANIMAUX
DE BOUCHERIE

SANS DE CARACTÉRISTICA VOCAL E DRAMÁTICA
unver - durer, instruire, former à quelque chose
ARRACHER - DÉTACHER, ÔTER DE FORCE / OBTENIR AVEC FORCE

LA MUSIQUE CONCRÈTE

49

problèmes présentent une solution commune, d'autant plus remarquable que l'élément sonore « cloche » se présente comme un son pur et que l'élément sonore « train » se présente comme un bruit complexe, de constitution mélodique mal définie, mieux définie rythmiquement (encore que ce soit un « complexe » mal réductible à des éléments chiffrables). Même si l'on chiffrait en doubles croches les arêtes du rythme, on ne parviendrait pas à tout noter, les enchaînés, les inflexions du bruit de fond, etc... Toutefois, si l'on traite l'élément sonore initial comme une donnée, en le composant avec des variétés de lui-même, on pénètre dans l'univers musical. Ainsi l'architecture ne se soucie pas de la composition des matériaux dans leur détail mais de leur incorporation dans un ensemble. Si j'assemble des pierres, je n'attacherai pas d'importance à leurs stries et à leurs veines, mais aux volumes et aux alignements. Ainsi le rythme intérieur d'un élément « train » qui, du point de vue du solfège, est de toute importance, perd cette importance dans le parti de composition avec du matériau sonore. Du coup, ce parti, dans mon esprit, porte le nom de *Musique Concrète*, pour bien marquer la dépendance où nous nous trouvons, non plus à l'égard des abstractions sonores, mais bien des sons concrets, pris comme des objets entiers, irréductibles à telle ou telle composante du solfège.

25 AVRIL

Un mois passé sur cette « Étude aux chemins de fer ». Le résultat est monstrueux dans la mesure où les deux méthodes sont juxtaposées. A cause de leur effet « grand public » je n'ai pas osé me séparer des séquences dramatiques, mais j'espère secrètement qu'un public se formera pour préférer les séquences plus ingrates où l'on oublie le train pour ne plus entendre que des enchaînements de couleur sonore, des descentes de temps, une sorte de vie secrète des percussions.

J'ai obtenu, autre trouvaille, en faisant tourner à 33 tours un disque enregistré à 78 tours, des passages tout à fait intéressants. En passant le disque un peu plus de deux fois moins vite, on descend le tout d'un peu plus d'une octave et le temps ralentit d'autant. Or l'opération quantitative s'accompagne d'un phénomène qualitatif. L'élément chemin de fer deux fois plus lent n'est plus du tout chemin de fer. Il devient fonderie et haut fourneau. Je dis fonderie pour me faire mieux comprendre. Il y ressemble heureusement assez peu et se laisse percevoir comme un groupe rythmique original, dont on ne se lasse pas d'admirer la profondeur, le détail, la sombre couleur. On aurait tort de considérer que les changements quantitatifs ne méritent pas une expérimentation complète. Il se peut que physiologiquement, psychologiquement et esthétiquement, ils bouleversent entièrement nos impressions.

Toute la musique concrète s'oppose sur ce point à la musique classique. Pour la musique classique, un *do* est un *do* quelle que soit sa situation dans la tessiture. Pour la musique concrète, un son est un son (qu'il soit pur ou complexe), et il est inséparable de sa situation dans le spectre sonore. Dans l'échelle des sons, tout est qualité, rien n'est plus superposable, divisible, transposable.

ÉCHELLE - MACHINE COMPOSÉE DE DEUX MONTANTS TRAVERSÉS PAR DES BÂTONS POUR MONTER ET DESCENDRE
LIGNE DIVISÉE PAR PARTIES ÉGALES ET PROPORTIONNELLES POUR MESURER

à associer ou faire avec
différents éléments pour former

→ attacher - joindre
ensemble; imposer
de l'attachement
- se lier, s'appli-
quer

12. E

ANALIAÇÃO
DA OBRA

12. F

Técnica

OUTRO

A CHIADO

12. G

CARATEI
NÃO TRANS

NÍVEL DO

SONO

DA M.C.

MAI

Le studio me prend à un tel point que j'ai cessé mes remarques au jour le jour sur le travail fait. Je suis si loin de mon propos initial que j'ai renoncé complètement à toute idée de « symphonie » pour penser à des études orientées chaque fois dans une matière et selon un parti bien défini. Contrairement aux débuts de mes recherches, je suis actuellement submergé par les matériaux. Pour l'information de mon lecteur, il est nécessaire de comprendre que je n'ai donné ici que quelques exemples des « moyens » de transformation sonore découverts en studio, grâce au concours des engins électro-acoustiques : enregistrement à vitesse variable, son à l'envers, procédés de montage, etc., et encore passè-je sous silence, par discrétion professionnelle, tel de ces procédés, en apparence primitif, qui a constitué la cheville ouvrière de ces techniques.

Le studio n'est plus rempli d'objets hétéroclites et inutilisables (sans compter les gros objets de la gare des Batignolles). Tout est fait dans la salle des machines. Il suffit, par exemple, d'une boîte de conserve vide, dont on enregistre quelques rotations. A partir de cet enregistrement, il est possible de travailler des heures, et il n'est plus question de boîte de conserve tant le son est transposé, méconnaissable. Si j'avais le temps, je m'astreindra à composer une série d'études, chacune à partir d'un bruit initial. D'une boîte d'allumettes peuvent sortir mélodie, harmonie, batteries... Il existe une fécondité inépuisable dans la matière sonore. Qu'on veuille bien songer aux gigantesques laboratoires où des réservoirs d'énergie sont puisés au sein de particules infinitésimales de matière active... J'ai l'impression d'avoir, moi aussi, cassé l'atome de musique, et obtenu une fission dans l'univers des sons.

FIN JUIN

Une illustration éclatante de ce pouvoir me serait donnée si, par exemple, sortant du domaine des bruits, je cherchais à partir d'une matière musicale. Je puis essayer à partir d'une matière première de rencontre comme le serait celle d'un orchestre en train de s'accorder. Je trouve, salle Erard, un orchestre dirigé par Pierre Billard, lequel est loin de se douter qu'il va se trouver à quelques mois de là entraîné lui-même dans les mêmes recherches. Complaisamment il me laisse faire, et je repars avec quelques plages d'une virtuosité incohérente où domine cependant, et pour cause, la tonalité de *la*.

Mon attente est récompensée au-delà de ce que j'espérais. Après un travail d'élaboration, il apparaît des sources étonnantes de rythmes et de thèmes, dans cet orchestre s'accordant. Cette fois, c'est bien de la musique, si ce n'est qu'un compositeur aurait eu du mal à l'imaginer, à la noter, et les exécutants encore bien davantage à la réaliser. Toutefois, l'enchaînement de ces éléments présente de terribles difficultés ; je n'arrive guère à réunir que des éléments courts qui s'enchaînent mal (alors qu'ils appelleraient impérieusement le développement musical). Ces éléments posent comme des ques-

CHEVILLE - MORCEAU DE BOIS OU DE METAL POUR COUCHER UN TROU OU FAIRE DES ASSEMBLAGES

ROMPET - PETIT PAT. A UNE ÉTOFFE HAUTE QUALITÉ, CARACTÈRE

ALLUMETTE - BRIN DE BOIS OU DE CHANVRE SONT LES DEUX EXTRÉMITÉS SONT CHARGÉES D'UNE MATIÈRE FACILEMENT INFLAMMABLE INÉPUISABLE - QU'ON PEUT ALLUMER

OU BAILLE

Pierre Billard

Étude
composante

date - insolation, craindre, appéhension, saut, etc. adx. assurément
plage - visage de la rue plat
si dessin ; canif

MATRE

TRAIN. ALLURE ; FAÇON D'ALLER, MANIÈRE DE CONDUIRE, PARTIE DE DEVANT OU DE DERRIÈRE DES CHEVAUX

JOUISSANCE - POSSESSION, PLAISIR

RÉPLIQUE - CE QU'ON OBJECTE À UNE RÉPONSE; RÉPONSE À CE QUI A ÉTÉ DIT OU ÉCRIT; RÉPÉTITION DES OCTAVES, 7. DE MUS.

Tutti

LA MUSIQUE CONCRETE

tions impérieuses, ils forment la première partie d'un dialogue — et l'on a envie de leur donner un interlocuteur, ou encore ils forment comme un tutti — auquel le solo manque. D'où l'idée de faire appel à un instrument solo, jouissant cette fois de toutes les facilités instrumentales de la musique ordinaire.

15 MAI

Jean-Jacques Grunenwald accepte de tenir le piano concertant. Avec la virtuosité qu'on lui connaît, il réplique aux thèmes « concrets » par une musique que je qualifierais d'abstraite si elle n'était si spontanée. Elle est abstraite dans la mesure où, partant de son esprit, elle passe dans ses doigts habiles et se réalise sur un clavier docile. Tandis que la docilité n'est pas le fait de nos tourne-disques qui envoient au studio, à Grunenwald, des séquences étranges. Parmi ces sons, il y a, hélas, beaucoup de bruit de fond, car il faut dire que ces manipulations répétées finissent malgré toutes nos précautions par abîmer énormément la qualité sonore.

FANÉSCA
JETER DANS UN
ARÊTE, SE RUINER
SE PERDRE

J.-J. Grunenwald, pressé par tout ce qu'il a à faire, m'abandonne, sitôt enregistrées ses réponses. Je l'envie de pouvoir partir si vite, de faire en si peu de temps de la si agréable musique, tandis que quinze jours au moins vont nous être nécessaires pour réaliser des raccords, des enchaînements maladroits, une vague œuvre qui se présentera comme une suite de quelques mouvements. Mais, aucun compositeur, aucun instrumentiste, aucun orchestre, ne pourront jamais obtenir tels ou tels passages qui sont sur nos disques, ne devrait-on en garder que quelques secondes.

QUI MANQUE D'ADRESSE

20 MAI

L'étude pour piano et orchestre est encore un compromis. Le dialogue entre les éléments concrets d'une part et le piano de J.-J. Grunenwald d'autre part est encore un malentendu. Il y a trop de disparté. Ce sont deux mondes qui ne sont pas faits pour s'accorder ainsi sans précautions. Cette étude n'a qu'une valeur démonstrative.

25 MAI

Je n'abandonnerai pas le studio avant d'avoir essayé d'aboutir.

TOUCHER PAR UN BOUT (FIN)

Je réalise qu'il me faut m'aider de la facilité instrumentale des moyens classiques, aussi bien que de l'apport des matériaux concrets. Je devrais me procurer des éléments « préfabriqués » quitte à les retravailler au tourne-disque. J'en reviens au piano que je sais être une gigogne de sons.

Il serait trop long de décrire les manipulations auxquelles a donné lieu l'Etude pour piano. D'un piano convenablement manipulé sont sortis tous les éléments composants : batterie, mélodie, harmonie. Le résultat, proprement musical, restait de caractère entièrement concret puisqu'un auditeur non prévenu ne pouvait discerner, dans cette œuvre de huit minutes, à aucun moment le piano comme source de sons. Non pas que le piano en tant

FAIRE LE PREMIER
CE QUE VOULAIT
FAIRE UN AUTRE

SURPERIS - ENBARRASÉ

que tel soit prohibé, mais il se trouvait que les manipulations le transformaient au point de le rendre méconnaissable.

Il ne faudrait pas confondre cet usage du piano avec celui qu'en fait John Cage, dans ses œuvres de piano préparé.

28 MAI

Maintenant que les plâtres sont essuyés, un travail définitif peut être entrepris. Depuis quatre mois, les matériaux sont si nombreux que leur seule exploitation pourrait demander autant de temps. Plus de cinq cents disques constituent des pierres d'attente, un minerai sur lequel il y a à raffiner. C'est bien entendu à ce moment qu'une mission urgente m'appelle à Washington. Force m'est d'abandonner, à peine entrevus, les fruits de ce long labeur. Ce qui existe n'est guère utilisable pour aucun public.

Cela ne laisse pas de m'inquiéter. Que va penser l'administration de la Radio de ce gâchis de disques, de ce temps apparemment perdu, de cette symphonie même pas commencée ?

2 JUIN

Je ne me retiens pas, en cette veille de départ, de venir à une dernière séance de studio. Je tente une dernière chance pour en avoir le cœur net avec les voix.

L'incorporation d'éléments vocaux me tente depuis très longtemps. Je n'ai pas d'acteurs sous la main, encore moins de chanteurs (mais depuis des semaines nous nous passons d'exécutants). Il y a toujours de vieux disques abandonnés qui traînent dans un studio. J'en prends un au hasard. C'est Sacha Guitry, ma parole. « Sur tes lèvres », dit-il, etc..., mais l'enregistrement a été interrompu par la toux de la script, ce qui explique que le disque a été mis au rebut. Je m'empare de ce disque, je mets sur un autre plateau le bruit fort paisible d'une brave péniche, puis sur deux autres plateaux ce qui me tombe sous la main : un disque américain d'accordéon ou d'harmonica et un disque balinais. Puis exercice de virtuosité aux quatre potentiomètres et aux huit clefs de contact.

Il y a des grâces d'état. L'étude n° 5 dite aux casseroles (car cette étude commence et finit par une séquence de boîte tournante) naît en quelques minutes : le temps de l'enregistrer.

Dans les quatre études précédentes, on peut remarquer combien le développement laisse à désirer, combien le crescendo est maladroit, les raccords malhabiles. Dans l'étude aux casseroles, la péniche des canaux de France, l'harmonica américain, les prêtres de Bali se mettent miraculeusement à obéir au dieu des tourne-disques, ils forment un ensemble savant, ménager de ses effets, et quand, en alternance, intervient le lancinant « Sur tes lèvres, Sur tes lèvres » entrecoupé de toux, l'auditeur, toujours non averti, s'étonne à bon droit d'une aussi savante, aussi harmonieuse, aussi définitive composition.

PLÂTRES - PIERRE CALCAIRE
- CUIVE & LISS EN POUCE
POUR BÂTIR, ETC
ESSUYÉS. TRAITEUR POUR DIVER L'EAU
LA POUSSIERE, ETC. SÉCHER, S'IMPREGNER
SOUFFLER
A GACHIS - SALETTE CAUSÉE PAR DE L'EAU
D'IMPURETÉ, MOUSSE, ETC

Estudo
na Te Tico

PEEOT - ACTION DE REBUTER
PAISIBLE - TRANQUILLE
PÉNICHE - PETIT BÂTIMENT DE
TRANSPORT

Técnica

gâchis - salette causée par de
l'eau; usure de mortier, etc.
TRAITEMENT - trois après voir; fig.
différents, etc. la cause de
jusqu'à faire disparaître, se pose au
dieu d'être à sa place; se pose au
- 17. pr. d'avance; puis d'avance

L

40 INTERROMPTE

III

Au Journal de l'année 1948, devrait logiquement succéder, à présent, celui de l'année 1949, si tant est que la musique concrète, amorcée par les essais de l'été 1948, ait pu connaître une nouvelle phase de développement. Effectivement, c'est seulement en 1949 que, fort d'une nouvelle expérience, j'ai osé généraliser mes hypothèses primitives en adoptant le terme de musique concrète, alors que l'année précédente je jugeais prudent de placer l'ensemble de ces travaux sous le titre de Recherches sur les bruits. Par un curieux retournement du didactisme, dans cette Introduction à la musique concrète, confirmée surtout par les réalisations de 1949, je me suis vu conduit à parler davantage de la première étape, placée sous le signe du bruit. La longueur même de l'exposé qui précède m'interdit, du moins cette fois, de plonger le lecteur dans un nouveau journal, où il lui serait loisible de suivre les étapes de la nouvelle entreprise que fut la Suite n° 14 ainsi intitulée parce que la matière première, spécifiquement musicale cette fois, était empruntée à quatorze instruments, exécutant une partition composée pour les besoins de la cause.

Entrer maintenant dans le détail de cette nouvelle expérience risquerait de brouiller les pistes, et d'enlever à notre premier récit sa saveur astringente. Obligé de tourner court, je ne m'en plains pas, estimant que les premiers exemples, simplistes, feront peut-être mieux comprendre le genre de démarche qui fut la nôtre. Les recherches suivantes, déjà plus raffinées, conduisirent, en gros, soit à une musique vraiment nouvelle, soit à une sorte d'orchestre synthétique, dont certaines exécutions peuvent rappeler des fragments de musique atonale. Qu'il suffise de savoir que l'expérience a été poussée jusque-là, et que, sans avoir atteint encore une virtuosité suffisante des techniques instrumentales, elle a permis des œuvres où la volonté de composition est, cette fois, sinon suffisamment aboutie, du moins clairement indiquée. Le temps semble donc venu de commencer à parler de musique concrète, non pas pour en faire un éloge prématuré, ou une défense *a priori*, mais pour diffuser des informations qui, normalement, doivent conclure une phase de recherches silencieuses, afin de provoquer soit l'intérêt d'autres chercheurs, soit l'apport de critiques constructives, soit, plus simplement encore, la préparation d'un auditoire qu'il n'est pas question d'approcher sans précaution.

Pour le moment, les œuvres de musique concrète, en petit nombre et pratiquement d'un seul auteur, ont été portées aux oreilles du public par le truchement de la Radio. Un Concert de bruit constitué par les cinq études élaborées en 1948 a été diffusé par la Radio française deux fois, dont une fois en première audition le 5 octobre 1948. La Suite n° 14 a été diffusée par fragments en novembre et décembre 1949. Une Symphonie pour un homme seul est en chantier. L'auteur est mal placé pour se féliciter que la Radio française ait, non seulement diffusé, mais permis de tels essais. Il peut seulement témoigner qu'à sa connaissance, elle est la seule Radio du monde à

ENFORCER
UNE CAUSE
DANS L'EAU
POUR LA FAIRE
ENSUITE

DESORCER

ACTION DE
POUSSER
EFFET DE

CE QUI
POUSSE

CHANTIER - ENLACEMENT OÙ L'ON TIENS DU BOIS A BRÛLER; MAGASIN DE BOIS DE CHARPENTE
ATELIER DE CONSTRUCTION
LIEU DE DÉCHARGEMENT

ÉTROITE - QUI A PEU DE LARGEUR, BORNÉ, INTIME, STRICT
CLOISON - SÉPARATION EN CHARPENTE ET EN MAÇONNERIE

ÉPAISSE - QUI A DE L'ÉPAISSEUR
ÉPAISSEUR - DENSITÉ, SOLIDITÉ

oser en prendre les risques. Elle est peut-être la seule aussi où la communion entre techniciens et artistes soit si étroite qu'elle permette un type de création d'un genre absolument neuf, et auxquels d'autres pays ne peuvent pas songer, attendu que la cloison étanche qui sépare les artistes des techniciens y est infiniment plus épaisse que chez nous.

Ceci dit, il importe de remarquer que l'écoute et la transmission de la musique concrète, assujettie naturellement à l'enregistrement sonore, sont tout à fait indépendantes de la diffusion par T.S.F. Il conviendrait même, pour que l'expérience sur un public soit concluante, qu'elle soit faite dans une salle de concert, par haut-parleur. Une digression est ici nécessaire en ce qui concerne le phénomène de l'audition. L'audition est, elle aussi, un phénomène concret auquel le public est mal préparé. Le public n'ignore pas qu'il existe des différences, que l'audition à travers un poste de T.S.F., ou dans une salle de concert, ou derrière des haut-parleurs de sonorisation, est chaque fois une chose différente. Mais enfin l'auditeur, surtout s'il est musicien, a vite fait de «rétablir». Il n'entend pas en réalité la musique telle qu'elle est, mais telle qu'il l'abstrait dans le système rationnel auquel nous autres, Occidentaux, avons pris l'habitude séculaire de la coordonner. Notre musique s'inscrit aussitôt dans un trièdre de référence (1) dont les axes sont la durée, la fréquence, l'intensité, et où évoluent des timbres identifiables et distinctifs. La «pâte sonore» sur laquelle les ingénieurs du son travaillent marque déjà l'entraînement d'une oreille professionnelle, où les notions de la musique ordinaire (abstraite) ont été complétées par des caractéristiques telles que la couleur, la réverbération, les plans, la distorsion, le niveau absolu. Pour une musique composée de fragments sonores considérés pour leur «pâte» précisément, pour l'ensemble de leurs caractères acoustiques (dont les données musicales classiques ne sont qu'un résumé incomplet), les conditions d'audition sont de la dernière importance.

Quelles conditions? Niveau absolu, c'est-à-dire force avec laquelle est restitué l'ensemble de l'enregistrement, volume géométrique du haut-parleur et de la salle, qualité bien entendu de la reproduction. Mais ce que personne ne réalise encore clairement, ce sont les conditions psycho-physiologiques générales, individuelles et collectives, qui jouent dans l'audition.

Écouter une musique surprenante, à proprement parler inouïe, seul derrière son poste, ou mêlé à une foule, ou accompagné de quelques amateurs, c'est chaque fois une expérience spécifiquement différente.

Bien plus, dans les mêmes conditions, écouter une première fois, une seconde et une troisième, à des intervalles de temps différents, la même œuvre, provoque des réactions étonnamment contradictoires. Et encore supposons-nous l'auditeur de la même humeur, susceptible du même dosage de curiosité et de critique, de sympathie et de rigueur.

(1) Pour la critique du «trièdre de référence» tel qu'il est employé ici, voir plus loin *A la recherche de la musique même.* (N.D.L.R.)

RETABLIR - REMETTRE DANS SON
PREMIER ÉTAT, EN BON OU EN MEILLEUR
ÉTAT
AXES - LIGNE DROITE QUI PERSE PAR
LE CENTRE D'UN GLOBE ET SUR
LAQUELLE LE GLOBE TOURNE

Technico
Composition

FOUS - MULTITUDE DE PERSONNES
3 CONDITIONS DE
ÉCOUTE

Il est clair que ces phénomènes se produisent aussi dans l'audition de la musique que nous avons l'habitude d'entendre. Ils se produisent d'autant plus que la musique est moins classique, moins connue et reconnue, individuellement et socialement. Toutefois, lorsqu'il s'agit de l'écoute si surprenante pour qui ne l'a jamais entendu, du son à l'envers de tel ou tel instrument, le phénomène de l'audition pourra être définitivement conditionné, non par la valeur musicale intrinsèque du fragment entendu (quelle est-elle, après tout, *en soi* ?) mais bien par les circonstances de l'audition. On ne saurait trop insister sur le fait que, particulièrement en musique concrète, l'audition fait partie intégrante de l'œuvre. La relation musicale complète doit se définir, par l'intermédiaire d'une matière sonore fixée par l'enregistrement, entre un ou des auteurs et un ou des auditeurs, compte tenu d'un très grand nombre de circonstances.

A telle enseigne que l'auteur lui-même a vu son sens critique perpétuellement mis en défaut, au cours d'une évolution, clairement perceptible, de sa compréhension par rapport à la musique nouvelle dont il manipulait les premiers éléments. Surprises et déconvenues n'ont pas seulement accompagné les premières recherches, ni affecté que les matériaux élémentaires, elles ont persisté avec le temps, et vis-à-vis des œuvres définitivement fixées.

L'expérience est particulièrement curieuse, étendue sur deux années, pour les cinq études de bruit. Elles avaient reçu définitivement les titres suivants :

- Etude n° 1. — « Déconcertante » ou Etude aux tourniquets ;
- Etude n° 2. — « Imposée » ou Etude aux chemins de fer ;
- Etude n° 3. — « Concertante » ou Etude pour orchestre ;
- Etude n° 4. — « Composée » ou Etude pour piano ;
- Etude n° 5. — « Pathétique » ou Etude aux casseroles.

L'auteur et ses collaborateurs immédiats, ont tout d'abord été sans réactions nettes entre ces différents essais. Ensuite ils ont eu du goût pour tel ou tel. Ensuite ce goût leur a semblé mauvais. Ils ont préféré tel fragment apparemment ingrat, mais où s'imposait finalement une qualité. Déjà il y avait, à deux ou à trois auditeurs, un bon et mauvais goût, des profanes et des avertis. Ce cheminement leur a pris du temps, comme il en prendra à d'autres. Faut-il dire aussi, pour rassurer les incertains, que finalement, des résultantes se sont dégagées, et que, au milieu de phénomènes en apparence si subjectifs, des préférences se sont finalement imposées aux « amateurs » avec une netteté parfaite ?

On nous reprochera sans doute, cherchant à exprimer le concret, de ne donner vraiment que trop peu d'éléments rationnels pour renseigner sur ces expériences. C'est que, en dehors du travail au studio, de l'échantillonnage des fragments sonores, des esquisses (également expérimentales) de leur composition, il est bien difficile d'en donner une idée sur le papier. Essayons cependant, sur quelques exemples empruntés aux précédentes études de donner quelques précisions supplémentaires.

Qu'on remarque d'abord combien les points de départ d'une œuvre de

→ ÉLÉMENT D'UN TABLEAU
D'UNE STATUE, ETC.

→ ACCÈS, APPROCHE

→ MODÈLE, PORTION D'UNE
CHOSE POUR LA FAIRE
CONNAÎTRE

77

musique concrète peuvent être variés. Dans ces cinq études, dont les titres ne sont pas de pure fantaisie, on en voit la trace. L'étude « déconcertante » est ainsi intitulée parce que, issue d'une partition écrite pour sept instruments (deux tourniquets, trois zanzis, un jeu de quatre cloches, un xylophone africain), elle a été composée finalement de fragments découpés dans l'exécution de la partition initiale et complètement transformés par les machines. L'étude « concertante » au contraire, comme on l'a vu, tentait de faire concorder un piano ordinaire avec des fragments de musique concrète. L'étude dite « imposée » partait d'un matériau donné (bruits de chemins de fer), le morceau lui-même était « imposé » dans la mesure où l'on s'était astreint à ne pas y incorporer d'autres bruits. Au contraire, dans l'étude « composée » le matériau à composer était beaucoup plus malléable puisque obtenu au piano. Toutefois, on s'en tenait au piano comme source unique de sons ou de bruits. L'expérience était, là aussi, concluante, puisqu'un auditeur non averti pouvait très bien écouter cette étude de huit minutes sans parvenir à reconnaître une seule fois le piano, tant le résultat sonore était différent d'une exécution classique à cet instrument. Quant à l'étude dite « pathétique », elle méritait son nom à cause de l'effet produit ; l'introduction d'éléments humains, superposés à n'importe quoi d'autre, donnant finalement le ton, et transformant un ensemble tout d'abord baroque, en une progression à la fois comique, érotique et finalement angoissante.

Est-il possible de dégager de ces quelques expériences ce qui serait un début de théorie, un système de composition, ou seulement des procédés de notation ? Cela paraît prématuré ; on va voir, sur quelques exemples, pourquoi.

Si l'on considère les sept instruments utilisés dans l'étude n° 1, et dont l'inventaire approximatif est le suivant :

XYLOPHONE

CLOCHES *sonnent une octave au-dessus*

TOURNIQUET n°1

TOURNIQUET n°2

1. ZANZI

2. ZANZI *sonne une octave au-dessous*

3. ZANZI

LA MUSIQUE CONCRETE

57

On s'apprêtera à donner de l'importance aux modes, ou à la tonalité en général, telle qu'elle découle de l'ensemble des notes jouables, ou encore aux « thèmes » imposés par les tourniquets par exemple. En fait, il n'en est rien. Les tourniquets donnent bien, en effet, chacun leur thème. Mais c'est un thème *objet*. C'est une chose parmi d'autres. Transposé dans des tessitures extrêmes, dans des temps très divers, il est à lui-même sa propre variation, reconnaissable et à la fois méconnaissable. Quant aux zanzis, une fois les découpures opérées dans tel ou tel de leurs traits, leur modalité passe en dernier plan. Ils dégagent, eux aussi, des sortes d'objets sonores fortement individualisés : les uns ressemblent à de profondes respirations, les autres à des batteries, les autres sont approximativement mélodiques. Inutile de dire qu'à partir de cette matière (quitte à la trouver finalement trop pauvre et peu digne d'une telle exploitation), il serait possible de développer, presque à l'infini, des œuvres. Chaque matière première constituant une sorte d'univers sonore donné, à la fois limité et infiniment étendu (comme est, dit-on, notre voie lactée). La théorie d'une telle musique consisterait à déterminer quels en sont, pour l'oreille humaine, les « invariants », les éléments reconnaissables, significatifs, et ceux qui lui apparaissent sans valeur. On n'en peut pas dire beaucoup plus pour le moment. L'analyse musicale de la musique concrète s'opère, pour commencer, par une sorte de dénombrement et de goût plus ou moins vif pour telle série de continuités ou de simultanités.

Ne trouve-t-on pas l'occasion d'une construction plus volontaire, ne peut-on pas essayer, dans un matériau si envahissant, une taille systématique ? Il se peut, on l'a essayé déjà, comme on va voir (1).

On peut résumer ainsi le parti de composition qui a été pris ici. Soient des éléments *a, b, c, d*, choisis de durée décroissante dont chacun peut, en gros, rappeler respectivement une mesure 4/4, 3/4, 2/4, et à un temps, puis des éléments *e, f, g*, de caractère « ponctuel ». Une série *a, b, c, d, e, f, g* serait probablement sans aucun caractère expressif. Car enfin la nature peut nous fournir une telle série sans qu'aucune intervention créatrice puisse y être discernée. (On se demande, peut-être, quand je parle d'éléments, de quels éléments il s'agit ? Peu importe, mettons, pour fixer les idées, que ce soient des fragments de rythmes de train, mais cela n'a pas d'importance, cela peut être n'importe quoi de sonore.)

Si je compose une série où j'aurai doublé chacun des éléments *aa, bb, cc, dd*, une volonté apparaît clairement qui ne peut en aucun cas se confondre avec une rencontre de hasard. *La nature ne répète jamais deux fois la même chose*. Jouez deux fois le fragment *a*, il y a musique. C'est alors que vous pourrez faire suivre cette série de fragments doubles, d'une série simple *e, f, g*, parce que cette succession sans répétition empruntera à ce qui précède son caractère volontaire.

(1) Voir schéma page 58.



Si je compose ensuite une autre série de même structure avec des éléments que je note avec l'indice «deux» j'obtiens une variation du «thème» I. Encore une fois ce pourrait être tout autre chose que des éléments empruntés aux rythmes de train. On constate que quel que soit le matériau sonore, dû au pur hasard, nous avons manifesté notre volonté de composition par une structure imposée. D'une autre façon, nous avons répété deux fois la même chose. Ce principe de doublage peut surprendre. Il étonne d'autant plus si l'on pense que toute la musique est contenue dans l'octave, laquelle repose sur le nombre 2. *Bis repetita placent.*

Le plus étrange de cette petite théorie, c'est que, à peine a-t-on noté sur le papier un schéma de construction, qu'une foule de combinaisons peut s'organiser, et que l'on céderait volontiers à la tentation du papier, ce qui est absolument contraire à l'esprit et à la méthode, aux possibilités mêmes de la musique concrète. Et c'est ici qu'on fera bien de noter combien les démarques de cette musique sont éloignées de celle de la musique à douze tons, qui avec une confiance aveugle dans une hypothèse de départ (elle-même sujette à caution) se construit tout entière dans une rigidité dogmatique. Après avoir considéré le schéma ci-contre, oubliez-le. Dites-vous bien qu'il n'est qu'un échafaudage, un exercice d'école, et notez enfin ces deux remarques. Premièrement, si construites que ces séquences paraissent, à l'écoute, un auditeur sentira une vague organisation, mais sera loin d'en percevoir la rigueur. Deuxièmement, la recherche d'une rigueur aussi cartésienne dans la construction, outre qu'elle se heurte à d'inextricables difficultés instrumentales n'est pas assurée pour autant d'un effet esthétique. Il serait étrange que la musique concrète puisse se construire à partir d'une épure de géométrie. L'oreille — et l'inspiration qu'elle conduit — est sensible à des combinaisons de chiffres autrement plus complexes et plus «irrationnelles» que celles de ce petit graphique.

Comme on le voit, nous ne donnons ces exemples qu'avec les plus expresses réserves. Chacun des mouvements de la *Suite n° 14* a été ainsi composé à partir d'une structure volontaire, sauf le dernier. Symétries, transpositions, contrepoint, les résultats ont été également heureux. Faut-il dire que c'est le dernier mouvement qui, sur le plan de l'expression proprement dite, fut le plus satisfaisant? Est-ce parce qu'il utilisait tous les moyens essayés précédemment, mais sans systématisme, et avec une plus grande liberté dans l'association des éléments constitutifs? Y compris la liberté que d'aucuns trouveront peut-être abusive de composer franchement des séquences «concrètes» et «abstraites», c'est-à-dire des séquences «arrachées» à l'enregistrement original, et des phrases textuelles de cette partition préconçue?

Peut-on même pousser le paradoxe jusqu'à dire ceci : nous ignorons si ces essais de musique concrète auront un lendemain, si ces procédés tenteront le génie (car il en faudrait) de certains compositeurs, lesquels s'astreindraient en outre et par le fait même, à une technique étrange, pour laquelle

des années d'apprentissage sont nécessaires. Quoi qu'il en soit, il paraît impossible, pour qui a expérimenté la musique concrète, de concevoir la musique comme il le faisait auparavant, et peut-être aussi de composer de la même façon, s'il continue à composer de la façon habituelle. Si la musique concrète n'était qu'une excursion aventureuse, dans un continent déshérité (ce qui n'est pas, après tout, impossible, on en revient, il faut le dire, assez exténué), elle aurait au moins l'utilité d'un raid, d'un sondage aux limites, d'une tentative d'éclatement.

PREMIEREMENT
TRACÉMENT

UMA AVENTURA SOBRE A
SCULPTA

PRIVER DE SA
SUCCESION

On peut en effet comparer exactement les deux démarches musicales, l'abstraite et la concrète. Nous appliquons, nous l'avons dit, le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons appelé notre musique «concrète» parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire.

MUSIQUE CONCRÈTE

SUB A CIRCUNSTÂNCIAS DE
REALIZAR UMA COMPOSIÇÃO
SEM SEGUIR, TORNADO IMPOSSÍVEL,
DE UMA NOTAÇÃO MUSICAL
ORDINÁRIA.

LAIDE, ASSISTANCE DANS LE DANCER

On peut mettre en regard, en deux schémas, les deux processus, qui se présentent comme une évolution et une involution exactement compensées :



MUSIQUE HABITUELLE
(dite abstraite)

MUSIQUE NOUVELLE
(dite concrète)

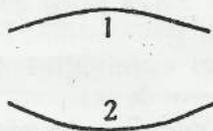
- PHASE I. Conception (mentale) ;
 - PHASE II. Expression (chiffrée) ;
 - PHASE III. Exécution (instrumentale).
- (de l'abstrait au concret)

- PHASE III. Composition (matérielle) ;
 - PHASE II. Esquisses (expérimentation) ;
 - PHASE I. Matériaux (fabrication).
- (du concret à l'abstrait)

FONCIÈRE QUI CONCERNE LE FONDS
D'UNE TERRE

Ces deux tableaux peuvent tout d'abord être considérés dans leur foncière opposition. Ils peuvent aussi être considérés dans leur relation. C'est-à-dire qu'on peut y voir, préfiguré, le mouvement d'échange qui pourrait se produire quelque jour, entre les classiques et les modernes. Il s'agirait de considérer, non plus deux démarches égales et de signes contraires, mais un cycle qui peut être figuré ainsi :

MUSIQUE ABSTRAITE



MUSIQUE CONCRÈTE

La flèche n° 1 figure la réaction possible des expériences de musique concrète sur l'imagination d'un musicien se contentant d'employer l'orchestre habituel. On pourrait même dire que, l'imagination en défaut, le musicien emprunterait au hasard des trouvailles concrètes comme des points de départ de sa réflexion. La flèche n° 2 représente, pour le compositeur concret,

LA MUSIQUE CONCRETE

61

l'apport préalable des moyens classiques. Enfin l'usage simultané des deux domaines et le fonctionnement normal du cycle apportent, éventuellement, à d'autres types de compositeurs l'aller et le retour, devenu organique, de l'imagination au hasard, des sons habituels aux sons nouveaux.

Il se peut que cette interpénétration soit une vue de l'esprit, que les deux musiques soient irréductibles, comme le sont, par exemple, les deux peintures, figurative ou non. Il n'empêche que le domaine sonore, donc celui de la musique, n'est pas limité aux douze notes, fussent-elles prises pour parfaitement interchangeables. Les moyens d'exécution de la musique ne sauraient non plus être limités aux instruments de l'orchestre et aux voix. Non pas que nous ayons tellement besoin d'instruments nouveaux, mais parce que nous ne pourrions bientôt plus nous empêcher de transformer leurs sons avec les appareils électro-acoustiques dont nous disposons, et qui sont, au second degré, des instruments de musique.

On a dit, depuis la naissance de la radio qu'il fallait composer une musique « radiogénique », comme si la musique devait s'adapter à la radio. On voit à quels antipodes nous sommes de ce point de vue craintif et déjà anachronique. Non seulement la radio peut retransmettre au moins le schéma de n'importe quelle musique, mais grâce au développement des appareils qu'elle a été obligée de mettre au point pour la diffusion, elle s'est trouvée (sans qu'elle en ait eu pleinement conscience) à la tête d'un énorme matériel de composition. L'appareillage radiophonique, ou plus exactement celui de prise de son et d'enregistrement, constitue virtuellement une usine à musique, aussi inexploitée jusqu'à ce jour que le fut l'énergie atomique.

La musique ordinaire est à la musique concrète ce qu'est la mécanique classique à celle de la relativité. La musique ordinaire est un cas particulier d'une musique généralisée. Le cas particulier est celui de la note ou son de fréquence définie. Il semble que les discussions sur les notes, les tonalités, et les modalités aient connu, ces dernières décades, une sorte d'essoufflement. C'est qu'il est peut-être temps, sans négliger la mécanique des notes, de penser en termes plus généraux, et de concevoir la matière sonore dans sa complexité. Il faut alors remplacer le trièdre de référence (durée, fréquence, intensité, pour un instrument considéré) par un système de référence plus complexe, où évolueraient, non pas les notes d'un instrument, mais des objets sonores définis par leur contexture harmonique et rythmique, leur tessiture moyenne, leur couleur et leur réverbération, leurs plans, leur niveau absolu. Ces objets évoluent, eux aussi, bien entendu, dans la durée. Mais il s'agit d'une durée à deux degrés. Il y a leur durée interne, qui les fait se constituer en tant qu'objets sonores, par construction. Puis il y a la durée dans laquelle ils sont juxtaposés. C'est peut-être là que réside la différence essentielle entre les deux musiques. La classique évoluant dans une durée simple, comme un mobile sur un axe. La musique concrète faisant se mouvoir dans la durée des objets ayant eux-mêmes une durée interne.

S'il en était ainsi, les deux musiques, contrairement à ce que nous avons espéré plus tôt, seront difficilement mélangeables. Elles auront entre elles

des rapports analogues à ceux qui existent entre prose et poésie. La musique ordinaire est un discours. Elle évolue linéairement, s'exprime sans arrêt. Quoique nous venions d'écrire que la musique, grâce à Dieu, ne voulait rien dire, il n'en est rien ; la musique, sans arrêt, signifie quelque chose, elle n'arrête pas de s'exprimer. Tandis que si, de ce discours, est extrait un fragment considéré en soi, pour sa valeur plastique, qu'on ne se préoccupera plus d'articuler logiquement, mais de juxtaposer comme un tableau d'exposition, comme les mots d'un poème, on obtiendra une musique sans volonté d'expression immédiate, offrant, comme des objets de contemplation, des paillettes sonores, définitivement figées, quoique toutes vibrantes du temps qui passe.

On sait que l'essence de la musique est dans la rencontre du nombre avec le temps. On peut se demander s'il faut laisser nos chiffres couler dans le temps qui passe, ou les forcer à se graver dans du temps maintenu. Une musique suprême serait alors d'isoler comme des cristaux de temps. Dans un premier cas, celui dont nous avons l'habitude, la musique est et demeure le divin langage de l'homme. Elle s'écoule avec sa vie. Elle a la douceur du temps perdu, sa mortelle douceur. L'autre musique, offensante et offensive, tenterait d'arracher des parcelles de temps retrouvé, pour en faire l'objet d'une contemplation douloureuse, prometteuse, qui sait, d'éternité.

La musique mécanisée
Polyphonie, sixième cahier
Ed. Richard-Masse, 1950

→
SOLLICITER
INTERROGER
QUESTIONS

SE DISSIPER
DIMINUER

DEVENIR AVEC
PEINE

CONSÉQUENT ENCORE AVE

FORGIVENESS

TARÈRE - outil pour faire des trous ronds dans le bois, dans la pierre, la terre,
etc.

SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL

Le matériau de la Musique Concrète est le son à l'état natif, tel que le fournit la nature, le fixent les machines, le transforment leurs manipulations.

Entre ces parcelles et les multiplications d'elles-mêmes, il n'y a pas d'autres relations affectives ou acoustiques que celles qui règnent dans l'Univers Physique dispersé et scintillant.

L'espace rempli par la Musique Concrète est celui que commande la machine et son au-delà, ce monde de vibrations, de couleurs, de volumes encore inconnus à nos oreilles de musiciens, encore prisonnier des mécanismes.

Il est étonnant qu'un homme en ait voulu bâtir des œuvres de l'esprit. Malgré les imperfections nombreuses de leur première facture, elles s'imposent cependant à nous avec leur logique propre, leur psychisme en marge du nôtre, leur dialectique du fortuit.

Il y eut un moyen âge de la pierre : on la sculpta. Il y a un moyen âge des ondes : on les capte. L'artiste n'a pas à choisir d'autre avant-garde. Entre le jeu byzantin des syntaxes et le retour à des sources oubliées ou taries, le musicien moderne peut essayer, selon l'expression de Pierre Schaeffer, de trouver une brèche dans le mur d'enceinte de la Musique, qui nous entoure parfois comme une citadelle.

C'est en ces termes que Serge Moreux présente le premier concert de musique concrète, organisé par Le Triptyque à l'Ecole Normale de Musique, le 18 mars 1950. Au programme : les Etudes de bruit de 1948, le Rigodon et la Courante de la Suite pour quatorze instruments, de Pierre Schaeffer, et la Symphonie pour un Homme Seul de Pierre Schaeffer et Pierre Henry.

Pierre Schaeffer s'y avoue « assez mal à l'aise », agité de sentiments contradictoires : « 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. Jacques Poullin avait installé les

CHAISE À BRAS ET A. DOSSIER

Jacques Poullin

tourne-disques sur la scène entre deux haut-parleurs. 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. Le public dut se contenter d'un élément visuel infiniment plus décevant : tourne-disques et potentiomètres, câbles et haut-parleurs (...). Quel mal étais-je en train de commettre à cette respectable place de premier violon que mon père tenait depuis plus de trente ans » (1).

Comme la Coquille à Planètes, la Symphonie pour un Homme Seul voudrait concilier l'expérience et l'expression, la quête d'une nouvelle musique et le dialogue avec des monstres intérieurs. Mais il faudra bien, cette fois, céder au « langage des choses ».

— D'ACTION DE CHERCHER OU DE QUÊTE

La Symphonie se présentait bien entendu comme une réaction à la Suite 14. Puisque l'orchestre m'avait joué un si mauvais tour, je décidais de choisir mes éléments initiaux dans un domaine opposé à celui de la musique, celui des bruits. Je n'utiliserais pas de bruits mécaniques aux arêtes vives, au temps cyclique et au timbre net, mais des bruits dépouillés de tout élément formel. Je pensais à l'organique et au vivant. L'homme seul devait trouver sa symphonie en lui-même, non pas seulement en concevant abstraitement la musique, mais en étant son propre instrument. Un homme seul possède bien plus que les douze notes de la voix solfiée. Il crie, il siffle, il marche, il frappe du poing, il rit, il gémit. Son cœur bat, son souffle s'accélère, il prononce des mots, lance des appels et d'autres appels lui répondent. Rien ne fait plus écho à un cri solitaire que la clameur des foules.

Sans une certaine expérience de musique concrète, il est probable que j'eusse composé la Symphonie dans un esprit de poésie ou de drame radio-phonique. La plus ou moins grande orchestration des bruits n'aurait pas pour autant fait entrer cette œuvre dans l'expression musicale. En réalité, j'étais fort hésitant entre les deux formes, comme en témoignent les notes où j'essaie alors mon projet. L'évasion dans le domaine poétique consistait à recourir au texte, explicitement ou implicitement. Le drame consistait, même sans texte, à suggérer.

SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL Projet

Titre (parlé), puis, (parlé), Exorde !
L'homme se lève, et bâille, comme ceci : *Bâillement*.

BÂILLEMENT - OUVRIR EXTRAORDINAIREMENT
LA BOUCHE EN RESPIRANT AVEC
UNE MORCE S'ENTR'OUVRIR

(1) A la Recherche d'une Musique Concrète. Le Seuil, 1952.

FAUVE - QUI EST DE
COULEUR TRAIT SUR LE
ROUX, BÊTES FAUVES, CERFS,
DAIMS, BICHES, ETC.

Il découvre alors ses gencives, et l'on peut voir qu'il n'a presque plus de canines. Sans quoi son bâillement serait celui d'un fauve, comme cela : *Bâillement truqué*. Mais ceci n'est pas si éloigné de cela. Il se pourrait même que ce soit une seule et même chose. ^{SAVOIR DE LA REPUNANCE POUR}

L'homme, une fois levé, se met à marcher, comme ceci : *Pas*. Ce sont là les pas d'un homme seul. Mais le pas d'une foule est fait d'autant de pas, ainsi : *Pas multiplié*.

Enfin, l'homme respire et son cœur bat, il y est si habitué qu'il n'entend pas le bruit qu'il fait : *Bruit (souffle et cœur)*. Ce n'est pas autre chose qu'un bruit de forge et de machine : *Bruit amplifié*. Fauve, foule et chose, voilà ce qu'est un homme, si on l'ausculte, et c'est ce que l'on n'ose pas révéler, ni faire entendre, car c'est *effrayant*. Cette exploration est obscure. On y descend avec des treuils, l'écouteur au bout d'un fil, d'un fil à explorer l'homme : l'homme de ses propres cavernes. Ce n'est pas forcément beau, cela peut être instructif (des cordes éclatent : ce sont les dernières cordes du violon qui cassent. Nous les avions, dans ce dessein, tendues ^{TRÈS HAUT} ex près). C'est que nous voulons jouer le jeu : plus d'instrument, plus rien que l'homme. L'homme est un instrument dont on ne joue pas assez.

QUI AVOIR PEUR

MACHINE FORMÉE D'UN
ARBRE OU ESSEU HORIZONTAL
AUTOUR D'UN BOUT D'ENROULE UNE
CORDE AU MOYEN DE LEVIERS.

Il ne s'agit donc pas non plus de paroles, *fi* donc ! Il s'agit d'une musique d'homme. Un homme chante, *ouais*, il crie, c'est mieux : (*cri*) ; il siffle, il souffle dans ses mains, comme ceci : (*hou*). Il tape du pied, se frappe la poitrine, peut même se jeter la tête contre les murs. ^{FRAPPER}

INTERJ. MARQUANT LE
MÉPRIS, LE DÉGÔT

Voilà ce à quoi l'homme a droit, ce qu'on lui laisse pour aujourd'hui, afin qu'il s'exprime s'il le peut. ^{LANCER, FAIRE TOMBER}

Les machines feront le reste.

Ah ! oui, s'il ramasse une herbe sur son chemin il a le droit de s'en servir, comme ça : (*herbe*). ^{TRAINÉ POUR DESCENDRE DES MONTAGNES COUVERTES DE NEIGE}

Commençons ! Il s'agit d'abord de faire comprendre combien l'homme est seul, et combien on le fait marcher. (*Séquence de pas*). (A la fin, section, *halte*, garde à vous, repos, pause). ^{PLANTE ANUELLE OU VIVACE, NON LIGNEUSE}

(Parlé) Symphonie pour un homme seul, deuxième article. *Exorde !* ^{DEBUT D'UN DISCOURS}

Pour ce qui est du propre de l'homme, voici : *Séquence de rire*. (A mi-voix) demi pause.

(Parlé) Troisième partie : *Exorde !* Cesse de ricaner, Homme de peu de foi, cesse de heurter ta voix aux montagnes, apprends-toi aux sentiers solitaires. Une coquille à ton oreille fera chanter ton sang au rythme de la mer. C'est qu'il y a deux univers, en tous points semblables, que seulement sépare la surface de ta peau ; et tes sens incertains t'en avertissent à peine. ^{RIRE A DEMI}
(*Séquence symphonique* (finie par le mot absolu). ^{ADVERTIR INFORMER}

Quatrième partie, *Exorde !*

Comment tout cela a-t-il commencé ? Rien de bien agréable au ronflement d'un homme. Le bruit du dormeur est aussi celui de l'agonisant. Rien ne distingue à vrai dire le ronflement du râle ; l'a-t-on bien remarqué ? ^{BRUIT SOURD DE LA GORGE ET DE NARRINE, EN RESPIRANT PENDANT LE SOMMEIL, FAIRE ENTENDRE UN BRUIT PROLONGÉ}

RENDRE UN SON
ENFOUÉ CAUSE PAR
LA DIFFICULTÉ DE
LA RESPIRATION

SONNE ?

ENVELOPPE DURE DES IMAGES
(SPIROLE)

Moi, oui. Donc, mettons qu'il dormait comme un enfant. Dieu s'approche. Alors Dieu, on s'en souvient, me ^{CRÉA} créa de son souffle. C'est à ce bruit particulier que j'entends Dieu. Mais pourquoi me réveille-t-il, Celui-là ? Je dormais comme un bienheureux. ^{EXPRIME LA DOULEUR} Aïe ! (*Cri amplifié*) Bon Dieu, vous me faites mal !

Je n'étais pas encore revenu de ma surprise que déjà... Mais oui, la plaie s'était refermée comme à Lourdes ; rien qu'un petit malaise au chloroforme, et quelque chose d'autre était né de moi. (*Dédoublage de la voix*). ^{AFFLICTION}

Je ne savais pas combien j'étais seul, et il n'est pas bon que l'homme soit seul, avait dit Dieu (*bissé à l'octave*). Donnons-lui une compagne semblable à lui. Ouais, semblable !... Pourquoi pas différente, pour changer un peu ? Toujours moi, encore moi. Déception de l'amour. Je t'aime, je m'aime, je n'aime que toi, que toi à travers moi, que moi à travers toi, ah ! ah ! (*jeu des voix*).

Séquence érotique. Et ensuite, à deux, qu'on est seul ! (*deux voix qui se rassemblent*).

Pause.

Cinquième partie : Exorde !

Et l'homme est fait aussi pour se battre.

Séquence de lutte. Et l'homme est fait pour se battre (*murmure monté en canon, qui se termine par... Et finit bien par mourir.*)

Séquence funèbre (*traversée d'un éclat de rire, voix à l'envers*).

Ici se termine la *Symphonie pour un homme seul*, fabriquée avec les bruits que peut faire l'homme, sans le secours de rien, rien dans les mains, rien dans les poches, tels que nous serons rendus à notre fin dernière, que nous serons bien obligés de jouer seuls, sans le secours d'aucun accessoire, et même sans microphone. Amen.

La première esquisse se passe de commentaires. C'est peut-être une bonne émission dramatique. Poético-dramatico-musicale. Elle n'attend que son metteur en ondes.

Je ne succombai pas à l'évasion. ^{BARRETT DE ADVENIR} Cramponné à mes barreaux, je demeurai, et, ascétique j'éliminai de mon projet toute poésie, tout scénario. Dans ce cas, il devenait singulièrement plus difficile d'unir l'inspiration et l'exécution. Je fus, une fois encore, sur le point de renoncer à tout, comme le jour des tourniquets et des appeaux. Le projet sur le papier devait s'annuler, les mots s'effacer, devenir signaux, symboles et musique. Plus de scénario donc, une sorte d'itinéraire divergent dont on n'appréciera même plus l'intention.

SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL

Version définitive

I Marche;

II Quatuor (accordéon, guitare, violon, trompette) ;

ATTACHER AVEC UN
CRAMPON

↑
MORCEAU DE FOS
RECOURBÉ POUR FUSER
POUR ATTACHER
DÈS LE DÉBUT

FAIRE DÉPARAÎTRE

III Batterie (recomposition à partir de I. — des réponses de piano préparé) ;

IV Vocal (éléments fredonnés et articulés travaillés ; esquisse d'un thème) ;

V Batterie (existante, en écho) ;

VI Perpetuum (violon et piano préparé, violon montant perpétuellement dans l'aigu, piano batterie descendant par degrés jusqu'à un éclatement de corde du violon dans le suraigu) ; ^{TRÈS - AIGU}

VII Cris (en progression sur IV, avec contrepoint piano préparé et trompette) ;

VIII Batterie (nue, type John Cage, courte et dramatique) ;

IX « Et la terre était informe et nue... »

en voix à l'envers redressée, suivie de progressions circulaires croissantes allant vers le très violent et coupées de spasmes rythmiques courts s'engluant et cédant à la reprise ; ^{QUI CÈDE SON DROIT} ^{SÉPARATION DU JEU DE CORDES EN DEUX PARTIES} ^{POSSÉDANT}

X Quatuor, comme II, peut-être double ;

XI Sur pédale (à l'envers) « Je pense, donc je suis », contrepoint de mots pris dans le dictionnaire des rimes avec mots clefs : organe, cœur, mémoire... ;

XII Duo, voix d'homme à la recherche d'une voix de femme, légère batterie d'accompagnement, séquence érotique et disque tahitien ;

XIII Batterie d'attente ;

XIV Choral.

Ces séquences, dont l'une était intitulée bravement « marche » ne devaient pas être réalisées telles quelles. Mais elles présentaient un début de solution. Le premier étant le plus difficile, je n'avais pas eu tort de m'attaquer à la première séquence à titre « d'expérience pour voir » afin d'obtenir expérimentalement la délimitation d'un univers sonore qui serait celui de la *Symphonie*. J'étais bien forcé de traiter la matière sonore à l'état macroscopique, car je ne disposais que de six simples tourne-disques, bien insuffisants pour permettre une analyse poussée du son en musique concrète. Plutôt que d'abuser de l'effet « sillon fermé », (dont je devais pourtant abondamment me servir), j'étais conduit à travailler sur des fragments longs, plages de quelques secondes chacune, et qui ne correspondaient pas à un état très divisé de la matière sonore. Je cherchais certains rapports acceptables entre ces plages. Cette technique étant admise, je devais encore découvrir le principe selon lequel seraient construits les développements, à moins qu'ils ne fussent complètement arbitraires. En admettant que la *Symphonie* fût composée des quatorze séquences du projet n° 3, il fallait encore trouver le biais par lequel les différentes plages que j'allais rassembler pourraient

^{LA LIGNE ROUGE}

^{MOISE EN OLYVE}

^{UNE TRACÉ PROFONDE QUE FAIT DANS LA TERRE}
^{LE SUD DE LA CHARRUE}

^{→ IMPRIMIDA}
^{→ PREFERENCE}

^{→ QU'ON PEUT ADMETTRE}

s'engrener entre elles. Il fallait donc bannir la phrase musicale, succession de mots ou de significations, et la remplacer par une série d'objets sonores, sans signification explicite et de valeur plastique. Cette série initiale pouvait certainement constituer une phase, un thème, mais à condition de ne pas tirer de ce thème des variations, mais des variétés. La *Symphonie* commençait par une série que je considérais donc comme particulièrement importante, dont je reconnaissais l'arbitraire absolu, mais il était fort probable que cette série initiale une fois donnée allait conditionner et le développement du premier morceau et la constitution des suivants.

Ainsi, dès les premières secondes de l'audition, l'on était obligé d'assumer un univers sonore déterminé par certaines données : les objets sonores étaient considérés pour eux-mêmes, sans qu'il fût nécessaire de les identifier par rapport à un instrument ou à une signification. Si certains éléments étaient systématiquement vocaux, d'autres étaient empruntés aux gestes d'un marcheur et à leur contexte de bruits (pas, coups frappés, sifflements et souffles). Enfin, en ce qui concerne l'accompagnement musical proprement dit, on se trouvait en présence d'éléments dégradés accordant un frappement de porte aux notes frappées d'un clavier par un certain nombre d'instrumentations dues au piano préparé. L'élément dit « Cage » — du nom de John Cage dont j'avais fait la connaissance quelques semaines auparavant — était un simple battement à l'octave, dans un rythme intéressant, de deux ou trois cordes préparées, non sans analogie avec quatre coups frappés sur une porte. L'élément « Cage » était lui-même transformé par les procédés concrets au point d'évoluer vers des bruits que John Cage lui-même n'eût pas soupçonnés. Ces bruits recouvraient presque toute la marge entre le bruit d'une porte et le clavier du piano. Ils allaient du plus musical au moins musical. S'il y avait orchestre, ce dernier était en extension entre le piano, élément incontestablement musical, et les pas de l'homme seul, qui, bien que rythmés en doubles croches dans une partition préétablie, demeuraient dramatiques.

A la Recherche d'une Musique Concrète
Le Seuil, 1952

*A simphonia começava
por uma série que ele
considerava importante,
da qual ele usava
música o arbitrário,
absoluto, mas sua pro-
posição que esta série
inicial condiciona o
desenvolvimento do primeiro
peço e a constituição dos
seguintes*

*AVAIT UN SENS
CONJECTURE*

ESTABELECIDA

UN MÉNAGE DE SORCIERS

↳ CELUI OU CELLE QUI, SUIVANT L'OPINION DU PEUPLE,
A FAIT UN PACTE AVEC LE DIABLE POUR PRODUIRE
DES EFFETS SUPERNATURELS

Mais la Symphonie pour un Homme Seul est aussi le résultat d'une « rencontre providentielle et diabolique » entre un inventeur tenaillé par la mauvaise conscience et un compositeur de vingt-deux ans qui proclame : « Il faut détruire la musique ».

La comparaison des textes de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry vers la même époque est éloquente à cet égard.

Dans un entretien avec Lia Lacombe, en 1969, Pierre Schaeffer évoque rétrospectivement cette amitié, ce malentendu, ce conflit...

AFFECTION
MUTUELLE

POUR PENSER A UNE NOUVELLE MUSIQUE

Il faut détruire la musique. Elle ne correspond plus à rien pour nous dans la mesure où elle doit être HARMONIE DES SPHERES. Dans la mesure où le sacré s'est transporté de l'Absolu jusque dans la vie elle-même, la musique doit se transporter de la sphère de l'art (musicalement parlant) dans le domaine de l'angoisse sacrée.

Si les conventions musicales, l'harmonie, la composition, les règles, les nombres, le côté mathématique et les formes avaient

UN PREMIER CONCERT DE MUSIQUE CONCRETE

Faut-il envier les hommes des autres âges, leur laborieuse lenteur, leur complicité avec le temps ? Faut-il, au contraire, nous glorifier de nos pouvoirs, celui de graver le temps sur une cire où s'enregistrent tous les sons du monde, que le monde nous laisse à peine le temps d'examiner, que nous explorons dans une hâte de Vandales, et que nous exposons incontinent non sans la secrète honte, mais non plus le souci apostolique du découvreur de continents ?

Si le rythme atomique n'avait pas déjà envahi la planète, si les œuvres de l'humanité moderne pouvaient s'élaborer et

INVEJAR

↳ CIRA ?

↳ PRÉCIPITATION

VERSANT L'INJURE (COMPLAISON)

PRECOUPATION

INVAISION

un sens par rapport à un Absolu, aujourd'hui la musique ne peut en avoir que par rapport aux cris, au rire, au sexe, à la mort. Tout ce qui nous met en communication avec le cosmique, c'est-à-dire avec la matière vivante des mondes en feu. Il faut prendre immédiatement une direction qui mène à l'organique pur. A ce point de vue, la musique a été beaucoup moins loin que la poésie ou la peinture. Elle n'a pas encore osé se détruire elle-même pour vivre. Pour vivre plus fort comme le fait tout phénomène vraiment vivant. Cela ne veut pas dire : écarter toute règle, toute rigueur ou toute forme, mais pas d'autres règles que celles visant à l'efficacité. Je crois que l'appareil enregistreur est actuellement le meilleur instrument du compositeur qui veut réellement créer par l'oreille et pour l'oreille. Si nous voulons lutter contre la mécanique, il faut employer des méthodes mécaniques, ainsi la machine se retournera contre elle-même. Un son enregistré est instantanément détruit en tant que machine.

Le Mythe du Moderne n'existe plus. Les bruits seront supprimés. Ils deviendront désincarnés, désignifiés et comme sacralisés.

Alors ce sera peut-être la musique concrète, la musique du VIVANT et du SOLEIL.

Pierre Henry
(octobre 1950)

se ^{POUR SUIVRE AVEC VITESSE} poursuivre, lentes et secrètes, dans une retraite cartésienne, certes, il n'eût pas fallu faire entendre dès aujourd'hui cette « musique concrète », à peine sortie des limbes, ébauchée, pleine d'imperfections techniques, d'incertitudes esthétiques. Mais nos réflexions, hommes du XX^e siècle, se font sur la place publique, nos laboratoires sont des usines, nos arts se font à coup de machines sans qu'il faille pour cela crier au scandale. Qui ose jeter le puissant outil sous prétexte qu'il est trop neuf ?

Qu'on ^{NOUS} veuille bien comprendre le sens que nous ^{POURRONS} attachons à la démonstration d'aujourd'hui.

Nous avons pris l'outil que la technique nous avait donné, nous n'avons pas boudé à l'ouvrage, et après tout, le résultat, ce n'est pas entièrement notre œuvre. Enfant des dieux et des hommes, de la volonté et du hasard, c'est un objet trouvé et non absolument voulu, qu'il s'agit de montrer pour savoir s'il peut servir.

L'ingénieur musicien, s'il a pu arracher quelque chose au ronron des machines, a droit aussi à la relève. Que le musicien ingénieux vienne le relayer. Naturellement, pas celui qui veut un objet préfabriqué. Un qui aimerait le matériau et cette façon imprévue de jouer d'un instrument gigogne et de renoncer à son papier interligné pour la moire changeante des disques. Que celui-là vienne à la rescousse si ça lui plaît.

Et que le public ne se hâte pas trop vite, ni en bien ni en mal. Il lui faut d'abord réentendre.

Une fois ne suffira pas.

Il n'est pas non plus tellement question de nous exprimer devant un auditoire mais de le provoquer à considérer l'objet. C'est peut-être l'objet qui a quelque chose à nous dire.

Pierre Schaeffer
(mars 1950)

LA MUSIQUE CONCRETE
ET LE XX^e SIECLE

Le XX^e siècle impose l'esthétique des formes et cette exigence soumet tout l'art moderne.

Dans quelle mesure la Musique Concrète réalise-t-elle la vivante démonstration de cette loi selon laquelle la forme précède l'essence ?

Il n'est pas inutile de redire ici que toute technique nouvelle procède d'une métaphysique neuve. A l'idée de sens et plus particulièrement à celle d'ouïe, c'est-à-dire de langage, est liée l'idée de civilisation. Or, il faut se rendre à l'évidence : l'oreille existe à l'état sauvage.

Le seul critère valable devant l'histoire est celui de la modernité.

L'alternative : création d'un langage ou mise en cause du langage pose le problème de l'échange entre le créateur et son interlocuteur, le problème de la communication.

Le son brut, improprement appelé bruit, est à l'échelle de son intelligence ou de quelque faculté plus hermétique.

Dans le premier cas, il est partie intégrante de sa vie et requiert l'attention qu'on accorde aux objets familiers.

Dans le second, il réclame et accapare.

En un siècle où la synthèse triomphe, quelle est la part du feu ?

Voici aujourd'hui le bruit organisé, fondu, réverbéré, recréé.

LA MUSIQUE ET L'INSTRUMENT

« La forme précède l'essence », écrit Pierre Henry. « A forme nouvelle, métaphysique neuve... » Soit, je prends acte de ces propos d'une génération cadette. Peut-être me revient-il d'en donner la justification ?

J'appartiens en effet à une génération tout entière déchirée par le dualisme. Le catéchisme qu'on enseignait aux hommes qui sont aujourd'hui d'âge mûr était traditionnel, traditionnellement absurde : Que l'esprit s'oppose à la matière, la poésie à la technique, le progrès à la tradition, l'individu au groupe... et quoi encore ?

De là à conclure à un monde absurde, peuplé d'antinomies invivables, il n'y a qu'un pas. De là, une rage incroyable à fier, à détruire l'un des termes, et dans le monde des formes précisément, où, selon l'expression de Malraux, se monnaie l'Absolu. A ce nihilisme vont les lâches faveurs de la mode.

Si la musique concrète devait contribuer à ce mouvement, si, hâtivement adoptée, stupidement comprise, elle ne devait que pousser son beuglement supplémentaire, sa négation nouvelle, après tant de barbouillages picturaux, de négation des règles d'or, dont celle de la gamme, je me considérerais comme assez mal venu. Dans la mesure où j'ai contribué à découvrir une nouvelle façon d'appeler les sons à l'existence, et les moyens bien approximatifs encore de leur donner une forme, j'ai le droit de situer ma démarche et le devoir d'inciter d'éventuels successeurs au labeur intellectuellement le plus honnête.

Une révolution complète est en gestation dans le monde des sons. Elle est analogue à celle qui s'est déroulée sous nos yeux incrédules et surtout inattentifs, de

PLUS JEUNE

POSE LE PROBLEME / PARLENT A LA MATURITE

MULTITUDE D'HOMMES D'UN PAYS / MEME PAYS

DIRE QU'UNE CHOSE N'EST PAS VRAIE / N'EN PAS RECONNAITRE LA REALITE

PIECE DE METAL / LIEU OU L'ON FRAPPE LA MONNAIE

QUI MANQUE DE COURAGE / INDOLENT

D'UNE MANIERE HATIVE

MUSICO

MAUVAISE ECRITURE / PEINTURE MAL FAITE

SUITE DE MOTS DE MUSIQUE DISPOSEES SELON L'ORDRE DES TONS NATURELS DE L'OCTAVE

SHAFFER
QUEL SITUER A MUSICA
CONCERTA FORA DOLSO
PABLO MADERNO DUAL-LISTA

ETENDRE CE QUI EST ROULE

→ VENDRE A HAUT PRIX

ÉCHELLE - MACHINE COMPOSÉE DE DEUX MONTANTS TRAVERSÉS PAR DE CÂBONS POUR MONTER ET DESCENDRE
LIGNE DIVISÉE PAR PARTIES ÉGALES ET PROPORTIONNELLES POUR MESURER

AVOUE - CONFESSER UNE CHOSE, APPROUVER, AUTORISER
SE RECONNAITRE
NIER - DIRE QU'UNE CHOSE N'EST PAS VRAIE, N'EST PAS RECONNAITRE LA RÉALITÉ

72

PIERRE SCHAEFFER

Voici le son qui satisfait aux exigences de la réalité.

Voici la musique qui n'est ni refus ni acceptation d'elle-même mais qui s'impose au même titre que la communication sous sa forme la plus moderne : l'électro-acoustique.

A l'échelle de l'homme moderne, une musique qui est style car elle est impliquée dans l'actuelle manifestation sonore de l'homme.

Pierre Henry
(mai 1952)

puis plus de cinquante ans, dans l'univers de la vision. (IMPRESSIONISTES, PHÉNOLOGISTES, ETC.)

La photographie, qu'on l'avoue ou le nie, a bouleversé la peinture, tout comme l'enregistrement ^{LES DISCORDS/LEUVE} du son est en train de bouleverser la musique. Peinture abstraite

REVISÃO
DO SON
COMO RESS-
TRO DA
LUS

et musique concrète sont des répliques décalées dans le temps, mais symétriques. Le premier collage ^{ENLEVER/RETIRER DES CALÉS} de bouts de sons enregistrés que j'ai commis en 1948, tout comme le premier collage surréaliste, doit déclencher une évolution irréversible. Tant que le son restait à l'état évanescant, subordonné à l'instrument direct et à l'instrumentiste, on demeurait dans une musique traditionnelle, étroitement emprisonnée dans les symboles du solfège. Dès lors que le son, captif sur un disque ou une bande magnétique, devient le jouet de nos montages, après avoir été celui de nos manipulations, il échappe à l'univers de la note, s'enrichit de nouveaux paramètres. Il en est de lui comme des images : la musique concrète naît avec la violence du cinéma.

Il y avait le théâtre. Ce miracle demandait chaque soir la présence d'hommes, de femmes de chair et d'os et qu'un dialogue explicite s'échange entre eux. Il y a le cinéma et les choses parlent : les meilleures images sont muettes. Que les sons prennent ce chemin, qu'ils s'arrachent à leur phraséologie, à leur vocabulaire même, qu'ils se gravent une fois pour toutes en œuvres dépourvues d'exécutants, c'est l'amputation créatrice. Elle ne nie pas pour autant la musique traditionnelle, pas davantage que le cinéma ne supprime le théâtre. Il s'ajoute quelque chose, un nouvel art des sons. Ai-je eu tort de le nommer encore musique ?...

Quel est le tort de beaucoup d'autres ? D'exiger trop tôt le résultat, de parler d'esthétique avant que le problème technique soit, sinon épuisé, du moins clai-

DESTROUIMOS?
DEGARNIA
DE CO QUI EST
NÉCESSAIRE

Fofca 201

DANGER
DE LA JOIE
SE DIVERTE

rement posé. Que la matière sonore soit devenue, dans nos mains, et par nos « phonogènes », incroyablement plastique, renouvelée de mille façons, et échappe par conséquent à tout système préétabli, — qu'il soit de solfège ou d'harmonie, de notation ou d'exécution — il y a de quoi, non se scandaliser ou s'effrayer, mais bien se réjouir. Que les œuvres actuelles soient balbutiantes, ingrates, atroces, qu'importe ? Tant pis pour les anxieux d'esthétique, d'expression, qui ont perdu le goût, la patience des moyens. Pour moi, un seul acquis : un instrument, au sens complet du mot.

Non un instrument de musique, ce qui voudrait dire un instrument ajouté à ceux qui « informent » la musique que nous connaissons. Il s'agit bel et bien d'un instrument à faire, et plus qu'à faire, à créer des musiques (sont-ce encore des musiques ?) que nous ne faisons qu'entrevoir.

Car en définitive c'est l'instrument qui détermine le domaine des formes, et c'est la physique, au-delà de l'anthropomorphisme, qui suggère les formules d'une métaphysique inimaginable.

Pierre Schaeffer
(mai 1952)

J'étais seul et égaré. Les musiciens auxquels je faisais signe se déro-
baient devant le non-sens musical ; de plus, l'entreprise était défendue par les barbelés d'une technique « sauvage ». Des compositeurs, des chefs d'orchestre, des virtuoses avaient cependant défilé dans le studio. J'avais eu aussi recours aux musiciens de jazz, confiant en leur faculté d'improvisation et leur sens aigu de la matière sonore. C'est alors que survint Pierre Henry. Jeune compositeur lauréat du Conservatoire, il sortait de chez Messiaen et des classes de batterie chez Passerone. Il était timide et habile, il parlait peu, mais dès les premières séances le piano préparé parlait pour lui, et de quelle façon prestigieuse !

→ DÉTOURNER DU DROIT CHEMIN
PERSONS MOMENTANÉMENT

→ PERDRE EN CACHETTE
SOUTIRARE
CASSER DÉTIRE EN VUE

C'était une rencontre providentielle — ou diabolique — un ménage de sorciers. Dans le domaine où nous entraînions régnait une ignorance bienheureuse, nous n'en savions pas plus l'un que l'autre. Nous avançons à l'aveuglette. Ce fut alors une aventure sans exemple, sans modèle, sans frontières. Nous étions les fondateurs, non seulement d'une recherche, mais du domaine où elle s'exerçait. Nous avançons sur un continent indéfini, dont on ne savait même pas s'il était terre ou rêve. C'est une expérience exaltante et terrifiante. Notre risque était total. Peut-être naviguions-nous en pleine déraison... C'est à cette époque que nous avons composé ensemble la Symphonie pour un Homme Seul. J'en avais l'idée, le canevas, la volonté. Pierre Henry y apporta matériaux, inspiration, virtuosité. Les auditeurs demandaient : « Où avez-vous pêché cet extraordinaire bruit de scierie ? » C'était Pierre Henry qui l'avait extrait de la chanterelle d'un violon, et moi qui l'avais manipulé au tourne-disque. Et ces rythmes ? C'étaient des pas dans l'escalier.

Mais je me suis toujours senti davantage expérimentateur que musicien, malgré l'ivresse dyonisiaque de la création initiale ! J'ai été très vite requis par un besoin d'investigation, de plus en plus essentiel. Je suis un fanatique de la connaissance. C'est pour moi le souverain bien. Pierre Henry, beaucoup plus musicien que moi, faisait hurler nos monstres sans chercher à les élucider. Tandis que je m'éloignais de la tradition musicale avec effroi, mesurant tout ce que je venais d'y détruire, Pierre Henry, jubilant, souquait vers l'avenir. Elle était terriblement éprouvante pour les nerfs, cette percée sonore que nous accomplissions ! Lorsque je sortais effaré de nos studios, c'était pour chercher refuge chez Bach, Monteverdi, ou encore un point d'appui au Japon. Mes œuvres d'alors, je n'y persévérais que dans une perspective quasi spéculative, que je n'osais même pas qualifier encore de recherche fondamentale.

J'attendais de Pierre Henry qu'il apporte, parce qu'il était compositeur et qu'il sortait du Conservatoire, une solution harmonieuse à tous mes errements de technicien-philosophe amoureux de Bach et plus respectueux des musiques de mon enfance que de mes propres élucubrations (...) Mais Pierre Henry, c'est l'enfant parmi les doctes : il expérimente avec ce merveilleux sens de l'apprentissage, si proche encore de l'animalité... C'est cela que je n'ai pas su reconnaître lorsque nous travaillions ensemble.

CONNAISSANCE DE QUELQUE CHOSE
AV SU E NVU -> LA CONNAISSANCE ET SOUS LES YEUX DE

Entretien avec Lia Lacombe
Inédit, 1969

DANS L'OBSCURITÉ

SONGÉ VAGUE ET
SANS SUITE; PROJET
CHAMÉRIQUE

OPINION CONTRAIRE À
LA RAISON

PLAN
CÉANQUE

ÉTAT DE CELUI QUI
EST IVRÉ, EXALTATION
DÉLIRE

POUSSER DES
HURLEMENTS
(Ces hurlements
sont prolongés)

TROUBLER QUELQU'UN

SCIERIE ?
SERPENTIN ?
CORPS QUI ALERTE LES SONS LES PLUS RIQUÉBOISONS

MOZART ET LES INGÉNIEURS

Arthur Adamov : Grand et la Petite Manœuvre
Max de Haas : Masquerage
Pierre Henry

Après le concert du Triptyque, qualifié par Serge Moreux « d'événement historique » ont lieu les premières applications de la musique concrète à la radio, au théâtre (avec la Grande et la Petite Manœuvre, d'Arthur Adamov) puis au cinéma, en 1952, avec un court métrage de Max de Haas : Masquerage. Entre le bruitage stylisé et l'accompagnement musical, elles vont rapidement se développer, si bien que Pierre Henry pour répondre plus aisément aux demandes compose un répertoire de « Péri-péties » (de « ^{panique}panique » à « cyclone ») de « Climats » (vol de nuit ou manège frénétique) et de « Ponctuations » (lever de rideau, motocyclette accélérée etc...).

L'ORCEAU D'ÉTOFFE TENDU SUR UNE TRIANGLE, ET QU'ON TIRE POUR CACHER OU COUVRIR QUELQUE CHOSE (CAPA?)

Mais c'est encore, en 1955, la Symphonie pour un Homme Seul qui va faire, avec les ballets de Béjart, le tour du monde. Pierre Schaeffer tente à cette occasion une réconciliation imaginaire avec Mozart.

Béjart

Il m'arrive, vers dix heures du soir, de rejoindre aux Ballets de l'Étoile le public provincial de l'avenue Wagram qui applaudit d'aussi bon cœur, au grand dam des critiques, Brahms et la Musique Concrète. Nul n'ignore combien, d'un soir à l'autre, le public change. Ce qu'on sait moins, c'est combien la bande enregistrée, pour inerte qu'elle soit, peut être adaptée aux circonstances et « jouée » différemment, grâce à l'homme du « potentiomètre », enfoui, homme seul aussi, dans la fosse désaffectée de l'orchestre. Les danseurs le savent bien, qui lui disent à l'entracte : « tu nous a bien aidés dans le Brahms, ne nous lâche pas dans Rossini » et comme eux, j'appréciais l'habileté professionnelle de l'homme-orchestre, accrue par l'entraînement de deux mois de représentations : contraste de la dynamique, détail du relief...

DOMMAGE PRÉJUDICE

CORPS CÉLESTE QUI BRILLE PENDANT LA NUIT ASTÉRISQUE

DISTINCTION ÉCLAT (?)

EXTENSION D'UN BOIS AU DELA DE SA LISIÈRE OU D'UNE TERRE PAR LA RETRAITE D'UNE RIVIÈRE

La lumière revenue, j'observai l'artiste qui s'éclipsait très vite : à ma grande surprise, au lieu d'un visage connu, j'aperçus une redingote, la queue

L'ESPÈCE DE EXTREMITÉ SURTOUT

d'une perruque, des escarpins fatigués. Et comme je crois aux sortilèges et au pouvoir des mots, même heureux, je me souvins d'une courte phrase parue dans ARTS : « Il manque à la Musique Concrète d'avoir trouvé son Mozart ». Nul doute que le bonhomme ait relevé le gant. Un instant plus tard, en cou-
lisses, je me présentai à lui :

DECORATION
 MOBILE DE THEATRE
 LA PARTIE D'UN THEATRE
 OÙ SE TIENNENT LES
 ACTEURS QUAND ILS NE
 SONT PAS EN SCENE

— Ce que vous vous êtes vite mis au magnétophone, ne pus-je m'empêcher de dire (de plus, je craignais d'engager, ex abrupto, le débat de fond.)

PARTIE
 DE L'HABILLEMENT QUI COUVRE LA MAIN

Il fut sensible à cette remarque, comme tout compositeur flatté d'être apprécié en tant qu'instrumentiste. Il enchaîna aussitôt :

SE CROIE OU SE DIRE

— Eh bien, jeune homme, ce n'est pas si terrible que ça !

DANS LE MOMENT

Une habitude déjà ancienne m'a accoutumé aux deux réactions symétriques à la Musique Concrète : les uns crient au viol, les autres voudraient plus violent.

— A lire la presse, poursuivait le grand homme, mettons le Figaro, l'Humanité et les Helvétès, pour ne pas prendre que des gens sérieux, ils s'en rapportent : on n'est censé entendre que borborygmes, grincements de freins et bris de vaisselle. Eh bien, mais point du tout, je n'ai rien entendu de tout ça. Je connais ces gens-là : il n'est pire sourd...

BEUVE SURD PRODUIT
 PAR LES GAZ INTESTINAUX

Cela dit, j'admets que vos sons, pour inouïs qu'ils soient, sont encore fort grossiers ; mais, mon cher, quelle matière !

PLUS
 MAUVAIS
 SINGULIERS
 ÉTRANGE

Après les témoignages de Milhaud, d'Honegger et du tout récent Directeur de la Réunion des Théâtres Lyriques, cette déclaration me fit rougir d'aise.

— Vous manquez encore un peu, comment dirais-je, dit Mozart, de phrasé...

L'euphémisme me plut. Je ne m'attendais pas à le trouver si moderne. Cependant mes convictions m'obligeaient à parler :

— Maître, vous dites « phrasé » ; soit. Mais la Musique Concrète n'est-elle pas, comme la classique, qu'un discours ?

Il me considéra sévèrement :

— Seriez-vous pour la musique descriptive, la palette impressionniste ?

Je l'assurai du contraire ; mais, le voyant si bien informé, redoutai davantage quelque blesseure d'amour-propre. Précisément :

— C'est bien vous qui écrivîtes naguère, non sans légèreté : « Mozart parle, parle trop à mon gré » ? CE QUI CONVIENT À LA VOLONTÉ

RECEMMENT, IL N'Y A PAS LONGTEMPS

C'était inévitable. Tout se sait. Ayant déjà, pour la même affaire, été quelque peu brocardé, je rentrai en moi-même.

— Vous en voulez, de plus, aux violonistes ?

Comment lui expliquer que, diplômé de violoncelle, et ce, à l'âge le

GRATITUDE

plus tendre, je purgeais ainsi, comme d'autres leur complexe d'Œdipe, une très ancienne rancune, vouée d'ailleurs tout aussi bien, et pour l'excès contraire, aux harpes, flûtes et autres instruments à un son hête, voire électronique ?

— J'avoue, ajouta le Maître avec bonté, qu'après nos quatuors et nos flûtes enchantées, il ne vous reste plus guère de pain sur la planche,

Mon érudition vint opportunément à mon secours :

— « Il restera toujours un chef-d'œuvre à écrire en do majeur », rétorquai-je, non sans un certain sentiment de supériorité dans l'emploi d'une arme secrète, quoique classique.

— Vraiment, dit le grand homme. De qui tenez-vous ce propos ?

— Qui a dit cela ? Euh, répondis-je à tout hasard, avec cependant de fortes chances de tomber juste, ce doit être Roland-Manuel, dans l'un de ses cultes du dimanche...

— Point du tout, dit Mozart sèchement, c'est Schönberg.

— Parce que... vous aussi...

— Aucun rapport. On peut être du pays sans être du système, non ?

— Mais vous avez un buste, Maître, vous aussi, au Petit Marigny. Le savez-vous ?

— Je n'ignore rien de ce qu'on prête aux morts. De leur vivant... (ici, soupir). Enfin, à vous du moins, je sais gré de la franchise.

Machinalement, je portai ma main droite à ma poitrine, touchai l'endroit du cœur, et frottai doucement. C'est un geste de ralliement que j'ai appris chez les conjurés de Donaueschingen, Darmstadt, Gravesano et autres lieux. Il signifie : plus de musique psychologique. Ce geste eut le don d'exasperer mon interlocuteur.

— Que voulez-vous me faire dire ? Que je préfère encore vos déchirements, qui gardent quelque chose d'humain, à leur musique désincarnée ?

Je n'en espérais pas tant. Il fit un geste d'arbitre :

— Mais vous, vous portez des coups bas.

Comment avouer qu'à cette époque de cheveux en quatre et de gamme coupée en douze, je préférais nettement le côté des entrailles à celui du cervelet ? Il le sentit, se rasséréna.

— J'aimerais travailler sur ces matériaux nouveaux, avec ces appareils étonnants.

J'eus la formule du tenancier que j'emploie, avec un succès mitigé, depuis quelques années :

— Le studio vous est largement ouvert. Venez vous y essayer, comme d'autres le firent ou le feront : Messiaen, Sauguet...

RASSERMENT
à SOUVENIR D'UNE OFFENSE

→ CONSACRER A DIEU
PROMETTRE PAR VOEU
SE CONSACRER A

? DEPOIS DE A INDIA DES
COBERTA NAO RESTA MAIS
FAO SOBRU = PRATO

TOURNER
CONTRE SON
ADVERSAIRE
LES ARGUMENTS DONT
IL S'EST
SERVI

RALLIEMENT - RASSEMBLER
DE TROUPES QUI ÉTAIENT
EN DÉROUTE; — UN NAVIRE
AU NEUT, LE METTRE AU VOEU
SE RÉUNIR APRÈS UNE DE
ROUTE; SE — À TERRE, S'EN
APPROCHER

PARTE POSTÉRIEURE DU CERVEAU

RENDRRE SÉRÉN
DEVENIR SÉRÉN

SENTIMENTS
DE TENDRESSE
D'HUMANITÉ

CEUX OU CELLE QUI TIEN DES TERRES
PROPRIÉTAIRE

ADOUCCIR

— Messiaen, dit Mozart; celui des oiseaux ?
 — Non, dis-je, celui de l'orgue.
 — Et vous avez ainsi beaucoup d'élèves, demanda Mozart avec intérêt ?

— Maître, répondis-je sans embarras, ce sont des Maîtres.
 — Je vois, dit Mozart. Et les jeunes, ceux qui s'y mettraient pour de bon ?

— Deux, trois.
 — Je sais, dit Mozart (en play-back - 1791 - sur ses propres paroles) : « J'ai maintenant deux élèves, je voudrais arriver à huit. Répandez le bruit que je donne des leçons. »

— Justement, dis-je, c'est probablement le bruit qui leur fait peur, comme si toute la Musique...

APPREHENSION — ...ne s'était pas arrêtée, coupa vivement Mozart, dès la cristallisation de l'orchestre ? Je vous suis parfaitement, car enfin, depuis Jean-Sébastien et moi-même, hein, qu'avez-vous à vous mettre sous la dent ?

— J'avoue, Maître, qu'entre les grands classiques et la Musique Concrète, nombre d'œuvres risquent de paraître vite assez fades. (Je me repentis aussitôt d'un propos qui, s'il était connu, provoquerait les gorges chaudes de la Bonne Presse et de nouvelles Bulles des musiciens du Saint-CHRULER Office).

Mozart reprit avec ferveur :

— J'ai observé vos techniciens ; je les envie. Ce dosage des timbres, ces rapports d'intensité. J'ai voulu, moi aussi...

Il tira de sa poche le catalogue de ses œuvres complètes qui voisinait avec un Traité de prise de son et un petit Goléa portatif.

— Tenez, Köchel 436 : deux sopranos, une basse, trois clarinettes-alto ; 437 : deux sopranos, une basse, trois clarinettes dont une alto ; 441 : soprano, ténor, basse et cordes. N'est-ce pas ce que vous appelez des formations expérimentales ?

FAIBLE APPARENANCE / FAIBLE CLARTE — Mes yeux parcouraient cette liste que couronne d'une lueur pathétique, un dernier numéro, record du monde, Köchel 626 : le Requiem.

— Tout n'était pas si facile à l'époque, soupira Mozart. Savez-vous seulement pourquoi tant de mes œuvres sont en ré majeur ?

— Votre tonalité préférée naturellement ; brillante, aimable...

DISCOURS FRIVOLE / PETITE SOUPAPE — Balivernes. C'est le ton naturel des hautbois et des flûtes, dépourvus à l'époque de clapets suffisants, et qui, de plus, avantage et donne du brillant à ces petites trompettes que nous employons sans piston. Cela, n'est-ce pas du concret ?

Mes yeux émerveillés parcouraient la longue liste, témoin de tant de recherches sonores, si peu désincarnées. J'aperçus aussi Köchel 356 pour har-

monica, puis 594, 608, 616 pour orgue... je crus lire électronique, mais c'était mécanique. Le diable d'homme, pour sûr, il avait touché au grisbi. SAGUEN

— A la fin de ma vie, dit-il, je m'intéressais beaucoup à ces mécaniques à rouleau perforé...

— Ah ! Si vous reveniez ^{PAQUET DE CE QUI EST ROULÉ / CYLINDRE DE BOIS, DE PIERRE, SERVANT A DIVERS USAGES} parmi nous, murmurais-je... Nous man-
ENTREquons de génie, vous savez...

— Mon heure n'est pas venue, dit le divin Maître. Votre génie, et il en faut (je m'empressai de l'admettre in petto), c'est de préparer les voies. ROUTE, CHEMIN
Mon œuvre à moi, est d'aboutissement, mais heureux aussi, qui défriche et CULTIVER UN TERRAIN
laboure. Pourquoi vous presse-t-on de sortir des chefs-d'œuvre ? Votre tech-
INCULTEnique n'en est-elle pas une ?

— C'est le fonds qui manque le moins, répondis-je (il fallait bien dire quelque chose).

— Bien entendu, il faudrait affiner, modeler tout cela. A propos, où sont vos partitions ?

Je lui montrai nos schémas de montage, surchargés de signes approximatifs encore que laborieux, et en tout cas indéchiffrables au Prix de Rome.

— Je sais ce qu'on vous répondra, fit-il (en play-back, cette fois sur Joseph II) : « beaucoup trop beau pour nos oreilles, et beaucoup trop de notes » ?

— Vous voulez dire : « beaucoup trop laid pour nos oreilles, et pas assez de notes » ? DISFORME

— Cela revient au même. Vos œuvres, il est vrai, ne sont guère aimables...

Je citai à nouveau mes auteurs :

— « Rien en soi n'est beau, le son non plus. Evidemment, il n'est pas non plus laid ».

— Quelle sottise, grogn le grand homme.

— « Alors que le ^{INSURES} compositeur ^{GRONDER EN MURMURANT} tonal croyait porter son monde musical en lui-même... la méthode schönbergienne met l'accent sur le fait que toutes les figures sonores sont hors de la conscience, et que c'est l'intentionnalité du compositeur qui vis ces figures ». MIET

— De qui est ce charabia, dit le Maître ?

— D'un nommé Leibowitz. J'y souscris, ajoutai-je, car cela mène LEVA
précisément aux antipodes du camp de concentration dodéca... INCOMPRÉHENSIBLE

— Connais pas, dit Mozart, qui commençait à s'ennuyer. QU'EN PENSEZ-VOUS ?

— « Zu den Sachen selbst », ajoutai-je, pour mieux me faire com-
prendre.

— Quoi, quoi ? dit-il au son de la langue maternelle.

— Husserl, indiquai-je.

— Sottise, énormité, bougonna-t-il. Triste époque que celle qui RECOMMUNICA

GRONDER - RÉPRIMANDER
AVEC HUMOUR; MURMURER
ENTRE DES DENTS; FAIRE UN
SAUT SOURD

donne dans de pareilles bourdes. La chose, reprit Mozart, en soi, soit ; mais sensible au cœur.

— Un certain Pascal, allais-je insinuer...

Nous fûmes interrompus par le final de la *Symphonie pour un Homme Seul*. Les stridences de la strette déchiraient les peluches dans la salle, et dénonçaient, sur le plateau, l'intrigue des gestes hiéroglyphes. Certes, Mozart manquait et l'« intentionnalité » des auteurs n'était pas toujours évidente. Cependant Béjart, comme coureur de fond, ajoutait à l'intention, et nous forçait au but. Pour la première fois, une musique sans ritournelles offrait son support à une danse sans livret : double libération, laborieuse encore, mais perceptible au public le moins prévenu. Ces applaudissements, qui avaient si fort marri le *Figaro* et l'*Humanité* réunis, venaient de bourgeois en vacances aussi bien que des congés payés.

Je relevai les yeux.

↳ PERMISSION DE D'ABSENTER
CESSATION DE LOCATION
EXEMPTION D'ALLER EN CLASSE
PERMIS DE TRANSPORT

— Ça a bien marché, n'est-ce pas, dit Pierre Henry ?

Il sortait de la fosse, vanné mais content.

Les musiciens, dont on ne saura que plus tard s'ils ont eu du génie, se ressemblent dès à présent. Ils ont en commun les maux de tout le monde, en un peu pire : plaies d'argent, quelquefois mortelles, usure des nerfs... J'ajoute, mépris galonné des gens sûrs d'eux-mêmes. Mais leur fragilité est acharnée.

Béjart venait d'atterrir, issu des cintres à la force des poignets. Il eût pu tout aussi bien, en pleine saison, des cavernes, remonter de la cote -900, ou redescendre, en combinaison de pilote, de l'altitude 20.000. C'est un homme de notre époque.

Les hommes de cette époque ont une façon religieuse d'être profanes : ils cherchent imprudemment une relation et un contact entre des mondes pourtant sensibles mais jusqu'ici impénétrables. La musique est l'une des clefs humaines qui donne sur l'Univers, et réciproquement. Dans cette recherche, faire de la Musique est dépassé ; c'est chercher de la Musique qu'il faut dire.

Je serrai la main à l'ingénieur de la danse et à celui de la musique, que le programme, respectueux des habitudes et des habitués, nommait toujours danseur et musicien.

Inédit, 1955

CELUI QUI EST LÉGER
A LA COURSE, FLÂNEUR

GALON - TISSU DE SOIE, D'OR
PLAIE - SOLUTION DE CONTINUITÉ
UNE PARTIE MOLLE DU CORPS,
BRÛLURE; AFFECTION; FLÛTEAU

ANIMER, IRRITER

POIGNET - PARTIE DU CORPS OÙ
LE BRAS SE JOINT À LA MAIN
LE BAS DE LA MANCHE D'UNE
CHEMISE PRÈS DU POIGNET

↳ LIEU PAR OÙ L'ON SORT

↳ CELUI QUI GOUVERNE UN
↳ CELUI QUI DIRIGE LES AFFAIRES

↳ INTÉRÊT
D'UN TRAVAIL
ILLEGAL
PROFIT

↳ ILLEGITIME
DÉTERMINÉ
RATON D'UN
CHOSE PAR
L'USAGE

LES MALHEURS D'ORPHÉE

1951 — La R.D.F. affecte aux recherches de musique concrète un studio spécialement équipé. Pierre Schaeffer et Jacques Poullin y mettent au point les deux phonogènes qui modifient à volonté, de façon continue ou discontinue, la vitesse de déroulement de la bande magnétique, agissant ainsi sur la hauteur et le tempo des sons (Francis Coupigny réalisera des années plus tard au Service de la Recherche un « phonogène universel » qui permet de délier ces deux variables). Les magnétophones multipistes ne facilitent pas seulement le mixage. Ils permettent, lors des concerts, la projection des sons dans l'espace de reproduction.

Pierre Schaeffer
Jacques Poullin
Francis Coupigny

En général, le passage du disque souple à la bande magnétique autorise une plus grande variété de style : les assemblages et superpositions de sillons fermés évoquaient, bon gré mal gré, les collages surréalistes ; avec le montage et le mixage sur bandes, qui s'apparentent aux techniques du cinéma, l'effet esthétique n'est plus nécessairement lié à l'emploi de tel procédé.

→ MANIABLE, FLEXIBLE ;
QUI SE MEUT AISEMENT

Mais tous les appareils sont encore en rodage, et les difficultés de manipulation sont telles que Pierre Schaeffer espère qu'elles constitueront à l'avenir un garde-fou... pour Pierre Henry dont la « dangereuse facilité » l'inquiète.

↳ PARAPET

En attendant, c'est Orphée qui sera victime, entre autres douleurs, de cette bataille avec la technique. Pour la composition de cet « opéra concret », on dirait que toutes les contradictions qui déchirent Pierre Schaeffer se sont donné rendez-vous : entre la passion de la recherche et la peur du sacrilège, le désir d'expression personnelle et la résistance de l'objet, entre la musique et la littérature, la musique concrète et la musique tout court, conflit avec soi et les autres.

Après la représentation de l'Empire, une nouvelle version d'Orphée connaîtra en 1953, à Donaueschingen, un désastre mémorable. Seize ans plus tard, Pierre Schaeffer avait encore dans les oreilles « les stridences des haut-parleurs » que Pierre Henry faisait hurler pour couvrir les clameurs de la salle.

POUSSER DES HULLEMENTS
↳ C'EST Sourd ET Prolongé

↳ DONAUSSCHINGEN

Ce qui reste aujourd'hui de ces trois versions, disait-il encore, c'est « le dernier épisode », « ce Voile d'Orphée dont Pierre Henry, à part le texte, a tout le mérite ».

A part le texte... La plus cruelle aventure de cet Orphée si maltraité est sans doute celle de son livret qui se réduit de version en version... On trouvera ci-dessous, pour éclairer le journal de l'œuvre, un extrait de la version de l'Empire : le récitatif d'Eurydice qu'Orphée vient de perdre pour la deuxième fois en « ouvrant sur elle des yeux aveugles » et l'air d'Orphée errant parmi ses doubles en quête d'éternité.

ENTRE

ACTION DE « WORKSHOP RECUEILLIR DES MÔNES POUR LES PAUVRES

PRIVÉ DE LA VUE PRIVÉ DE JUGEMENT

TOUTE LA LYRE

EURYDICE

Et voilà. Telle est la stricte vérité
Interprétez comme bon vous semble

BRÛLER AVEC LES DENTS

Mâchez vos mots de vie et de mort, vos distinguos, comme le ruminant son herbe

PETIT QUADRUPÈDE TRÈS VIF
PETITE LOSE EN FIL DE FER
OU EN OSIER POUR REMPLIR
LES DIBEAUX

Séparez le majeur du mineur, les douze notes de la gamme, faites tourner vos cages d'écurcuil

Croyez à tout ce qu'on vous dit, que vous vivez, que l'autre est mort, de quel côté, ô présomption, est l'existence

Considérez Orphée qui a refusé l'évidence
Il erre au bord des fleuves, il ramasse des visages, grimaces et contrefaçons de lui-même

FAIRE UNE ASSEMBLAGE
UNE COLLECTION DE

Il les élève et les supporte à bout de bras, il leur parle à tâtons

EN TÂTONNANT
AVEC INCERTITUDE

Un voile épais lui masque toutes choses, le dérobe à lui-même

QUI A DE LA CONSISTANCE

Des efforts louables pour déchirer ce voile, il les fait
Peut-être progresse-t-il, peut-être il se connaît non pas unique, mais double et triple

DIANE DE LOUANGE
ÉLOGE

Quant à moi Eurydice, je ne suis pas le but, mais l'occasion

VOILE - APPARANCE, PRÉTEXTE
DESTINÉE A COUVRIR LA TÊTE
LE VISAGE

Je ne suis pas partie, je suis au beau milieu de l'horizon, en attendant qu'il voie

PIÈCE D'ÉTOFFE

Et j'ai tout dit.

CHEMIN, ROUTE
VOIE - (...) FIS, LA LOI DE DIEU, LES
MOYENS DONT DIEU SE SERT POUR
CONDUIRE LE MONDE, MANIÈRE D'ARRIVER,
DIRECTION, CONDUITE

ORPHEE

On raconte
que décapité
Orphée
l'appelait
l'appelait encore
Eurydice
Eurydice

Et que l'Echo
 Des rives funèbres → BORD (D'UN FLEUVE, D'UN ÉTANG, D'UN LAC, DE LA MER)
 de l'Hèbre
 Répétait
 répétait encore
 Eurydice
 Eurydice
 Plus d'Eurydice mes amis
 Pas plus que d'Orphée
 Ces vivants qui se croient vivants
 Cherchant des morts qu'ils croient vivants
 Ce sont des ombres qui poursuivent des ombres
 Dans la pénombre d'un faux jour
 Déchirez le voile d'Orphée !

RAPPEL DU DUO

→ ACTION PAR LAQUELLE ON RAPPELLE
 MANIÈRE DE BATTRE LE TAMBOUR POUR FAIRE VENIR LES SOLDATS
 AU DRAPEAU

Instant qui passe arrête-toi
 Toi que j'aimais reviens-moi
 S'il est bien vrai que je t'aimais
 Déchirez le voile d'Orphée
 Deux êtres peut-être
 Pourraient s'ils savaient aimer

Est-il vrai que deux êtres
 s'ils s'aiment peuvent se retrouver
 Orphée Orphée
 Eurydice Eurydice
 Est-il vrai que deux êtres
 s'ils s'aiment peuvent se retrouver
 s'ils s'aiment
 s'ils savaient aimer

ORPHEE

Déchiré comme un temple en trois jours rétabli
 Par deux bouches je chante → RECUPERER LA SANTÉ
 De mes larmes je ris REMETTRE EN VIGUEUR

↳ GOUTTE D'EAU QUI SORT DE L'OEIL / GOUTTE DE LIQUEUR

Toute la lyre ou Orphée concret

Inédit, 1951

JOURNAL

1^{er} avril 1951. Je prends aujourd'hui la décision de noter tout ce qui se rapporte à la genèse d'une nouvelle œuvre de musique concrète : *Orphée*, afin de marquer nos recherches de jalons indispensables pour d'éventuels successeurs.

↳ BÂTON PLANTÉ EN TERRE POUR ALIGNER

Maurice Le Roux, que j'ai vu hier, se désiste. Son œuvre personnelle le requiert tout entier. Je regrette sa collaboration, mais ses objections nous encombraient. Elles ne nous eussent été utiles que s'il avait consacré le même temps que nous à la recherche — au point où elle en est — les mê-

mes soins, et un engagement semblable à celui qui nous lie, Pierre Henry et moi.

2 avril. Puisque j'ai décidé de noter scrupuleusement, dans ce deuxième journal, tout ce qui peut éclairer quiconque se trouvera plus tard dans la même situation que nous, c'est le moment d'indiquer notre embarras. Nous voulons faire une œuvre. Par quel bout s'y prendre ? Se donner des matériaux au départ, puis se fier à l'instinct ? Quant à la partition, avec quels moyens l'établir ? Comment imaginer *a priori* les mille transformations prévues du son concret, comment choisir parmi des centaines d'échantillons, alors que nulle classification, nulle notation non plus n'est encore fixée ?

Mes essais des dernières années ont toujours vu le jour après une retraite. J'étais dans les Alpes, aux sports d'hiver, tandis que je projetais la *Symphonie pour un homme seul*. Je compte sur un prochain séjour dans les Alpes pour songer à *Orphée*.

3 avril. La note, la clef, la portée sont si adéquats à la musique classique qu'on peut confondre la partition et l'œuvre. Elle en est l'épure exacte. Les champions de l'abstraction affirment que c'est l'œuvre elle-même. Ansermet dit (1) assez paradoxalement que l'œuvre est toujours au-delà de ce qui est écrit ; Toscanini, si j'ai bonne mémoire, et un grand nombre de musiciens honnêtes, soutiennent qu'il suffit de jouer ce qui est écrit. Je suis personnellement de cet avis. Peu importe, d'ailleurs. Mais l'abîme est grand entre les moyens instrumentaux baroques, les partitions informes de la musique concrète, et les retentissements d'ordre psycho-physiologique qu'elle provoque chez les auditeurs. On est pris entre la crainte d'une mystification et la peur d'un mystère. Un coup d'archet répond avec dignité aux notations du compositeur, à la baguette du chef-d'orchestre. Mais un tour de manivelle au tourne-disque, un coup de potentiomètre ont des effets imprévisibles, — ou du moins que nous ne savons pas encore prévoir. Ainsi, entre des manipulations tâtonnantes et des effets inégaux, allant du banal à l'étrange, nous sommes pris de vertige. Il y a scandale. C'est ce scandale qu'il nous faut désormais assumer.

4 avril. Je suis en état d'alerte, espérant trouver des matériaux pour combler ces gouffres, des indications de méthode. L'idée même d'*Orphée* est un défi. Abominablement blessé par l'inharmonie de la musique concrète, par son inhumanité aussi, je cherche une épreuve de force. *Orphée* a toujours été le triomphe de la lyre humaine, le pouvoir donné sur les Enfers. Si le musicien est puni dans son amour, son art du moins a triomphé des dieux. Peu importe l'histoire de ce couple, c'est encore de l'homme seul qu'il s'agit, d'un *Orphée partagé*, dont Eurydice n'est (selon la tradition d'ailleurs), qu'une obscure comparse.

(1) *L'expérience musicale et le Monde d'aujourd'hui*, Rencontres internationales de Genève, 1948. Ed. de la Baconnière, Neuchâtel.

QUI QUE CE SOI

MODÈLE, PORTION D'UNE CHOSE
POUR LA FAIRE CONNAÎTRE

TEMPS QU'ON DEMEURE DANS UN
LIEU, LIEU OÙ L'ON SÉJOURNE

AVIS - OPINION, SENTIMENT,
AVERTISSEMENT

BRUIT ENVOYÉ AVEC ÉCLAT

PEUR, APPRÉHENSION, RESPECT
ARCO :

L'AVENIR

COMBLER - REMPLIR UNE MESURE

TROU LARGE ET PROFOND
PRÉCIPICE
ABÎME
PROMONTAIRE

DIVISER
EN PLUSIEURS PARTS, DIVIDER EN
PARTAGE, POSSÉDER EN COMMUN

D'où m'est venue l'idée, probablement absurde, d'un *Orphée*? C'est la vision de Maria Férés dans Gluck. Au-delà du visage enfariné, couronné de cheveux noirs, sans sexe, à travers cette voix surprenante, si peu celle des « cantatrices », une aventure personnelle se jouait, à la fois particulière et universelle, une solitude, une disponibilité narguant le monde et les mondains. Héroïne aux Champs-Élysées, Maria Férés était une occasion d'audace, un exemple de témérité. Face à Orphée contralto, il faudrait une Eurydice comédienne, une Maria Casarès par exemple. Des duos inusités: voix parlée contre voix chantée, *bel canto* contre orchestre concret. Auto-duos: j'imagine Orphée chantant avec sa propre voix; quant à Eurydice, elle crée un enfer de mots qui est son enfer. La parole enclôt un être dans sa propre pensée. L'enfer des bruits n'est pas le pire. Chacun secrète son enfer au sein de sa propre existence, sans issue.

ATTACHÉ AUX VANITÉS DU MONDE
D'ARRIVER - BRAVO AVEC MÉPRIS

7 avril. — Courchevel. J'ai réfléchi, longuement, à l'ensemble de l'œuvre, et avant même d'en envisager la structure musicale, je suis conduit à concevoir un scénario.

REGARDER AU VISAGE / EXAMINER / CONSIDÉRER

D'abord, des idées. Ou, en langage de cinéma, des gags: le déchirement du voile d'Orphée, déchirement excessivement lent d'où naît un bruit qui constitue la composante principale d'une des séquences. Je le situe d'abord au début, puis le réserve pour la fin. J'imagine aussi des mains. Derrière un mur, où se cache Eurydice, pendent des mains (de plâtre) et Orphée doit reconnaître celles d'Eurydice. Mais il y a de grandes chances pour que l'œuvre s'écarte de ce plan initial, — à supposer que je parviens à le trouver a priori.

PIERRE CALCAIRE CUITE ET MISE EN POUDDRE POUR BÂTIR, ETC

FAIRE FORTUNE
CÉLESTIAL
ARRIVER AUTREMENT AVEC DIFFICULTÉ

8 avril 1951. Comment décrire l'angoisse, le dépît, la rage parfois, qui accompagnent la conception d'une nouvelle œuvre de musique concrète? Comment s'y prendre! Devons-nous continuer à nous laisser aller au gré des éléments, s'ils sont décidément les plus forts? Les conseillers ne sont pas les payeurs. On a beau nous dire de définir notre vocabulaire, notre symbolisme; les éléments sonores que nous avons découverts sont-ils des mots qui puissent constituer des phrases? La musique occidentale, à base arithmétique, est bel et bien une langue, un discours. Le compositeur exprime des idées, les développe et conclut. Rien de semblable en musique concrète. Dès lors, comment la musique concrète peut-elle s'enchaîner, comment la faire évoluer?

HYDROPHOBIE
DÉLIRE, TRANSFORMÉS FURIEUX
FIG. DOULEUR, PASSION VIOLENTE

CHAGRIN ACCOMPAGNÉ DE COLÈRE, FACHÉRIE, IMPATIENCE

On en revient toujours à deux façons d'enchaîner, selon qu'on établit des rapports de forme ou de matière. Dans le cas d'une « mélodie concrète », (d'autant plus généreuse qu'elle est plus ample) rien n'empêche d'enchaîner, avec la plus grande continuité, les éléments les plus divers: bruit évoluant en son musical, qui se transforme lui-même en voix humaine, laquelle peut revenir au bruit. La continuité de matière s'applique non seulement à la matière proprement dite, mais aussi au rythme. Par de petites altérations de continuité, un rythme se dessine peu à peu. Il aura d'abord été perçu comme une vibration de la matière, puis ses altérations s'amplifient jusqu'à

l'éclatement de la continuité. Ainsi de la matière peut naître une forme. Cette continuité que j'entrevois s'oppose d'ores et déjà :

1° au caractère cyclique qui a marqué les premières études concrètes, par répétition du même fragment,

2° à la tendance sérielle (illustrée, par exemple, par la première séquence de la *Symphonie pour un homme seul*).

La mélodie, dans cette *Prosopopée*, existait bien, mais elle était constituée par des collages : coups frappés, cris, ovations, séquences de piano préparé. Plutôt qu'une mélodie, c'était une suite de volumes ou de valeurs distribués dans une architecture ou dans une peinture cubiste. Tandis que la continuité que je recherche marquerait un retour à l'expression musicale.

PREFÉRENCE

12 avril. Retour à Paris. Séance peu fructueuse au studio, où j'essaie d'obtenir de mes collaborateurs qu'ils m'aident à trouver des éléments pour *Orphée*. Tout le monde tourne autour des fichiers analytiques dont j'ai déjà parlé. Mais, comme dans toute collection, il y a abondance de variétés banales, et l'espèce rare manque.

Enfin, on ne trouve pas forcément ce que l'on voudrait. Ainsi, cette saccade de souffle, déjà entendue, et dont j'ai besoin pour *Orphée*, où donc la trouver ? Ironie de la situation : explications, onomatopées, rien ne me permet de la faire identifier par Pierre Henry, pourtant responsable de cette saccade magique (...)

→ ERUQUE SECOURS RUTE RÉPRIMANDE

15 avril. Etrange période labyrinthique. Jacques Poullin, dans les caves du studio, démêle les réseaux des fils embrouillés, ceux du « potentiomètre d'espace ». Il s'agit d'une nouvelle création, dont nous attendons beaucoup, et qui doit nous permettre de matérialiser les gestes d'un chef d'orchestre. De sa main gauche, il gouvernera les nuances, de la droite, il pourra agir sur la trajectoire des sons dans la salle. Jacques expérimente aussi de nouvelles « conques ». Les planchers sont défoncés pour laisser passer des câbles. L'encombrement est maximum. Pourtant, notre équipement, en quelques mois, a fait de grands progrès. Mais le problème de la musique concrète n'en sera pas, pour autant, facilité. Peut-être même que ce développement de la technique va brouiller davantage les cartes.

QUERELLE, CONTESTATION

SÉPARATION ENTRE LES ÉTAGES D'UNE MAISON

CORVILLE CONCANE CAVITÉ EXTERNE DE L'OREILLE

ÔTER LE FOND; FOUILLER (UN TERRAIN)

MÊLER; TROUBLER L'ORDRE, LA BONNE INTELLIGENCE

FAIBLE INFÉRIEURE FAUTE SUPÉRIEURE

16 avril. Le fameux disque « saccade de souffle » est retrouvé. Ce souffle humain, — si inhumain — est à base de boîte roulante. Pierre Henry, qui en garde le secret, est tombé dessus en triant des disques, alors qu'il cherchait, pour me les apporter, des éléments pour *Orphée*. Journée heureuse : plusieurs autres fragments sonores, à « haute tension », dont un « arraché de jazz » dû encore au talent irremplaçable de Pierre Henry. Comment est-ce fait ? Interaction de deux disques de jazz, dit-il, et prélèvement « arraché à la clef ». Il reste du jazz quelque chose de spasmodique, mais une respiration immense, dramatique, s'y est ajoutée.

DÉTACHER, ÔTER DE FORCE, FIG. OBTENIR AVEC PEINE SB SOUSSTRALER 'A

ACTION DE PRÉLEVER & LEVER PRÉALABLEMENT UNE CERTAINE PORTION SUR UN TOTAL, AVANT TOUT PARTAGE

Nos efforts de systématisation se heurtent donc aux faits. Vouloir rem-

CHOISIR

placer prématurément le talent, l'adresse, le hasard joint à l'intuition, par une théorie, ce serait tuer la poule aux œufs d'or.

FATIGUER EXCESSIVEMENT, DÉTRUIRE

19 avril. Je pense à l'orchestre concret dont il me semble avoir découvert une loi fondamentale. J'ai choisi pour *Orphée* un certain nombre de « fragments » où matière et forme sont imbriquées. Mais ces fragments sont le point de départ de transformations. Si, à travers ces transformations, il y a une certaine « invariance » du fragment initial, celui-ci jouera le rôle d'un pseudo-instrument. Il figurera verticalement dans la tablature de l'orchestre concret. Quels sont alors ces critères d'invariance ? Certains sons ont, par exemple, des attaques glissées, ou arrachées, ou « s'évasent » (c'est-à-dire passent brusquement du piano au forte). Si ces caractéristiques demeurent tout au long des modulations que subissent les sons, ce sont là des sources de sons qui peuvent jouer le rôle d'instruments d'orchestre. On dégagerait ainsi les lois suivantes :

1° un élément orchestral (pseudo-instrument) se reconnaît à la permanence d'une caractéristique à travers diverses formes.

2° les formes musicales, notables ou non, sont réalisées par l'évolution dans le temps ou la superposition, à un instant donné, des pseudo-instruments. Cette évolution peut affecter tous les éléments caractéristiques d'une matière donnée (tessiture, dynamique, timbre, structure de la note, critère de structure même) sauf un au moins, qui demeure invariant et caractérise par conséquent l'identité de l'élément orchestral auquel s'applique la forme.

3° les techniques instrumentales, ou procédés d'exécution, consistent en un ensemble de moyens, reconnaissables ou non à l'oreille, dont il faut bien distinguer le caractère causal, ou opératoire. Seul l'effet importe à l'oreille.

Il y a donc deux types de partitions : la partition opératoire, sorte de mode d'emploi, et la partition-effet, qui développe sur des lignes parallèles les formes prises par chacun des éléments orchestraux (1), et qui seule peut donner une idée de la structure d'une œuvre.

21 avril. Je me promène depuis quelques jours avec ma première page de partition. Réactions diverses de mes collaborateurs. Pierre Henry la trouve trop précise. Pour Micheline Banzet, elle ne l'est pas assez. Pierre voit d'un mauvais œil des signes si peu concrets : notes et portées. Je sais qu'il n'en fera qu'à sa tête. Micheline, au contraire, a horreur des notations floues, et se réjouirait à la pensée d'exécuter enfin de vraies notes avec de vrais bémols et de vrais bécarres... Mais voilà, personne ne sait encore bien jouer de nos instruments !

Donner de la soie / du plâtre

↳ SIGNE QUI RÉTABLI DANS SON TON NATUREL UNE NOTE HAUSSÉE OU BASSÉE D'UN DEMI-TON

#

22 avril. J'esquisse une théorie sur le papier. L'obligation d'écrire force à préciser les idées. La notion de « fragment » et d'« élément » résiste vic-

(1) Ceci ne s'applique qu'à un type de musique, où la notion de pseudo-instrument est valable. Il y a toute une musique où la notion de pseudo-instrument n'a plus cours.

FRAGMENTOS ORIGINAIS
COMO PSEUDO-INSTRUMENTOS

torieusement à l'examen. La classification des objets sonores se dégage moins facilement. Il y joue sûrement une bonne douzaine de paramètres que je ne sais pas encore bien choisir. Si je les tenais, j'aurais la clef de cette caractérologie qui conduirait à la ramification, et la filiation des genres, espèces, variétés...

23 avril. Le temps presse, car nous devons préparer une démonstration de fin d'année, dont le budget ultérieur des recherches dépend directement. Les travaux du studio nous ont retardés. Il faut admettre que je ne pourrai pas réaliser *Orphée* avec des éléments entièrement neufs comme je l'avais souhaité... Je demande donc à Pierre Henry, à qui j'ai expliqué le scénario original d'*Orphée*, de trouver à l'aide des fiches de tous nos disques, des éléments qui puissent constituer soit des matériaux, soit même des séquences utilisables telles quelles dans l'œuvre. Elle deviendra davantage une œuvre dramatique, une exposition d'échantillons juxtaposés. Mais pouvons-nous faire mieux? La cueillette des disques donne des résultats abondants et savoureux. Mais, il faut bien le dire, pour des raisons de rendement, je me vois forcé d'abandonner le projet d'exécuter ma partition préalable. Pierre Henry triomphe, Micheline Banzet pince les lèvres.

ÉTAT ANNUEL DE RECETTES ET DE DÉPENSES
DÉSIRER; FAIRE UN VŒU (POUR QUELQU'UN)
ÉCHANTILLONS - MODÈLE; PORTION D'UNE CHOSE POUR LA PAIRE CONNAÎTRE
PINCER - SERRER ENTRE DEUX CORPS QUI SE RAPPROCHEMENT
PRÉPARAT. D'UNE ŒUVRE
PARTIE EXTÉRIÈRE DE LA BOUCHE
ACTION DE PINCER

24 avril. Mauvaise humeur générale au studio. Je suis excédé. Sous prétexte que les magnétophones sont d'un type spécial, on a oublié d'y prévoir les ventilateurs qui sont pourtant de règle dans les magnétophones normaux... Quatre heures se passent en pannes diverses et nos humeurs s'aggravent : nous nous occupons des ventilateurs, de questions de régie, de bordereaux en retard, d'horaires impraticables, de difficultés de trésorerie... et aussi de l'émission de dimanche prochain, que nous avons promise à Paris IV, et qui ne nous satisfait aucunement. Ce studio est-il bâti en pleine Utopie? Je me demande si mon opiniâtreté n'est pas folie...

RÉGIE - ADMINISTRATION DE BIENS, A LA CHARGE D'EN RENDRE COMPTE
FOLIE - ALIÉNATION D'ESPRIT DÉFAUT DE JUGEMENT PASSION EXCESSIVE ÉCART DE CONDUITE
OBTINATION
CONSTRUIRE, ÉTABLIR FAIRE UNE COCTURE A GRANDS POINTS

30 avril. Le Studio est un champ de bataille. Tout le monde se bat : Jacques Poullin, Giacobbi, Pouedras, contre les nouveaux appareils. Hérisse de défenses diverses, le « magnétophone à trois pistes » se refuse provisoirement à établir des contrepoints. Je me rends compte, une fois de plus, du temps, de l'infinie patience que demande la musique concrète, surtout avec l'emploi des appareils à bande. Ceux-ci, sûrement préférables au disque pour diverses raisons, sont plus délicats et plus longs à manipuler. Cependant la résistance offerte par la manipulation serait peut-être, dans l'avenir, un garde-fou pour celui qui opère? Ainsi, la dangereuse facilité avec laquelle nous nous livrons à ces manipulations sur disque (que décidément Pierre Henry affectionne) devrait se discipliner! (...)

PARAPET
POUR LE POIL DROIT ET TRUQUE
NE PAS ACCORDER

2 mai. Pourquoi fait-on constamment le contraire de ce qu'on aime? Parce que, faute d'être en mesure de le réaliser pleinement, on tente par des moyens détournés, ambigus, d'y atteindre. Pourquoi le génie, quand il se manifeste, le fait-il souvent dans des êtres disgraciés? Ne pourrait-on expliquer un grand peintre, un grand poète, un grand musicien par une cer-

Jacques Poullin
Giacobbi
Pouedras

LA MUSIQUE CONCRETE

taine incapacité de peindre ou d'écrire ? Ah ! il manque aux autres quelque chose, un goût, des idées, un secret que je suis seul à avoir. Quel artiste, disait Néron, meurt en moi ! 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.

← UMA MUSICA REFLEXIVA POR ESSÊNCIA COMO A FOTOGRAFIA É UMA IMAGEM REFLEXIVA

11 mai. Souvent, au studio, la présence de mes collaborateurs me pèse. Elle accroît mon sentiment d'impuissance. Il y a une certaine prétention de ma part à vouloir réagir contre les méthodes de Pierre Henry, et à en inaugurer de nouvelles, pour Maurice Jarre par exemple, qui commence un stage... Les heures passées au studio représenteraient pour moi tant de temps pour écrire, que je n'ai pas. Aujourd'hui, je me suis astreint à rester au studio jusqu'à la fin, sûr d'avance que je n'aboutirai à rien. Giaccobi, toujours si touchant et si sensible derrière ses manières brusques, comprend si bien la situation qu'il se met à donner ses idées : un accord d'orchestre, puis une voix de femme... Je suis plus humilié devant les techniciens que je gâche mon travail, et que je perds leur temps. Pierre Henry m'avoue que le même sentiment l'anime, mais vis-à-vis de ses collègues musiciens. Il est évident que chacun doit être sensibilisé professionnellement en raison de sa vocation la plus profonde. J'en conclus que je suis d'abord un technicien...

→ AUGMENTER

IMPOTENCIA

ASPIETI

→ TOUCHER PAR UN BOUT SE DIT D'UN ACCÈS QUI VIENT À CREVER, D'UNE AFFAIRE QUI SE TERMINE

→ DÉTRIMÉNT DÉLAYER

→ BAFOUER - TRAITER INJURIEUSEMENT ET AVEC MOQUERIE

15 mai. ...Le véritable sujet d'Orphée est métaphysique. C'est sur le thème du fruit défendu, beaucoup plus la raison du « pourquoi » de la défense que celle du « pourquoi » de la faute. Du moins, le premier pourquoi seul m'intéresse. Le second est grand public. Il est moral, et c'est un fait divers. Orphée pleure Eurydice perdue, mais sitôt retrouvée, il la perd parce qu'il ne la pleure plus. L'intrigue métaphysique implique l'accident fatal ou la malice des dieux. Cocteau fait trébucher Eurydice, et Orphée est surpris par son crime.

→ PRENDRE SUR LE FAIT

→ POÏNE, PLUS JEUNE

16 mai. Le cadet de mes soucis, dans cet Orphée, c'est l'argument. Au moins en ceci suis-je bien dans la tradition : si l'opéra est bon, peu importe le livret ! Néanmoins, je commence à avoir suffisamment de matériaux, de « morceaux d'orchestre ». Il va falloir songer à l'argument lyrique de l'œuvre, puisque lyrique il y a. Mon Orphée chante, il lui faut un texte. Mes personnages sont en quête de scénario. Leur en faire un sera la moindre des choses. Le problème est ailleurs.

→ TOUTEFOIS, POURTANT, CEPENDANT

16 mai. Au fond, je triche. Le thème d'Orphée m'importe absolument. Je ne songe qu'à négliger la musique, et à me consacrer entièrement au scénario. La récente expérience du Consul m'inciterait davantage encore, s'il en était besoin, à considérer l'opéra comme une des formes du « spectacle total » auquel je songe depuis toujours.

→ TRAMPER AU JEU

PLUS LONGTEMPS

Mais voilà, mes lyrics, mes duos, sont étroitement conditionnés par mon

→ A L'ÉTROIT
→ A LA RIÉGUEUR, INTIMEMENT

→ RÊVE, ILLUSIONS D'UNE PERSONNE QUI DORT; CHIMÈRE, CE QUI PASSE AVEC RAPIDITÉ

orchestre concret. Je vais donc m'en tenir à ce scénario en peau de lapin, à ces personnages fantoches bien dans le style de cette montée en loge que j'ai cru devoir m'imposer. Raté d'avance sur le plan musical, inconsistant quant à la substance, cet Orphée se conditionne monstrueusement, s'édifie comme les cellules d'un cancer. Je le raterai donc courageusement. Ce à quoi j'ai droit, en attendant, c'est, soixante heures par semaine, à un véritable séjour aux Enfers.

TEMPS QU'ON DEMORE DANS UN LIEU
LIEU OÙ L'ON SÉJOURNE

L'épreuve de l'Empire allait se disputer en deux temps : une seconde audition de la *Symphonie pour un Homme Seul* revue et corrigée depuis l'Ecole Normale de Musique ; cet Orphée qui entre temps, avait changé de nom, et s'intitulait : *Toute la Lyre*.

La grande salle de l'Empire, bien trop vaste pour un public de quelques centaines d'auditeurs, était cependant un lieu d'expérience favorable pour des raisons d'acoustique. Les lumières une fois éteintes, les projecteurs tombèrent sur Maurice Le Roux, encadré des barres brillantes du « portique potentiométrique de relief », chef-d'œuvre dû à la patience et à l'ingéniosité de mes collaborateurs, et qui pourtant ne représentait encore qu'une étape imparfaite. Maurice Le Roux avait dans la main droite un anneau relié à quatre filins ; la main gauche, elle, agissait sur l'ensemble de la dynamique. Maître du relief et d'une certaine marge de nuances, le musicien du pupitre donnait aux classiques « mélangeurs » de la Radio une revanche longtemps attendue : il dilatait les nuances, au lieu de les comprimer. Quant au dispositif stéréophonique, il ne s'agissait pas, comme en stéréophonie ordinaire, de restituer un relief préexistant, mais de procurer aux objets sonores de la musique concrète un développement spatial coextensif à leurs formes.

J'avais trop expérimenté moi-même la projection en relief pour ne pas craindre les incertitudes d'auditeurs non prévenus. Je guettais donc, avec impatience, leurs réactions, et ma surprise fut grande de constater que, s'ils étaient malhabiles à discerner les éléments du phénomène qui leur était présenté, ils étaient pourtant touchés. Ils sentaient que quelque chose se passait, qu'ils demeuraient incapables de définir. Toujours est-il que la *Symphonie* se déroula dans une atmosphère de recueillement jamais obtenue jusqu'ici (...)

Après la *Symphonie*, le rideau se leva enfin sur « Orphée ». Pour retomber aussitôt, à la suite d'un « incident technique » survenu au pupitre de relief. Un quart d'heure après, Maria Férès, seule sur le plateau, allait chanter pour la première fois sans le secours d'aucun orchestre, et accompagner de sa présence pathétique et de sa voix extraordinaire, une musique relativement inhumaine, du moins dans sa nouveauté.

La *Symphonie* avait été une surprise. *Orphée*, en quoi l'on attendait un nouvel opéra, parut manquer d'audace. Effectivement, malgré la musique

ESPOCE DE PETIT
CABINET OUVERT PAR JEVAN
DANS UNE SALLE DE SÉANCE
PETITE HUTTE
CAGE POUR LES BÊTES
FEROCES

PETIT
QUANDAU PAYS
HERBIVORE QUI
SE LOSE SOUS
TERRE

ESSAI, EXPERIENCE
FEUILLE IMPRIMEE SUR
LAQUELLE ON CORRIGE LES
FAUTES

ENCADRER - METTRE DANS
UN CADRE, ENTOURER

OBJET RELEVÉ EN
BOSSÉ
REDISTINCTION, ÉCLAT

FAIRE DU FIL

AVOIR PEUR DE REDONNER,
RÉVÉRER

MORCEAU D'ÉTOFFE TENDU
SUR UNE TRIANGLE, ET QU'ON TIRE
POUR CACHER OU CONTRAIRE QUELQUE
CHOSE; TOILE QUI CACHE LA SCÈNE;
PANSÉE D'ARBRES
NOUVEAUTÉ, QUALITÉ DE CE QUI
EST NOUVEAU, CHOSE NOUVELLE;
INNOVATION

→ CERCLE DE
MÉTAL QUI SERT
À ATTACHER;
BAGUE, BOUCLE
DE CHEVEUX

→ FAIRE LE
GRET (GALLET
MIS EN SENTINELLE)

concrète, tout se passait comme à l'Opéra. Quant au livret, je savais mieux que personne combien il était mauvais, vraiment digne de la tradition (...)

Quel enseignement tirer de tout cela ? Renoncer à la musique concrète pour l'opéra, ou à l'opéra pour la musique concrète ? Il y avait des partisans de l'une et l'autre solution. Certains nous trouvaient trop éloignés de la musique traditionnelle ; d'autres au contraire, comme Messiaen et Henry Michaux, nous conseillaient l'originalité absolue.

Ainsi, nous étions conviés à nous écarter non seulement de la musique, mais même de tout langage : Messiaen était choqué par la continuité de la voix humaine accompagnée par une musique concrète. Levi-Strauss remarquait que la voix peut avoir d'autres emplois que le chant. Après l'univers musical, il nous fallait abandonner celui du texte, renoncer aux modulations de la voix humaine, tourner le dos à l'explicite. On nous convoit à des incantations sans références à quoi que ce soit.

↳ ENCHANTEMENT
SORTILÈGE

CONNIER - INVITER

A la Recherche d'une Musique Concrète
Ed. du Seuil, 1952

La Radiotélévision Française présente

2 CONCERTS DE MUSIQUE CONCRÈTE



Sous les auspices
du Congrès pour la
liberté de la culture
dans le cadre de
l'oeuvre du 20^e siècle

A Paris, les 21 et 25 mai
Salle de l'ancien Conservatoire

ADIEUX A LA MUSIQUE CONCRÈTE

1952 — La Radiodiffusion, devenue Radiotélévision Française, a désormais son Groupe de Recherches de Musique Concrète avec ses statuts, son programme, ses « membres participants » et ses « membres associés ». Abraham Moles, alors chargé de recherche au C.N.R.S., y mène des travaux de caractérologie sonore et Monique Rollin, musicologue et instrumentiste, se livre à des exercices au phonogène d'après une partition du XIII^e siècle.

Abraham Moles
Monique Rollin

A côté d'œuvres anciennes et nouvelles de Pierre Henry et de Pierre Schaeffer (dont Bidule en ut), les concerts des 21 et 25 mai présentent des études de Pierre Boulez et André Hodeir qui suivent, depuis l'automne précédent, avec Michel Philippot et Jean Barraqué, le premier stage de musique concrète. Olivier Messiaen, qui vient de s'essayer, aidé par Pierre Henry, à un « très modeste travail de rythme », Timbres-Durées, écrit à cette occasion :

Pierre Boulez
André Hodeir
Michel Philippot
Jean Barraqué
Olivier Messiaen

« La musique — dans le sens harmonique du terme — a maintenant atteint son plafond. Ce plafond, ce ne sont plus les musiciens du XX^e siècle qui le crèveront. Il faut attendre 200 ou 300 ans au moins pour un renouveau dans ce sens. Par contre, les autres éléments de la musique, et spécialement les éléments du rythme si longtemps oubliés : la durée, le timbre, l'attaque, l'intensité — sont, de nos jours, remis à l'honneur. Si je suis en grande partie coupable de cet état de choses, il faut rendre hommage aux prophètes qui ont ouvert la voie — voie qui va de Varèse à Boulez en passant par Webern, Jolivet, John Cage et moi-même. La musique concrète s'inscrit tout naturellement dans cet ordre de recherches en lui fournissant des matériaux » (1).

plafond - partie supérieure
dans l'intérieur d'une
construction

Le temps de l'équipée solitaire, celui de l'aventure partagée se terminent. C'est le moment que choisit Pierre Schaeffer pour publier son journal de bord et faire ses adieux.

↳ REMISE - PLACER (UNE VOITURE)
SOUS UNE REMISE
↳ ACTION DE REMETTRE

Varèse
Boulez
Webern
Jolivet
John Cage

(1) Programme : 2 Concerts de Musique Concrète.

↳ PARTAGER - DIVISER EN PLUSIEURS PARTS
DONNER EN PARTAGE, POSSEDER EN COMMUN
PRENDRE PART 'A

PORTÉE - TOTALITÉ DES PETITS QUE LES FEMELLES DES ANIMAUX METTENT BAS EN UNE FOIS; DISTANCE OÙ PEUVENT PORTER LES ARMES À FEU ET DE TRAIT, OÙ PEUVENT S'ÉTENDRE LA VUE, LA VOIX, LA MAIN (ALCANCE)

Il n'y a aucune raison pour qu'un inventeur soit capable de bien voir ce qu'est son invention, quelle en est la portée et le devenir. On peut même remarquer qu'en général, l'inventeur est le moins bien placé pour évaluer sa trouvaille. S'il est le mieux placé pour en développer dans l'immédiat les applications, il revient fréquemment à des successeurs de distinguer celle d'entre elles qui est véritablement porteuse d'avenir. Quant à attendre d'un inventeur qu'il soit capable de faire lui-même la philosophie de son invention, et de la situer par rapport à un contexte contemporain, il y a là une anomalie assez étrange pour qu'on soit déjà mis en garde.

Aussi, si l'on veut bien m'en croire, je ne prétends pas être cet inventeur doué de double vue; j'affiche une prétention plus grande encore, mais à mon sens plus admissible. Ce que j'écris de la musique concrète, je l'écris à un autre titre, comme s'il ne s'agissait pas du même homme.

Une chose est d'être au studio, parmi les machines et les sons. Une autre est de confier à une machine à écrire des réflexions sur la musique concrète. De sorte que, dès lors que je me suis mis à écrire, je n'étais déjà plus cet homme qui inventait des appareils, qui manipulait des sons. J'inventais des pensées, je manipulais des mots.

Il y a enfin un troisième homme, qui n'est à l'aise, finalement, devant aucune machine, qu'elles soient à écrire ou à chanter. Je regrette, après avoir tant réclamé qu'il s'y mette, d'avouer que ce malappris est le musicien. Mais je crains fort, tant que les machines en resteront à un stade où il faut trop penser ou trop manipuler, que le musicien ne soit pas des nôtres. Ce qui fait que j'ai dû, en troisième lieu, me faire musicien.

Une telle situation est fort embarrassante, et ne peut durer trop longtemps. On se lasse soi-même de tant d'ambivalence, et on risque de lasser les autres à force d'ambiguïté. De plus, même si l'on est fortement écartelé par deux ou trois démons intérieurs, qui prêchent, si j'ose dire, chacun pour leur saint, on ne saurait représenter un champ de forces suffisant: il faut que s'affrontent des hommes moins excentriques, plus bornés en un sens, mais plus ramassés, qui apporteront chacun une exigence, une compétence, un temps plus entiers. L'ambigu et l'ambivalent ne sauraient jouer que le rôle d'élément précurseur.

Implicitement, dès lors que j'allais en parler, en écrire, je choisisais. Ingénieur, je me fusse occupé tout d'abord des machines, et il y a de quoi s'occuper pendant longtemps. Musicien, je me fusse accroché à mes œuvres de son, et non pas de mots. J'eusse tenu davantage à mes œuvres même d'essai; tandis que l'auteur que vous avez lu fait bon marché des siennes, si du moins elles ont pu lui servir, et peuvent servir à d'autres pour penser. La cause est entendue.

AVANTAGER
FAVORISER
ASSIGNER UN
DOUAIRE

INSCRIPTION PLACÉE
EN TÊTE D'UN LIVRE,
D'UN CHAPITRE, ETC

CONFESSER UNE
CHOSE APPRÉHENSÉE
AUTORISER

AVOIR PEUR DE
REVERSER
APPRÉHENSION

ANNONCER EN CHIFFRE
LA PAROLE DE DIEU

SE RÉVÉRIR

D'EXPÉRIENCE

PE POSS.
ET RELATIF
QUI EST À
À ELLE

Par un curieux paradoxe, la musique concrète, jusqu'à présent, n'a vécu que de malentendus heureux ; elle apportait un incontestable renouvellement des matières et des formes sonores ; ce sont les peintres, les sculpteurs, les poètes qui ont dressé l'oreille, et non les spécialistes du son musical. Elle demandait en tout cas à des musiciens un abandon complet d'apriorisme, un retour à l'expérience : c'est parmi les dodécaphonistes qu'un premier contingent de volontaires s'est manifesté. Expérience de laboratoire, pleine d'incertitude encore, révolutionnaire assurément, et outrageante pour l'oreille : c'est une Administration qui a encouragé l'anarchie, abrité le drapeau noir.

Pour un être trop partagé lui-même, quel regrettable succès ! Tandis que je rêve d'un classicisme rigoureux, de dimensions nouvelles à l'univers de la dominante, d'une harmonie de sphères, où l'homme et Dieu parleraient le même langage, me voici en pleine matière, pataugeant dans l'informe, environné d'atonalistes qui me considèrent avec des yeux de cannibales, et qui me laissent encore en vie dans l'espoir que je leur apprendrai, quelque temps encore, à se servir de la fourchette...

Cinq ans de musique concrète, pour un musicien, passe encore, si tant est qu'il y aille de l'avenir, et des musiciens, et de la musique ! Mais pour un écrivain, il est temps qu'il se reprenne, qu'il passe la main.

Point d'abandon pour autant. Deux domaines me requièrent encore : celui des moyens et celui des fins. Renoncer à faire œuvre musicale, tel est le sens de mes adieux. D'autres déjà relèvent le gant. Et qu'on ne croie pas que ce renoncement ne me soit pas amer. Mais les moyens ont sans doute davantage besoin de mon effort. Quant aux fins, je ne serai pas de ceux qui lâcheront sans résistance de nouveaux balais magiques sans cavaliers responsables. Du moins est-ce mon intention. Qui peut, par le temps qui court, se porter garant de l'avenir ?

→ DESERRER, LAISSEZ ÉCHAPPER
 → CELUI QUI CAUTIONNE, QUI SE REND RESPONSABLE

A la Recherche d'une Musique Concrète
 Ed. du Seuil, 1952

P ANAUSTIA DA ESCOLHA

→ MARCHER DANS L'EAU COURBUE
 SE METTRE DANS L'EMBARRAS

→ PARTIE DE L'HABILLEMENT
 QUI COUVRE LA MAIN

VERS UNE MUSIQUE EXPÉRIMENTALE

1953 — Chargé de mission, mis à la disposition du Ministère de la France d'Outre-Mer, Pierre Schaeffer est engagé dans une autre aventure : la création d'une radio africaine, la mise en place d'un réseau, la formation, au studio Ecole de Maisons-Laffite, de professionnels et de cadres africains capables d'assurer leur propre décolonisation.

Il reste pourtant attentif aux « faits nouveaux » qui lui semblent de nature à remettre en cause les concepts musicaux traditionnels.

A New York, autour de John Cage, inventeur du piano préparé, un groupe de compositeurs exploite une « banque sonore » commune, classée en six catégories qui évoquent lointainement la célèbre encyclopédie de Borgès : « a) ville ; b) campagne ; c) électronique ; d) manuel ou de la littérature musicale ; e) vocal ou d'instrument à vent ; f) petits sons qui demandent à être amplifiés ». On y pratique la composition aléatoire en se réclamant, comme Earl Brown, du calcul des probabilités, ou comme Cage lui-même, du Yi-King. Un couple d'ingénieurs, Louis et Bebe Barron, s'inspire de la cybernétique de Wiener pour proposer un « système nerveux électronique » qui, « stimulé par sa propre conduite de réponse » est censé « produire ses propres émotions » devenant ainsi un « artiste-interprète à demi-autonome » (1).

A l'Université de Columbia, Wladimir Ussachewsky et Otto Luening utilisent des sons musicaux émanant soit d'instruments traditionnels, soit de la voix humaine. « J'envisage, écrit Luening, une musique qui englobe le primitif et le raffiné, l'Occident et l'Orient, et qui apporte au monde un renouveau de l'esprit. Il est nécessaire que cette aventure sur cette terre nouvelle se fasse sobrement et avec un sens aigu de la responsabilité » (1).

Herbert Eimert, à Cologne, et le Docteur Meyer Eppler, de l'Université de Bonn ont, eux aussi, le sens des responsabilités : « l'utilisation

(1) *Vers une musique expérimentale*. La Revue Musicale n° 236, 1957.

→ PETIT RETS; ENTRELACEMENT (DES
VASCULES SANGUINS, DES FIBRES
D'UNE PLANTE)
→ BORDURE D'UN TABLEAU
→ DISPOSITION DES PRINCIPALES
PARTIES D'UN OUVRAGE

bonnet
sonore

REPÉTÉ ←

→ PLUS FIN, PLUS PUR

judicieuse des générateurs de son » doit mettre le compositeur à l'abri de rencontres sonores hasardeuses tout en le délivrant « des limites imposées aux instruments de musique mécanique » (1). Le monocorde (d'après Trautwein) et le mélacorde (selon Bode) constituent l'équipement de départ du studio de Radio-Cologne, réalisé d'après les plans de Fritz Enkel. Aux commandes : Karlheinz Stockhausen.

Au Studio d'Essai, Pierre Boulez salue cette « bienheureuse coïncidence » entre l'évolution de la pensée musicale et les moyens de réalisation qui s'offrent à elle « Si l'on envisage le domaine de l'électronique, il est bien évident que l'on a affaire d'abord à une non-limitation de possibilités, ni en timbre, ni en tessiture, ni en durée ; on crée donc les caractéristiques d'un son, caractéristiques dépendant de la structure générale ; ce son est réversiblement lié à l'œuvre tandis que l'œuvre est liée au son. Aboutissement dans le domaine du son lui-même, à l'intérieur du son, aboutissement des perspectives sérielles qui proposaient déjà un univers particulier à chaque œuvre, du seul point de vue de la série de fréquences » (1).

Rien ne saurait être plus étranger à l'orientation de Pierre Schaeffer qui voit, dans les techniques nouvelles, l'occasion d'une rupture et d'un « déconditionnement » : l'expérience en cours rend possible une généralisation qui donne accès aux musiques exotiques (que la musicologie occidentale aborde d'ordinaire en plein malentendu) et une approche nouvelle de notre propre tradition musicale.

La première décade internationale de musique expérimentale organisée du 8 au 18 juin par le Groupe de Recherches sous l'égide de l'Unesco ne confronte donc pas seulement musique concrète, électronique et « formatage ». Hermann Scherchen y dirige un concert qui s'intitule significativement « dépassement de l'orchestre », de Jean-Sébastien Bach à Chavez ou Webern, Robert Barras présente des musiques exotiques, Raoul Husson s'interroge sur « les conditionnements psycho-physiologiques de l'oreille musicale ».

Si il n'y a pas, actuellement, une expérience en cours, qu'il faut bien appeler celle d'une musique expérimentale (d'aucuns disent : nouvelle musique, mais tenons-nous-en à l'expérience sans préjuger des résultats) il faut minimiser ainsi les faits suivants, énumérés par ordre d'entrée en scène :

1° La production de sons par voie électronique, sans intérêt musical. Ces instruments, tout juste bons à imiter (et pour quoi faire?) les instruments classiques, doivent bien se garder d'étendre leurs possibilités dans le domaine où les instruments acoustiques sont impuissants : variations systématiques de puissance de pouvoir.

(1) Vers une musique expérimentale.

Chavez - Mexican composer, conductor

monocorde
mélacorde

SE DIT D'UN
MOTS QUI
ABOUTIT
FOUCHER PAR
UN BOUT

FIM

MARCELLO
ALBERTO

UNITED
NATIONS
EDUCATIONAL
SCIENTIFIC
AND CULTURAL
ORGANIZATION

La voix chantée
fisiologia da voz

PRINCE DE PUISSANCE
DE POUVOIR

matiques des timbres, contrôle absolu de la dynamique, extension des tessitures.

2° Le recours à des instruments préparés ou exotiques, venant s'ajouter aux moyens classiques d'obtenir des sons dits musicaux. Outre que ces sons, d'une pureté douteuse, dérangent nos habitudes d'oreille, nous sommes bien décidés à ne composer et à n'entendre qu'une musique fabriquée avec la lutherie occidentale cristallisée depuis un siècle, mettons depuis Bach.

3° Les moyens d'accélération, de ralenti, de superposition, de montage, de rétrogradation, que donnent les procédés d'enregistrement ainsi que les filtrages ou réverbérations artificielles : ce sont là des truquages d'ingénieurs, tout juste bons à sonoriser des dessins animés.

4° La production d'objets sonores complexes, obtenus à partir de sons ou bruits, musicaux ou non, par la combinaison de toutes les techniques précédentes, pratiquées systématiquement sous le nom de *musique concrète* et perfectionnées au moyen d'appareils spéciaux tels que le phonogène (chromatique ou continu), le morphophone, le magnétophone multipiste, etc.

5° La considération de l'espace sonore à trois dimensions dans lequel se projette, délibérément ou non, toute musique (directe ou enregistrée) que cette projection soit statique — c'est-à-dire affectant l'origine de sons fixes — ou qu'elle soit cinétique — c'est-à-dire affectant le mouvement possible de ces sons dans l'espace de réception.

A ces remarques sur les moyens de produire des sons, de les combiner entre eux et de les faire entendre, il faudrait ajouter, pour être complet, d'autres propositions négatives.

6° La musique, tout entière contenue dans les symboles du solfège, doit exclure toute considération de sonorités qui, trop complexes ou inouïes, échapperaient à ce système de notation et, par le fait même, ne sauraient être convenablement agencées dans une partition accessible aux musiciens de formation traditionnelle et déposable officiellement à la S.A.C.E.M.

7° Le problème de la composition musicale ne doit se poser lui-même qu'en termes préconçus. Le compositeur est capable d'imaginer tous les sons possibles, toutes les combinaisons souhaitables, sans recours à l'expérimentation sonore. Il en assume de même les effets psycho-physiologiques en dehors de toute expérience sensorielle.

8° En particulier, c'est par une démarche théorique pure, et non des tâtonnements expérimentaux qu'il demande aux instruments nouveaux des formes nouvelles. Le compositeur moderne écrivant de moins en moins « pour l'instrument » entend bien, avec le secours de l'électronique, ne plus se préoccuper du tout de ses moyens d'exécution : il n'en reçoit plus ni aide ni contrainte.

9° Enfin, l'œuvre musicale existe en soi, comme non-entendue, et l'auditeur doit être considéré comme non-participant à la genèse de l'œuvre (ou tout au moins sa raison d'être). Il n'en est que le témoin, limité seulement par sa capacité d'adhésion ou de refus.

PHONOGENE
MORPHOPHONE
MAGNETOPHONE MULTIPISTE

SINUSOIDA-STRINGS

S.A.C.E.M. ?

A O INVÉS DE TODA A EXPERIEN-
CIA SENSORIAL ELE SE FIXA NOS
EFEITOS PSICO-FISIOLOGICOS
QUE ELE OBTÉM ATRAVÉS DOS
SONS TRADICIONAIS (DOS QUAS
ELE CONHECE TODAS AS COM-
BINAÇÕES, PÓS FOI REFINADO)

com os meios eletronicos
o instrumentista não se preocupa
com seus meios de execução
dele, não se preocupa com
seu instrumento em
seu estado com a ele
São distintos

SOVHAI TABLOS

Je ne m'attacherai pas aux quatre derniers points, qui risquent d'accroître le malentendu d'une controverse possible (...) La seule chose qui importe, pour le moment, est précisément de prendre le contre-pied d'un débat esthétique, sans doute nécessaire mais prématuré, de faire le bilan des recherches : constater tout d'abord l'existence d'une musique en cours d'expérimentation, en apercevoir les tendances, comparer les résultats. Appliquons pour commencer aux expérimentateurs eux-mêmes la démarche expérimentale.

Une rupture ne s'accomplit pas forcément par explosion et ne s'impose pas toujours par la violence. Une fissure souvent la précède, et c'est l'exception, au lieu de confirmer la règle, qui peu à peu la mine, et la fait apparaître désuète, du moins, moins universelle qu'on ne le croyait.

Ce qui est fréquent en tout cas à l'époque où nous vivons, c'est de nous trouver précédés, parfois dépassés par nos moyens. Que des niveaux progressivement croissants d'énergie soient mis à notre disposition, nous sommes bien forcés d'en convenir. Que, pour tenir compte des faits, et aussi pour en rendre compte nous soyons obligés de réviser perpétuellement les idées que nous nous faisons sur la matière, la vie, l'homme lui-même, nous le considérons comme admis.

Pourtant il est des domaines où le contemporain s'accroche désespérément à des habitudes qui lui sont chères. Tout ce qui touche au sentiment, il le défend avec une âpreté particulière, et sans doute n'a-t-il pas tort. Dans cet univers de plus en plus inhumain en apparence, la musique, suprême consolation pour beaucoup, va-t-elle aussi durcir son masque, ne plus parler directement au cœur ?

Déjà l'instrument à ondes, avec ses sons doux et tendres, trop agiles, multi-formes, choquait nos habitudes et notre respect de l'instrument si proche de l'homme, fait de matériaux rassurants, presque domestiques : des roseaux, un boyau de chat, des crins, une peau d'âne. Participant à une évolution raffinée, vieilliss par les mêmes siècles de soins, vernis et patinés avec amour, les instruments de cette civilisation musicale ne seront pas volontiers abandonnés par l'homme qui les créa, qui les tira de sa côte la plus sensible. Longtemps, toujours peut-être, le haut-parleur apparaîtra comme une trahison, la baudruche d'un faussaire.

Pourtant devant les tourne-disques et les magnétophones, nous connaissons aussi des heures d'émerveillement. Frapper sur un gong, graver ce son, le reproduire d'abord parfaitement, puis s'en rendre maître, le façonner, en tirer toute une famille de sons, quels nouveaux pouvoirs !... D'une chanteuse qui n'a passé dans ce studio que quelques minutes, nous avons recueilli une vocalise, et de cette voix tiré d'autres voix, d'un son filé, fait un instrument d'orchestre, désormais identique à lui-même, toujours vivant cependant. Comment ne pas poursuivre, même avec un scrupule d'impiété, une inquitude d'apprenti sorcier ?...

Tandis qu'à Cologne ou à Bonn, au confluent de la phonétique, de l'acoustique et de la musicologie naissent des êtres sonores inquiétants, des sons terribles, envisagés avec toute la rigueur scientifique possible (ce qui n'est pas plus rassurant) voici qu'à l'ombre des Universités américaines, qui, on le sait, tiennent lieu de Conservatoire, de Faculté et de Studio d'Essai, d'autres magnétophones tournent, d'autres personnages s'agitent, et font faire aux machines ce que l'agilité des doigts ne sait plus faire, espérant aussi, par devers eux, qu'elles iront jusqu'où l'esprit et l'invention ne sauraient les précéder.

Comment tout cela s'est-il produit ? Dans quelle galère ne fallait-il pas monter ? Après cinq ans, comment fûmes-nous amenés à battre le rappel des apprentis sorciers, des violateurs du sanctuaire ?

Quelques années avaient passé. Ce qui nous apparaissait comme une excursion sans lendemain se révélait être une exploration féconde. Ce que nous prenions pour une île était peut-être un continent où d'autres avaient abordé en d'autres plages. Il nous fallait revenir à nos bases, comparer nos machines et nos machinations, reconnaître les coéquipiers d'une aventure forcément collective, et pour cela, voyager, correspondre avec les cinq parties du monde, avec ceux qui connaissent le passé musical de cette planète et avec ceux qui imaginent son avenir. Les Allemands, besogneux et obstinés, ne croient plus qu'en l'électron musical. Les Américains, enjoués et naïfs, détraquent leurs pianos, appliquent à la composition (un peu imprudemment) la loi des probabilités. On s'aperçoit que le Maroc et le Laos usent d'une même gamme, que le tam-tam d'Afrique n'est peut-être qu'un alphabet morse, et qu'en tout cas nos musiques à nous ne sont pas universelles. Par un brusque écart, depuis Schönberg notamment, le langage d'ici, abandonnant l'esprit de finesse, recourt à l'esprit de géométrie. Dans le même temps, appuyés sur des évidences acoustiques, nous découvrons que la notation abstraite masque, sinon le phénomène musical tout entier, du moins certains de ses aspects les plus importants, non pour l'acoustique même mais pour l'esthétique : les facteurs de forme. Pour cette découverte du caractère concret des sons, et leur reconsidération totale, nous sommes environnés par l'incrédulité des uns, et par l'enthousiasme des autres. Des augures officiels de la musique se servant de nos propres ironies, continuent à faire de l'esprit à bon marché grâce à ce qu'ils appellent (après nous) nos études aux casseroles. D'autres musiciens, et non des moindres, nous font part de leur curiosité et nous demandent de leur communiquer ce que nous venons à peine de découvrir.

Ainsi d'autodidactes de la musique, nous nous voyons passer sans préméditation aux fonctions indésirables de maîtres d'école.

Il serait bien étonnant qu'à l'époque où nous vivons, et qui nous oblige à repenser toute chose, nous ne soyons pas contraints de reconsidérer la musique. Jusqu'à présent, l'évolution relativement rapide de la musique occi-

PHONÉTIQUE
ACOUSTIQUE
MUSICOLOGIE

SONS TERRIBLES

CONDUITE ACTION PAR LAQUELLE ON RAPPELLE

l'électron
musical

études aux
casseroles

FAIBLES QUI EST DANS LE BESOIN
MANQUE DE QUELQUE
CHOSE

LA NOTATION ABSTRAITE
MASQUE LES FACTEURS
DE FORME

FORCE

PIERRE SCHAEFFER

dentale durant trois siècles, s'est bornée, en fait, à violer progressivement des règles supposées celles de la musique traditionnelle. Cette violation toutefois s'opérait toujours à partir des éléments traditionnels. En effet, les dernières dissonances admises, et toute licence étant donnée de grouper des notes en paquets susceptibles d'être entendus sans scandale, la destruction de la gamme, la négation des notes en tant que degrés, aboutissaient à une musique réalisée, qu'on le veuille ou non, avec des notes et des degrés. Ce que nous demandons, c'est de remettre en cause la notion même de note de musique.

Mais le procès de la note ne pouvait être entrepris qu'à son heure, seulement quand nous étions fournis des phénomènes sonores radicalement différents, grâce à des machines susceptibles de le faire. Or il est bien évident que tant qu'il s'agit d'instruments de musique traditionnels il est fatal de n'avoir affaire, par définition même, qu'à des notes.

Des symptômes étaient apparus : l'engouement pour les percussions, joint au regret de ne pouvoir les produire qu'avec des moyens rudimentaires. Les percussions donnent encore des notes, mais moins pures, plus complexes, à la fois plus pauvres et plus riches que le son musical. Aussi se sont-elles trouvées, comme par enchantement, au premier plan des préoccupations des compositeurs les plus curieux de nouveauté. — John Cage

Il y a eu également les instruments électroniques et la famille de notes que fournit cette ingénieuse industrie.

Comment expliquer alors la carence dans laquelle ces instruments sont restés pendant près de vingt ans ? A cette époque, Martenot, Trautwein, précédés de Mager, et j'en passe, avaient découvert l'essentiel. Le Melochord de Bode, qui équipe aujourd'hui certains studios allemands, les nouveaux exemplaires du Martenot ou de l'ondioline ne font que présenter, en plus commode, les possibilités entrevues naguère. En trop commode sans doute. Ces instruments pour virtuoses, non seulement de la mélodie mais de la Klangfarbenmelodie, du suraigu et du surgrave, du quintuple forte et du sextuple pianissimo, ne font au départ qu'augmenter l'embarras du compositeur. Au lieu de détruire la note, dernier bastion de la musique traditionnelle, ils en rajoutent : notes de timbres, d'intensité, de registre. « Musiciens, enrichissez-vous » eût dit Guizot. A quoi le prix de Rome répond, comme devant l'inondation : « Que de notes ! »

D'ailleurs, il ne s'agit pas, ce serait absurde, de la destruction des notes. Il s'agit de leur dépassement, de leur généralisation, et, très particulièrement de faire éclater le corset d'abstraction dont cette notion s'est progressivement entourée.

Nous croyons pouvoir estimer qu'ici l'apport de la musique concrète est capital. Dût-on par la suite renoncer à sa démarche, à ses procédés, ou à ses appareils, le travail fait à partir des bruits, les coupes pratiquées dans la matière sonore brute, musicale ou non, puis le pouvoir pris peu à peu sur cette matière en vue de sa mise en forme et de son évolution, tout cela fit apparaître au cours des cinq dernières années, des notions musicales nouvelles, dont la plus importante est celle d'objet sonore.

ENTHOUSIASME
1ère FLÉCHIMartenot
Trautwein
Mager
Melochord de BodeNOTES DE
TIMBRE
INTENSITÉ
REGISTRESARTE DE COURAGE POUR
SOUTIENIR LA TRILLE DES FEMMES

La notion d'objet sonore ne s'impose d'ailleurs que progressivement. Cela tient au fait qu'on n'a pas su mieux se servir des appareils électro-acoustiques que des instruments électroniques. Il se produit ici une stagnation analogue à celle signalée à propos des instruments électroniques. On connaissait depuis vingt ans le ralenti, l'accélééré, le son à l'envers. On a appliqué ces procédés grossièrement comme des trucs, on n'a pas imaginé qu'ils puissent constituer une puissante méthode d'analyse et de synthèse sonores.

Nous n'avons jamais caché notre mauvaise conscience au début de ces manipulations. Si nous n'avions été mûs par un espoir assez obscur de traverser cette zone désertique, d'en finir avec la période des trucs et des truquages, nous n'aurions pas persévéré. L'expérience américaine actuelle est significative à cet égard. Quelques années après la nôtre, leur *music for tape* est peut-être décevante, mais les conduira nécessairement aux mêmes progrès. On y entend encore trop de notes composantes devenues anachroniques (mais, faute de phonogène, comment manipuler autre chose que des paquets de notes, comment faire autre chose que des collages ou des surimpressions ?) Pour aboutir finalement à la notion de note complexe et d'objet sonore, qui contiennent toutes les richesses de la note ordinaire, en en généralisant la portée et les paramètres d'expression, il faut bien en passer d'abord par la manipulation macroscopique.

Faut-il déjà écrire l'histoire d'une époque aussi récente ? Faut-il y voir plus qu'une période de transition, analogue à celle qu'a connue la peinture moderne à ses premiers balbutiements, mais une condensation équivalente à cinquante années d'évolution des arts plastiques ?

Les mots d'expressionnisme, de surréalisme sont prononcés. On oppose leur caractère d'abstraction à certaines compositions dites concrètes. Le confluent de l'atonalisme et des musiques nouvelles augmente encore la confusion. De la série des douze notes demeure une volonté constructiviste, laquelle appliquée peut-être prématurément aux nouveaux matériaux, en détruit la fraîcheur. La floraison de sons concrets risque d'être trop tôt fauchée par un parti pris d'abstraction. Les résultats sont contradictoires ou décevants.

Un tel raccourci semblera obscur ou prétentieux au lecteur non initié. Il est pourtant fort clair pour ceux qui, en nombre restreint, ont participé à cette expérience. Il est parfois touchant, souvent comique de voir, avec des moyens divers, les mêmes réussites, les mêmes échecs couronner des tentatives faites à Paris, New-York ou Cologne, par des gens qui ne se connaissant pas, du moins pas encore, ne sont pas susceptibles de s'être copiés, d'avoir utilisé les mêmes procédés, d'avoir fait les mêmes démarches, d'avoir tenu le même propos. Il est bien intéressant en tout cas qu'ils aient procédé aux mêmes tâtonnements, se soient heurtés aux mêmes impasses et

→ SAVOIR

DÉFERENCE à
MUSIQUE D'EST

IMPERFECTES
MANIÈRE DE
LE VOIR

MJS
ce n'est pas nécessairement pas
trouvé par son respect
d'écouter de traverser
une zone désertique de
finaliser son opération
de trucs et de trucs
qui nous nous sommes
passés.

ACTION DE CALBI-
TIER, VICE DE
PROMONCIATION QUI
PRODUIT CE DÉFUT

TRAS
AGRÉABLE
FROID
ÉCHAP DES
FLEURS

→ CE QU'UN FAUCHEUR PEUT FAUCHER EN UN JOUR

→ QUI EXPRIME LA
DOULEUR

CONTRARIER
DÉSOLIGER

FAUCHEUR - CELUI QUI FAUCHE
FAUCHER - COUPER AVEC LA FAUCHE
LE CONTRAIRE A LA VÉRITÉ

dégagent seulement, peu à peu, leurs apports, et leurs méthodes peut-être divergentes.

La rencontre organisée à Paris en juin 1953 entre les gens de la musique concrète et leurs homologues allemands et américains, a d'abord voulu être une rencontre de spécialistes. La diffusion qui en est donnée par *La Revue Musicale* (Editions Richard-Masse), suffit pour le moment. Ce sont des années qu'il faut, et non une publicité prématurée pour qu'un plan s'élabore à partir de l'informe, pour que des chemins se dessinent au-delà de tant de destructions. Il faut construire sur les décombres que nous avons contribué, nous aussi, à accumuler.

Le mot décombre, dans notre esprit, ne s'applique aucunement à la musique traditionnelle, mais très exactement à la destruction qui s'y est opérée peu à peu, et dont l'atonalisme est sans doute l'étape la plus grave. Dans la mesure où la démarche atonale marque à la fois une rigueur désespérée et désespérante, une négation absolue de l'univers musical usuel, il devenait indispensable de jeter les yeux ailleurs. Ou bien dans ce cachot, il ne restait plus qu'à mourir.

Or la prison était sans barreaux. Pourquoi douze notes alors que la musique électronique en apporte tant d'autres ? Pourquoi des séries de notes alors qu'une série d'objets sonores est tellement plus intéressante ? Pourquoi l'usage anachronique de l'orchestre où les instruments sont employés si évidemment contre nature par Webern et ses imitateurs ? Et surtout pourquoi limiter l'horizon de nos recherches par les moyens, les usages, les concepts d'une musique liée, après tout, à la géographie et à l'histoire, musique certes admirable, mais qui n'en est pas moins, et n'est que cela, la musique occidentale des tout derniers siècles ?

Le hasard et le déterminisme, dont nous supportons à contre-cœur les implications incertaines, provoquent de curieuses rencontres. Il se trouve que la musique concrète a vu se rassembler autour d'elle deux catégories d'esprits aussi opposés qu'il est possible.

À peine venais-je de comprendre la nécessité d'une expérimentation musicale, à peine venais-je de m'étonner de la profusion des êtres sonores nouveaux qui pouvaient nous sortir des mains, à peine venais-je d'appeler à l'aide ceux qui eussent pu m'aider dans cette découverte, dans ce tri, dans cette curiosité avant tout tournée vers l'objet, dans cette méthode dont je défendais l'empirisme, chérissais la soumission à la trouvaille, que je voyais accourir un parti de musiciens dont l'instrument préféré était la règle à calcul, et dont les idées musicales étaient rigoureusement opposées.

De cette épreuve parfois austère je m'explique seulement le sens. Pendant deux ans, dans un coude-à-coude qui n'avait rien d'expressément fraternel, les abstraits se mirent au concret et vice-versa avec une sorte de rage dans le parti pris, de défi dans l'émulation. Peut-être commençons-nous à

REMOISE
TRILLAIENT

en sourire et, comme dans tous les coude-à-coude, la fraternité finit-elle par en surgir, mais rarement démarches si opposées ne se sont côtoyées.

Pierre Boulez et ses amis, parmi les mille sons de nos armoires, choisissaient délibérément les plus ingrats, les taillaient en pleine masse, n'avaient d'égard que pour la série qu'ils avaient calculée d'avance. Messiaen, que nous avions convié à un festin de sons où tout, pensions-nous devait flatter sa gourmandise, n'ouvrait même pas les armoires, frappait dans ses mains et murmurait : « Quelque chose comme cela, le moins de son possible ». Jusqu'à cet élève de J.-J. Grunenwald tout dernier venu, qui semblait avoir si peu hérité du goût de son maître pour la musique incarnée qu'il posait, avec une nuance de convoitise dans les yeux, la question de savoir si nous pensions possible de faire une musique absolument dépourvue d'évolution en tessiture.

HERAN CA

VANGLORIAR

Dans le même temps, considérant que la découverte des objets sonores était primordiale, qu'il fallait d'abord en fabriquer beaucoup, en déterminer les catégories et les familles, avant même de savoir comment ils pouvaient évoluer, comment ils pouvaient être assortis et combinés les uns aux autres, je cherchais impatientement d'assez bons musiciens et des musiciens assez désintéressés pour oser ce travail gigantesque, ressemblant davantage à celui du botaniste qu'à celui du compositeur. Je dois dire ici que sans la présence de Pierre Henry, pourtant tenté lui aussi par la construction sérielle, la musique concrète aurait probablement manqué d'un expérimentateur essentiel. Si essentiel que la musique concrète eût pu être mort-née, et à peine découverte, pour ainsi dire déjà perdue. Au lieu d'être, comme j'en suis maintenant presque assuré, le point de départ d'une démarche musicale plus générale, elle n'eût été que le prolongement tout sec et sans doute éphémère soit du surréalisme, soit de la musique atonale.

Pierre Henry, passée sa première fringale de composition, ayant clos en quelques années le cycle de son impressionnisme personnel, de son romantisme, de son constructivisme, de son atonalisme particulier, opta finalement pour le parti le plus sage et (sauf les fonds sonores absolument indispensables pour les mises en ondes de radio ou la sonorisation des films, besogne considérée comme alimentaire, donc respectable), cessa pour le moment de composer, se consacrant cette fois aux deux recherches qui commandent toute composition à venir : la recherche des objets sonores, et celle des manipulations instrumentales.

FAIM CŒURTE E INATTENDUE

ESPACE DE TERRE ENDOUÉ DE HURS OU DE HATIS

OCCUPATION TRAVAIL

Chemin faisant toutefois, les deux tendances, pourtant si opposées au départ, finissaient par se nouer en guirlande. Outre l'émulation nécessaire, il était peut-être utile que, pendant un an ou deux, soit mise la camisole de force à ces matières nouvelles, afin de démontrer au moins la possibilité de les soumettre à une construction. Ainsi P. Boulez réalisa sa première étude. Messiaen, resté malheureusement un peu loin du réalisateur, laissait se produire cet étonnant Timbres-durées qui demeurera sans doute à la fois le plus grand succès et le plus grand échec de cette période.

TIMBRES - DURÉES

Cependant les abstraits eux-mêmes reconnaissaient le caractère ingrat des matériaux qu'ils avaient choisis, recommandaient la recherche de la matière sonore et, même à contre-cœur profitaient des progrès accomplis dans la cueillette de matériaux, dans leur classement et dans la mise au point systématique des nouvelles manipulations. Ainsi naissait, début 1953, une étude de Michel Philippot qui, en tant qu'étude, satisfait tout le monde. La construction sérielle était ici appliquée à des matériaux valables dont on avait respecté la substance et joué subtilement, retrouvant avec une austérité qui ne surprendra que les néophytes, les caractères immortels de la musique : sensibilité et sensualité.

C'est à cet instant que nous tournâmes nos regards vers d'autres contrées. Déjà elles s'étaient manifestées à nous par des invites, des exemples. Dans les voies où nous allions, Varèse l'Américain avait été longtemps notre seul grand homme, en tout cas le précurseur unique. Délaissant son pays natal qui refusait de le comprendre, cet homme dont nous ne connaissions pas le visage, passait de ses succès américains à son audience germanique sans faire escale ici. Les concerts du XX^e siècle avaient bien tenté de le mettre à leur programme, mais cette noble ambition s'était vite époumonée. Pour monter Ionisation, il fallait vingt batteurs, c'était plus qu'on n'en pouvait demander aux confortables formations du XX^e siècle. Nous nous contentions donc de disques ou de bandes qui nous livraient Octandre, Ionisation et quelques autres de ces œuvres dont la brutalité n'était qu'apparente et qui, auprès de nos essais, prenaient des allures romantiques. John Cage, de son côté, avait découvert le piano préparé. Sans rien lui devoir expressément, car nous en faisons la découverte à peu près dans le même temps par nos propres moyens, nous ne pouvions que lui savoir gré de jeter une passerelle entre le langage musical traditionnel et une possible ^{GRANDIÈRE} langue des objets sonores concrets. Le piano préparé, instrument gigogne à tout faire et à tout faire entendre, avait du langage traditionnel le moyen d'expression essentiel : le clavier, et avait du nouvel univers sonore la matière, c'est-à-dire les milliers de sons nouveaux qu'on peut tirer d'une table d'harmonie convenablement agencée. Il nous aurait été difficile de dire d'emblée quelles étaient les limitations de ce piano préparé — limitations dans la matière, les cordes devenant vite des gamelangs, la forme oscillant du tam-tam à la sonate — mais, tel quel, il nous aida à passer des moments difficiles, nous fournit des œuvres de transition destinées à faire patienter le public, l'administration et nous-mêmes. En vérité, la plus célèbre d'entre elles, le fameux Bidule en ut, est à peine de la musique concrète. Construit par combinaison en fugato de trois monodies de piano préparé combinées au tourne-disque, il est, vis-à-vis d'une terminologie rigoureuse, une combinaison de piano préparé et de Music for tape.

Dans le même temps, nous renouions avec l'Allemagne des flirts giralduciens. Sous les ombrages de Darmstadt, le Kranischstein abritait sous son aile XVIII^e siècle un curieux assemblage de Nordiques convaincus, de Français

Michel
Philippot

BATTEURS

GIGOGNE

EMBLÉE

D'UN PREMIÈRE
EFFORT

GAMELANGS

Bidule en ut

DARMSTADT
K. KRANISCHSTEIN

FATIGUER
LES POUMONS

MEMBRE
DES
VISEUX

acidulés, d'Autrichiens ombrageux, d'Allemands bons enfants, d'Italiens absolus. Le camion de son de la Sud-West Rundfunk couvrait toute cette jeunesse comme une poule débonnaire qui a vu bien d'autres canards. Mais le flirt, comme on sait, n'est pas l'amour.

Dans ce pays, non seulement une radio fortunée surgissait des ruines dans une opulence qui nous faisait envie, mais il existait même deux ou trois radios dont la concurrence entretenait l'émulation. Enfin l'ombre de grands patriarches de l'invention planait sur le Kranischstein. L'ancêtre s'appelait Jörg Mager. Il avait sur nous quarante ans d'avance et, pour des raisons de date de naissance, avait connu ces ombrages dès 1911, avait construit l'électrophone avec un K, le Sphérophone avec un Phi, le Partiturophone à l'état natif, avait abouti à la notion de musique absolue omnitonale, à l'Océan des sons devant moi, et avait vu passer en pèlerinage : Furtwängler, Toscanini, Romain Rolland, Hermann Scherchen (déjà). Bien entendu la révolution planétaire de cet astre avait été d'un classicisme admirable : ses premiers essais, entrepris dans un laboratoire constitué par le dessous d'un escalier (généreusement mis à sa disposition par le service des télégraphes), continués en dix ans de studio d'essai (Kranischstein dans le texte allemand) le conduisaient à la gloire. Il illustrait le centenaire de la mort de Goethe par un bruitage de caractère cosmique, découvrait comme tant d'autres la Klangfarbenmelodie, mais aussi la Micromélogie, les Macroharmonies, et prenait (lui aussi) des contacts internationaux. Après le passage au zénith et une rencontre touchante avec Givelet à l'orgue électronique de l'église de Villemomble, il connaissait le déclin des grands hommes, la maladie, la persécution du pouvoir. Ce pacifiste destinait sa musique cosmique à un autre régime que celui des Nazis, cet allemand à la Goethe mourait comme il se doit entre les rives du génie et de la folie, ayant entrevu la terre promise d'une harmonie éternelle dont tout notre système de notes et de modes n'est qu'une faible partie.

↳ PASSION EXCESSIVE, ALIÉNATION D'ESPRIT

Si j'ai choisi la forme négative, au début de cet exposé, pour déposer une sorte de bilan de la musique expérimentale, ce n'est pas expressément dans un but dialectique, c'est parce que, en un sens, la forme négative est défendable. Elle l'est du moins dans la mesure où ne niant pas les faits elle pose la question de leur intégration dans la musique ou de leur nécessité.

Chaque fois qu'un renouvellement de la musique s'est produit, les éléments nouveaux apparaissent comme un contre-sens ou un non-sens musical. Les contemporains les rejettent frénétiquement, tandis que cinquante ans après ils s'intègrent dans l'évolution avec une continuité harmonieuse. Ce parallélisme historique n'est pourtant pas tout à fait valable. La musique expérimentale dont nous nous occupons va beaucoup plus loin que la conquête d'une dissonance nouvelle, ou même le refus de la gamme. Sa démarche rappelle d'autres démarches contemporaines, toutes marquées dans leur évolution de ce que les mathématiciens appellent un point singulier ; la courbe continue non pas comme précédemment par une pente de plus en plus hardie,

AUDACIEUX
COURAGEUX

mais bien par un changement de direction. Bien entendu, il appartient à telle ou telle catégorie d'esprits de s'attacher surtout au changement de direction et d'insister alors sur la nouveauté : nouvelle musique ou même plus de musique du tout — un nouvel art des sons devant se nommer autrement. Au contraire, d'autres esprits, en un sens plus hardis, assimilent le point singulier et considèrent que, reconsidéré d'autre façon, il demeure à l'intérieur du domaine musical.

On peut se poser la question de savoir si de telles démarches sont nécessaires, si une telle expérimentation s'impose, si des expérimentateurs trop hardis ne sont pas en train de brouiller des cartes déjà fort emmêlées et d'apporter des problèmes supplémentaires, alors que les précédents ne sont pas résolus.

De cette nécessité je ne discuterai pas, trouvant oiseux de vouloir remonter le cours du temps et de renâcler devant les conditions d'existence que nous fait l'époque à laquelle nous vivons. Mais, me faisant l'avocat du diable, je vais maintenant essayer de dire en quoi, et en quoi seulement, je pourrais donner raison aux négateurs, du moins sur un point : on se tromperait gravement si l'accumulation de moyens nouveaux, de matières nouvelles, pouvait faire croire une minute à la trouvaille *ex nihilo* d'une nouvelle musique, ou plus exactement, si l'on supposait que l'abondance de matériaux allait, en quoi que ce soit, aider une nouvelle génération de compositeurs.

La nouveauté ne nous apporte qu'un secours. Elle nous avance dans la résolution d'un puzzle qui était en effet rendu plus difficile parce qu'il manquait la plupart des morceaux. Tant que l'atonalisme par exemple ne nous présentait qu'un visage destructeur et prétendait composer les douze sons en oubliant leur qualité de degré et en ne les considérant que comme les termes d'une permutation algébrique, on pouvait se scandaliser d'une négation aussi prématurée d'une tradition que j'appellerai sans jeu de mots dominante. A partir du moment où se fait la découverte d'objets sonores en nombre pratiquement illimité, où la qualité de degré n'apparaît plus comme la seule dominante, la notion de série s'applique avec plus d'évidence, le caractère négatif de l'atonalisme disparaît. Tandis que, la veille encore, il apparaissait comme un geste désespéré ne conduisant qu'à un cul-de-sac, il se révèle comme un geste de déblayage qui était peut-être indispensable pour que puisse être admise précisément l'introduction d'objets sonores nouveaux.

J'en veux pour preuve une expérience faite récemment avec l'œuvre du jeune compositeur allemand Stockhausen. J'eus l'occasion d'entendre jouer cette œuvre à Cologne dans l'excellent studio de la Northwest Deutsche Rundfunk sous la baguette magistrale de Hermann Scherchen. Je n'ai pu me défendre du mouvement de recul que je connais devant toute œuvre atonale (d'autant que je reste persuadé que c'est imposer aux instrumentistes une gymnastique contre nature). Or, au cours de la conférence inaugurale de la Décade, je réentendis par haut-parleur l'œuvre de Stockhausen, gravée sur magnétophone. Tandis que souvent, en musique concrète, je regrette l'élément spec-

ex nihilo

*cul-de-sac
Rue sans issue*

Stockhausen

taculaire du concert, j'eus à me féliciter alors de son absence, grâce à quoi j'entendais, accumulées par le haut-parleur, agissant comme élément centripète, les différentes notes des instruments, cette fois soudées intimement et formant de très brillants et très délicats objets sonores. J'ai dit tout à l'heure que le puzzle ne s'expliquait que complété. Ce phénomène venait de jouer pleinement : la musique abstraite de Stockhausen rejoignait l'expérience concrète ; elle était davantage valable fondue acoustiquement par la chaîne d'enregistrement et entendue avec une oreille habituée depuis quelques années à considérer les objets sonores en tant que tels ; elle devenait beaucoup plus justifiée et davantage intelligible. Ainsi apparaît une dialectique musicale non plus limitée au langage des notes, mais développée par l'usage d'objets sonores infiniment plus complexes. Et le mot complexe doit s'entendre ici, non pas dans le sens d'une complication inutile, mais bien dans le sens de dimensions nouvelles. Encore faut-il donner au mot dimension le sens très fort qu'il a dans le langage mathématique.

Il importe donc de bien distinguer le renouvellement des moyens et le renouvellement des formes.

On commence à comprendre combien il est naïf de considérer les deux phénomènes comme forcément concomitants. Que le renouvellement des moyens puisse contribuer au renouvellement des formes, c'est trop clair. Mais ce serait une erreur de croire que le renouvellement du matériau dispense le compositeur le plus évolué de l'effort de création qu'il lui eût fallu assumer en restant dans le cadre de la musique traditionnelle.

Que de confusion règne autour de ces entreprises tâtonnantes ! Aussi bien découvrons-nous que les chemins ne sont pas clairement orientés vers des découvertes rationnellement étagées et que les démarches pour être nouvelles, n'en sont pas moins souvent contradictoires. Les traditionalistes n'admettent de nouveaux matériaux que s'ils entrent d'une façon ou d'une autre dans la dialectique habituelle, et inversement, les novateurs n'admettraient de nouvelles constructions musicales que radicalement différentes des anciennes.

On peut faire observer aux uns que la musique ne saurait correspondre à des catégories cristallisées dans notre esprit, et aux autres que la musique ne fait pas de ^{S.P.A.T.O.}saut, et la nature musicale moins que toute autre.

Que pour une période expérimentale, les chercheurs s'obligent à ne composer que des études, c'est-à-dire des incursions audacieuses et systématiques dans des domaines vierges, en excluant, par exemple, tout matériau, toute forme, et toute expression habituels, c'est une méthode et sans doute la meilleure, puisqu'elle oblige le chercheur à de la création pure. Mais il faut bien penser qu'un moment viendra où les nouvelles trouvailles, qu'elles soient formelles ou matérielles, et les nouveaux procédés instrumentaux devront rejoindre les fins et les moyens déjà connus et prolonger l'expres-

sion musicale la plus universelle. Le contraire serait la négation de toute continuité musicale et en particulier, de l'évolution progressive des habitudes d'écoute et des possibilités d'assimilation.

Il importe dès lors de considérer les recherches dans ce qu'elles ont de spécifiquement instrumental et matériel et dans ce qu'elles impliquent d'expression. Les essais d'expression sont indissociables des recherches techniques, mais il y aura toujours lieu de distinguer l'invention technique et esthétique. On devrait pouvoir considérer comme secondaire, pour le moment, l'aspect esthétique des études de musique concrète, électronique ou de Music for tape, pourvu qu'un esprit averti puisse y distinguer clairement la révélation de matériaux intéressants, de formes possibles.

Nous voudrions à présent terminer par où nous avons commencé, ou, plus exactement, établir une sorte de bilan positif, à opposer aux négations liminaires.

Que reste-t-il finalement de si important, et de commun aux différentes équipes de chercheurs, qu'ils soient électroniques, concrets, magnétophoniques ou sériels ?

1° Tous remettent en cause la notion d'instrument. Le son ne saurait plus être caractérisé par son élément causal, mais par l'effet pur. Aussi, doit-il être classé, non selon l'instrument qui le produit, mais selon sa morphologie propre. Il doit être considéré pour lui-même. La meilleure preuve en est, qu'une fois gravées sur bande magnétique, il est impossible pour les plus intéressantes sonorités dues aux techniques nouvelles, de dire comment elles ont été produites, ni par quel ensemble de procédés ou d'instruments.

2° Corrélativement, il faut admettre que la notion de note de musique, liée intimement au caractère causal de l'instrument, ne suffit plus à rendre compte de l'objet sonore. La définition que nous donnons de la note complexe (un objet sonore simple qui a un début, un corps et une chute) est déjà infiniment plus générale. L'important est de comprendre que l'instrument traditionnel, exotique ou classique, de par sa constitution acoustique et sa manipulation humaine, ne peut donner que des notes, au sens restrictif que l'on connaît. On n'a donc pas à s'étonner que l'introduction d'objets sonores nouveaux et de notes plus complexes coïncident avec l'introduction d'instruments non acoustiques et de manipulations non directement manuelles.

3° Les relations classiques entre composition et exécution, entre auteurs et instrumentistes, se voient également profondément modifiées. Dans les nouvelles musiques, le compositeur est souvent son propre exécutant, la partition n'est qu'un découpage. La réalisation est obtenue une fois pour toutes, par une répartition différente des responsabilités qui rappelle celle des équipes de réalisation cinématographique.

4° Le contact avec le public est lui aussi différent. Le concert n'est plus un spectacle, du moins au sens où nous y étions habitués. Les conditions de

L'audition comportent de nouvelles données, à la fois physiques et physiologiques, individuelles et sociales.

Comme on le voit ces quatre transformations majeures du phénomène musical et de sa communication sont en deçà de tout problème intéressant directement l'expression et l'impression.

Il y a aussi beaucoup à dire là-dessus. On n'y manquera pas et on n'y a pas manqué, durant cette Décade. Mais combien il serait préférable à notre sens, de s'en tenir pour le moment à la considération des éléments précédents. Cela simplifierait beaucoup l'écheveau terriblement embrouillé de nos problèmes, et cela permettrait sans doute à tous ceux qui cherchent, de mettre en commun, avec davantage de lucidité et d'efficacité, et moins d'âpreté, le fruit de leurs différentes trouvailles.

Vers une musique expérimentale
La Revue Musicale n° 236 - 1957

LETTRE A ALBERT RICHARD

1957 — Le numéro spécial de la Revue Musicale qui rendait compte de la première décade de musique expérimentale sort avec quatre ans de retard. Albert Richard qui en a délibérément retardé la publication estime qu'elle ne présente désormais plus de danger : « les jeunes musiciens ne risquent plus de s'égarer ; seules de nouvelles découvertes mécaniques pourraient réouvrir le champ aux désordres ».

Que s'est-il passé en quatre ans ? Pas grand chose, répond Pierre Schaeffer.

Paris, le 18 Mai 1957

Je vous en ai beaucoup voulu de différer la publication de ce cahier. La raison que vous en donnez est l'inquiétude qui vous a pris de voir les jeunes « détournés de certaines valeurs par un engouement prématuré pour l'aventure mécanique ». La même raison — comment ne vous en êtes-vous pas douté ? — me pressait de faire le point, de communiquer le maximum d'informations, de formuler des mises en garde.

Nous terminons par match nul : ni vous, par abstention, ni moi, par affirmation, n'y avons rien changé. Et enfin, le sort fait que, par dérision, ce furent à vrai dire quatre années perdues. Reprenons le dialogue, puisque vous le désirez, après ce long point d'orgue.

Je n'ai, moi non plus, rien de bien neuf à dire. Je n'ai surtout rien de bien neuf à faire entendre. Je pourrais invoquer à cela de bonnes raisons : les circonstances m'ont conduit à donner priorité à des problèmes sociaux et à délaisser pour un temps la recherche esthétique. Je pourrais, avec ingé-

↳ LAISSER SANS
SECOUR, ABANDONNER

nuité et non sans fatuité, penser que mon abandon momentané a compromis nos recherches. On pourrait m'opposer que le vrai chercheur ne se dégage pas si légèrement. Je me pose parfois la question sans jamais bien l'élucider. J'ajouterai seulement ceci : il faut aller là où l'on s'estime, à tort ou à raison, le plus indispensable (qui me talonne si violemment, sinon ma propre angoisse ?).

→ DÉLIVRER

LÉGER
QUI A PEU DE POIDS
DISPOS ET AGILE
SUBTIL, MINCE

Si j'ai estimé que la Radiodiffusion d'Outre-Mer requérait plus impérieusement ma présence que la Musique concrète, c'est que la Radiodiffusion d'Outre-Mer avait besoin d'être « inventée », tandis que la Musique concrète l'était, du moins dans son principe et ses moyens essentiels de travail. Pourquoi mon succès personnel aurait-il dû y être nécessairement lié ?

à paraître
peu à peu

peu fait de...
périmen. se perdre par
la prescription

Je pouvais enfin profiter de ces circonstances pour faire un calcul: je pouvais me demander si d'autres recherches, notamment électroniques, en se développant, n'allaient pas rapidement périmen nos manipulations empiriques sur l'objet sonore. En me voyant si peu d'adeptes, je pouvais me demander si je n'avais pas tort d'être le seul, ou presque, à défendre une cause perdue. Ce calcul, je ne l'ai pas fait, mais ne suis point fâché d'être resté quatre ans dans une sorte d'expectative. Si la Musique concrète n'a en effet, pas fait grands progrès, n'a pas révélé d'œuvre magistrale, ni encore affirmé de doctrine, les électroniciens ont eu le temps de s'équiper, de s'exprimer.

QUI MARQUE
NÉCESSAIRE
EXISTENCE
NON-EXISTENCE

comparaison
comme chose à
marché à prix fixe

En confrontant les résultats, s'ils me paraissaient probants, je pourrais donc déclarer forfait et me convaincre d'un échec. Il n'en est rien. Autant par formation scientifique que par inspiration personnelle, je considère plus que jamais valables les prémisses de la Musique concrète. C'est montrer, me direz-vous, une bien grande assurance! Cette assurance je l'ai.

J'en abandonne une autre : celle de réaliser une synthèse des différents efforts dédiés non seulement à une confrontation des méthodes, mais à l'établissement de programmes de recherches complémentaires. En prenant l'initiative, il y a quatre ans, d'une Décade internationale de Musique expérimentale, j'avais pris un double risque : celui d'encourager des recherches que j'étais loin d'approuver toutes, celui d'y compromettre nos propres essais dans un état d'avancement insuffisant.

Les échanges furent polis, mais sans plus. Chaque groupe a suivi son petit bonhomme de chemin. Le Centre de recherches de la R.T.F. est resté, que je sache, l'un des plus ouverts aux visiteurs étrangers — que de trop brefs passages n'ont pas convaincus. On verra plus loin pourquoi.

Ainsi mon « discours de la méthode » n'a converti personne. J'avais préconisé le doute systématique, y compris celui que j'ai toujours pratiqué à l'endroit de mes propres recherches. Loin d'affirmer une foi aveugle dans les machines nouvelles — électroniques, concrètes ou à calcul — je demandais qu'on reconsidère du même coup toute la musique traditionnelle, ses instruments, ses symboles, son langage. Je conseillais d'adjoindre à cette étude

POIDS

LGR

10 01 1950

		1 2 3	3 8 2	7 6 4 7 8 9
1	2	3	4	4 5 6
				5 5 6
5	6	7	8	7 8 9
				3 2 1
				6 4 6 7 8 9

celle des instruments exotiques, celle des langages musicaux de l'Asie et de l'Afrique.

J'admettais fort bien d'autres recherches sur le son électronique — pour lequel, par instinct musical, je n'ai jamais ressenti beaucoup d'attrait. On aurait pu me rendre la politesse et penser que ce n'était pas sans raisons que j'insistais si fort sur les ressources du bruit, de la voix, voire ^{MÊME} du langage des animaux. Je rêvais d'une remise en cause collective des procédés et des systèmes, qu'ils soient ceux du Conservatoire, de l'atonalisme ou de la cybernétique. Enfin, au lieu de ces concerts et festivals où le snobisme fait la loi, de ces applications spectaculaires où le succès matériel des « Son et Lumière » et autres télévisions ne fait que brouiller les cartes, je rêvais d'une approche honnête du phénomène de l'audition, d'une expérimentation sur divers publics et d'une éthique de l'auditeur dans lesquelles le musicien devait retrouver, après tout, ses règles et sa morale.

Rien de tout cela ne s'est passé. Ces idées ne sont pas celles au goût du jour. Tout a été affirmé avec superbe et sans scrupule ; chacun est sûr de son système, de ses machines, de son public.

Dans cette histoire, les critiques ont été défaillants, comme dans la plupart des cantons de ce terrain vague, pouilleux et dépenaillé qui nous sert d'avant-garde. Peureux ^{QUI A DE TOUT} comme des lièvres, quoique dotés de grandes oreilles, ^{TRISTE} incompetents au possible quoique admirablement renseignés, ils ont participé à toutes les courses, en prenant le domaine musical pour les tribunes d'Auteuil. On avait beau leur répéter qu'ils n'assistaient pas à l'amélioration de la race chevaline, mais à la création de monstres du quinquenaire, ils ne songeaient qu'à caresser les animaux dans le sens du poil. Passons.

Aussi bien ce paragraphe n'est pas celui des récriminations inutiles ni d'une philosophie désabusée, mais de résolutions positives. Je renonce donc au syncrétisme et à une collaboration à sens unique. Le temps est venu d'affirmer sans ambages d'où vient et où veut en venir la Musique concrète.

C'est à l'occasion des débuts au Studio de la rue de l'Université de jeunes compositeurs (jeune aussi, le Maître Henri Sauguet, dans la mesure où il s'essaye, avec beaucoup de bonne humeur, à la Musique concrète) que cette décision de m'exprimer en toute clarté m'est venue. Je ne sais si leurs essais conduiront à un prochain concert, mais je sais qu'en tout cas ce concert ne saurait illustrer la Musique concrète. Si intéressants que puissent être les montages de M. Amati, israélien, de M. Malec, yougoslave, des jeunes Belges superprimés par J. Thévenot, de Philippe Arthuys qui travaille pourtant au Groupe depuis quatre ans, de Philippot et de Xenakis, et d'Henri Sauguet lui-même, je ne saurais confondre ces essais avec de véritables recherches de Musique concrète conduites avec la rigueur, le dépouillement, l'austérité qu'un groupe de chercheurs doit accepter d'une autorité librement reconnue, l'adhésion à une méthode commune. Je dis bien méthode, et non esthétique. Tout est là.

SCULPTURE
PARTIE A
SUBDIVISION
D'UN TERRITOIRE
D'UNE VILLE

Henri Sauguet
M. Amati
M. Malec

LER

voire, vraiment
même
SERVIR

arrangé en

ÉTAT DE CEUX QUI SONT
DÉPOUILLÉS DE BIENS

DÉFAILLANCE - ÉVANOUISSEMENT
DISPARAITRE
DÉPENAILLÉ - MIS NÉGLIGEMMENT

LIÈVRES - ANIMAL VIF ET TIMIDE, À LONGUES OREILLES, DANS LE GENRE DU LAPIN

AVRIL - LES ADRESSES
PERSONNAGES
DES MOUSSES - SORTIR DE SON BRESIL
AUCUN - DES AUTRES PERSONNAGE
MURIEL - QUI NAURE / AFFLIGIBLE EXTREMEMENT

PIERRE SCHAEFFER

Ce que j'en dis n'est pas pour leur jeter la pierre. Cette rigueur, ce dépouillement, cette austérité, nous n'en avons pas toujours donné l'exemple. Cette autorité, nous ne l'avons pas réclamée et cette méthode, pas imposée. Nous avons participé, et c'est bien naturel, au vague à l'âme qui règne un peu partout, à Cologne, à Milan, à New York, à Paris. ^{RIEN} Mes confrères admettront-ils que nous sommes un peu tous dans le même état d'esprit ? Passionnés, mais incertains de nos propres recherches ; désabusés, mais curieux de celles d'autrui ? Qu'offrons-nous aux jeunes musiciens fascinés par ces phares nébuleux ? Pas grand'chose encore de solide ni de précis. Il faudrait au moins les avertir de ce qu'ils vont trouver ici et là : des instruments qui semblent tout donner d'un coup et qui risquent bientôt de tout reprendre. Le spectacle est aussi navrant que celui d'un violoncelle avec lequel les uns joueraient la pique en l'air et les autres du plat de la main.

Si je mets à part les efforts d'Hermann Scherchen, qui confronte à Gravesano l'évolution des techniques, les enquêtes de Wladimir Ussachewsky, qui persiste à vouloir s'informer avant de s'orienter définitivement, la diligence apportée par A. Moles à relier les uns aux autres, soit sur le plan scientifique, soit sur celui de la vulgarisation, les jeunes ne se voient guère mis en face de méthodes définies, d'options précises. Enfin, face aux prolongements du système dodécaphonique dans l'électronique, il semble n'y avoir aucune autre voie que celle de montages approximatifs au magnétophone et des faits divers de la réverbération et du filtrage, et d'un mélange décevant des bruits et des instruments de l'orchestre. Il est grand temps, si la Musique concrète prétend leur ouvrir un chemin, qu'elle le trace avec netteté.

Mais avant d'en arriver à la Musique concrète, je suis obligé de faire un plus large tour d'horizon, sous peine de ne faire comprendre ni admettre ce que j'avancerai un peu plus loin.

Contrairement à ce que vous pensez, mon cher Richard, le danger n'est pas dans les machines. Les machines ne menacent pas plus les valeurs musicales que l'atome les civilisations. Si, dans les années que nous vivons, il se trouve encore une majorité d'hommes, et qui pensent (!), pour avancer cette monstrueuse affirmation, c'est parce que l'humanité démissionne. Il faut donc savoir ce qu'on dit et ce qu'on pense, ce qu'on veut et avec qui on est. Manipuler l'atome et avoir des idées d'avant-guerre, c'est cela la condamnation à mort, c'est cela le crime contre l'humanité, c'est cela la sordide lâcheté des peuples et l'impuissance majeure des politiques.

Pour ce qui est de la Musique, toutes proportions gardées, c'est le même dilemme entre passivité et renouvellement. Avoir à sa disposition non seulement les sons électroniques, c'est-à-dire produits en dehors de toute cause acoustique, mais les manipulations électroacoustiques, capables de transformer radicalement toute structure musicale, c'est posséder la puissance atomique. User demain des Calliope ou autres robots pour calculer des partitions, harmoniser des fragments ou livrer aux lois des grands nombres la trouvaille

des Muses
LBR

MOLLESSE
BASSESSE dans

FAIRE DES MENACES, PROMOTIONNEL

DELIVER D'UN MAL

PROPRETE DE C. LINDORF

d'un thème génial, c'est, pour le musicien, se trouver dans la situation de tout un chacun aujourd'hui. Qu'il y soit mal préparé, qu'il ne s'y sente pas à l'aise, qu'il résiste, c'est bien naturel. Mais qu'il ait si peu confiance en lui, qu'il soit si peu assuré de son instinct musical pour se sentir acculé à une soumission aveugle ou à une fuite, c'est bien qu'il échouera là où échoue devant nos yeux horrifiés l'humanité au XX^e siècle qui, décidément, n'est pas à la hauteur de ses machines, et dont l'invention spirituelle semble épuisée par l'invention matérielle. Toute la question est là.

Je serai ici obligé de faire une distinction entre ce que j'appellerai les évolutions anachroniques et les évolutions novatrices, ou encore ce qu'on pourrait nommer involution et révolution. Dans le premier cas, l'accumulation de moyens nouveaux, voire d'idées nouvelles, se forme en fonction d'un système, s'insère au niveau des résultats acquis. Dans le second cas, l'irruption d'un phénomène nouveau, s'il est d'importance, remet à ce point tout en question que le système se lézarde, que le domaine précédemment connu apparaît non comme la totalité du concevable mais comme la conception provisoire d'une totalité qui échappait. Cela est arrivé plusieurs fois dans l'histoire du monde, et des arts et des sciences notamment. Il y a eu un Nouveau Monde qui n'était nouveau que parce que l'Ancien ne l'avait pas encore découvert ; il y a eu le phlogistique et Descartes, il y a eu la génération spontanée et Pasteur, et la relativité d'Einstein qui mène droit à la lune. Bien des fois les gens ont dû changer leurs idées pour comprendre ce qui venait de leur être révélé, et cela n'a pas été sans résistance, et longtemps sans le refus de l'évidence. J'ose dire que le moment en est venu, aujourd'hui, pour la Musique.

C'est dans la mesure où de nouveaux moyens sont employés avec des idées anachroniques qu'il y a menace et décadence, qu'il y a régression et avilissement de ces valeurs que vous défendez à juste titre ; mon cher Richard, me suivez-vous ?

Des années de réflexion m'ont ramené aux notions du solfège et je me répéterai tant que je ne serai pas arrivé à me faire comprendre. Qu'est-ce que la Musique ? Qu'était, en dehors des définitions du dictionnaire — qui nous importent peu — la Musique, pour un honnête homme du XX^e siècle ? Une langue usuelle, dont on connaît les mots et la sonorité, et avec laquelle on s'exprime. Ces trois éléments sont si fondamentaux que personne ne songe jusqu'à présent à les remettre en cause. La Musique, c'est d'abord penser à des notes, notes qui, comme le mot l'indique, peuvent se noter par des signes conventionnels, universellement reconnus (du moins en Occident, petit détail) et que des règles, suivies ou dépassées, permettent de composer, le tout n'ayant de sens (autre détail) que parce que la partition est en même temps un mode d'emploi, un programme de réalisation sonore : l'exécution. J'espère jusqu'à présent au moins, avoir pour moi La Palisse.

Que se passe-t-il alors, au titre de l'évolution anachronique, de l'évolution décadente, que je dénonçais tout à l'heure ? Tout le développement de la Musique va se voir conditionné par la cohérence du système, par le parallélisme des trois démarches : celle de la notation, de l'exécution et de la composition. Tout perfectionnement devra répondre à un perfectionnement de ces trois plans. Quand les dièses et les bémols auront épuisé leurs charmes et que les doubles croches auront démontré leur insuffisance, il s'agira de les perfectionner, de les compliquer. Compte tenu de l'impasse des règles harmoniques, épuisée la liste des désobéissances au code, que restait-il à faire, sinon à numéroter ces notes, à les traiter en signes algébriques et à s'emparer de l'élément nouveau, la bande magnétique, providentiellement apte à la découpe et au collage, au millimètre et à la fréquence pure ? Parallèlement à ce perfectionnement du symbole, le perfectionnement de l'instrument s'imposait. L'époque où Martenot, en musicien traditionnel, s'ingéniait à couvrir un objectif volontairement modeste, celui de doter l'orchestre d'un instrument de complément, était désormais dépassée. L'électronique, après s'être attardée un instant, et non sans raison, aux orgues, passait au Melochord, puissante machine capable de transformer les symboles de la notation en sons audibles. On avait enfin supprimé l'exécutant vivant et ses mille impuretés, ses maladroites touchantes, ses performances limitées. Joie de l'esprit devant cette systématisation du système, ce forçage de l'abstrait dans le sonore, devant une partition qui n'est plus un programme d'emploi mais une épure en vraie grandeur, une construction abstraite qui coïncide avec sa réalisation concrète, à peine maintenant nécessaire. Ma partition, puisque tout y est, à quoi bon l'entendre ? Entre l'axe des fréquences et celui des durées, toute l'architecture s'y trouve calculée, voulue, irréfutable. Et d'ailleurs, une machine la jouera avec une perfection interdite désormais à tout instrumentiste...

A l'autre pôle d'un tel monde, existe sa symétrie. Si les chercheurs précédents se préoccupent peu de la rentabilité et du public, certains autres ne s'en privent pas. Je pense à l'Amérique d'où nous viennent avec Hi Fi et les Sound Effects, tant d'applications apparemment contradictoires des mêmes perfectionnements. L'instrument électrique en Amérique ne se substitue pas au violon de nos pères, à la trompette d'Armstrong, à la glotte d'Ima Sumac. Il y intervient, s'y insinue et en rajoute. Si le contenu mélodique et harmonique ne bouge pas, c'est plus sûr pour le commerce, mais ô combien, l'appareil sonore se déploie, chatoie, et fait la roue. Est-il besoin de développer ? Oui, pour montrer combien, concentrée en Allemagne sur la recherche désincarnée, la même involution se diversifie ici par plans séparés à des applications divergentes. Les hommes d'Hollywood s'intéressent aux machines à disques et font tout ce qu'il faut pour qu'elles se vendent. Les hommes d'I.B.M. ont à illustrer de leur côté les machines à calcul. On leur donnera un programme « musical » qui n'est pas plus compliqué, à tout prendre, qu'un autre, qu'un calcul d'une éclipse. On ajoutera avec bonne foi qu'en

DEPLOYER - DÉVELOPPER, ÉTENDRE, MONTRER

CHATOIER - CHANGER D'ASPECT, SELON LES EFFETS DE LA LUMIÈRE

ROUE - MACHINE RONDE ET PLATE TOURNANT
SUR UN ESSIEU

CONTRA
A ALCHAMPA
Martenot

Rationalisations
excessive

Le bouge
encore

insérant une part de hasard dans les solutions de la machine, on ne garantit pas qu'elle écrive la ballade du Roi de Thulé. Mais que l'une des mille mélodies proposées par la loi des grands nombres puisse être géniale, c'est probable, et c'est à l'homme de génie de la choisir. Les puritains de l'humanisme sont rassurés. PÉDONNER L'ASSURANCE
LA CONFIANCE //

Cependant les voyageurs sont nombreux qui sont allés en Asie et en Afrique, et nombreux les magnétophones qui ont enregistré, le plus souvent hâtivement et sans respect (non plus que sans aucune précaution de définir les sources et de traduire le contenu), ces folklores d'outre-mer que le snobisme européen a mis à la mode tout autant que les masques. Nos Européens ont fait ce qu'aucun Noir n'a commis et ce que malheureusement les Asiatiques ont entrepris sans sourciller. Tandis que jamais, dans toute l'Afrique Noire, on n'a vu ajouter un violon au tam-tam, un accordéon au balafon, on a vu à Pleyel et à Colonne tam-tam et balafon s'adjoindre sans vergogne à la lutherie des Blancs. Jolivet a embarqué, non sans talent ni succès, les suraigus non tempérés de l'orchestre chinois, et ainsi l'Occident a gagné, en même temps que quelques impressions savoureuses, quelques années de répit. Mais qui, de tous ces musicologues, ces ethnologues, ces filmologues, ces radiophonologues, ces enregistocrates, ces musicoloniaux, s'est posé la question de savoir comment cela fonctionnait, quelle place cela avait, et quel monde cela définissait, autre que le nôtre ? Qui s'est demandé par quel mystère, absolument encore non éclairci, les Africains se nourrissaient de rythmes des heures entières, les Asiatiques, de certains timbres, de certaines évolutions en tessiture absolument fermées à tout ce que nous appelons musique depuis Machault et saint Grégoire ? Qui a osé entreprendre la description de ces hiéroglyphes pour eux-mêmes et non rapportés à notre alphabet morse ? Qui s'est posé la question de savoir, pour toutes ces musiques, qui n'ont de commun entre elles que de faire des ondes acoustiques, quelles sortes d'ondes humaines et psychologiques et psychiques, avant que d'être esthétiques, elles provoquaient ? On peut bien le dire : personne. //

J'en suis donc arrivé à cette conclusion, navrante sans doute, mais en un sens réconfortante parce qu'elle laisse le champ libre, et que je formulerai avec simplicité : en musique, personne n'y connaît rien. Une fois mis à part les spécialistes (que ceux-là sont nombreux et compétents toutefois !) de cinq siècles de musique occidentale, il n'y a plus que charlatans et amateurs, voyeurs et primates. *Distraction*

Que les musiques nouvelles, électronique, concrète, ou autres, se rassurent donc ; elles ne sont pas les seules, non seulement à se chercher, mais à n'être comprises de personne.)

Dans le désert de cette exploration, il faut bien planter sa tente et tracer les limites de son propre campement. C'est ce que je vais m'efforcer de

faire à présent. Ce qui revient, en d'autres termes, à répondre aussi clairement que possible à la question : qu'est-ce que la Musique concrète, qu'appelez-vous finalement Musique concrète ?

Réponse : j'appelle Musique concrète, ou plus exactement « recherche d'une musique concrète » un certain domaine d'expérimentation musicale défini par un certain nombre de postulats et limité par les règles d'une méthode. Il me reste à dire quels sont ces postulats et quelle est cette méthode.

↓
Premier postulat : primauté de l'oreille.

Le potentiel d'évolution, en même temps que ses limites, de toute musique nouvelle, se trouve au niveau de l'audition.

Ce postulat s'oppose donc radicalement à un déterminisme musical où l'oreille devrait accepter sans discrimination tout ce qui sortait des machines. Ce postulat implique la même position à l'égard des idées musicales. Ces idées ne sauraient, pas plus que les machines, être développées pour elles-mêmes ; elles ne peuvent être élaborées qu'à partir de perceptions nouvelles, ce qui s'écrit en latin nihil in intellectu quod prior non fuerat in sensu.

L'élément le plus révolutionnaire de la Musique concrète n'est pas d'avoir révélé de nouveaux appareils, ni même de nouveaux sons, mais d'avoir révélé à l'oreille musicale des possibilités potentielles, souvent évidentes, dont elle n'avait pas pris conscience ni encore moins songé à se servir.

Ce postulat a un aspect positif et négatif.

Positivement, l'oreille musicale ne saurait refuser ce domaine nouveau où lui manque seulement d'avoir été familiarisée et d'avoir subi un entraînement analogue à celui du solfège.

Négativement, l'analyse des perceptions après une expérience prolongée doit conduire à rejeter ce qui, tout au moins dans telle étape de l'évolution, paraît hostile ou inassimilable. L'expérience montre que le matériel sonore nouveau produit sur l'oreille des réactions d'intérêt ou d'ennui, d'adhésion ou de répulsion, sur lesquelles une majorité d'auditeurs de bonne foi se met bientôt d'accord.

Dans d'autres domaines le biologiste ne se comporte pas autrement : il fait le tri des corps chimiques ou des phénomènes physiques utiles ou nuisibles. Les impressions esthétiques, pour être subjectives, impliquent un jugement de valeur sur les éléments assimilables ou vénéneux.

?
Second postulat : retour aux sources acoustiques vivantes.

La musique concrète, appliquant le postulat précédent à l'analyse d'un très grand nombre de structures sonores nouvelles, conclut en préconisant l'emploi prioritaire de sources acoustiques réelles où se fait sentir la présence du vivant. Non qu'elle écarte systématiquement certains sons électroniques ou synthétiques, mais il lui apparaît que la plupart de ces sons, surtout em-

ployés massivement, ne répondent pas à un certain conditionnement historique, voire physiologique de l'oreille humaine. L'homme est habitué à ouïr des objets sonores qui ont une histoire temporelle, à savoir : une attaque, un corps et une terminaison, dont on ne saurait impunément bouleverser les caractéristiques essentielles. De plus, la plupart de ces objets évoluent et cette évolution est liée à la présence d'un agent vivant. Ainsi, même en faisant abstraction de l'élément causal, les objets sonores devraient, en général, pour être acceptables à l'oreille, garder deux caractères essentiels : être dissymétriques et relativement hétérogènes.

On fera observer que ces deux caractères sont précisément ceux que les biologistes ont mis en évidence comme caractères distinctifs du vivant. C'est pour nous, sinon une confirmation, du moins une précieuse indication à poser cette hypothèse.

Troisième postulat : *rechercher un langage.*

Ce troisième postulat est conditionné par les deux précédents, mais va plus loin. Les deux précédents se bornaient à réclamer la délimitation d'un domaine de structures musicales à la fois possibles aux appareils et favorables à l'oreille. Ces structures pourraient ensuite être assemblées pour elles-mêmes et donner lieu à des constructions de caractère « objectif ». Il n'est pas exclu que de telles constructions aient un certain intérêt et ne parviennent, grâce à l'intuition des chercheurs, à parler à l'oreille.

Mais il est important d'affirmer une ambition plus vaste, qui est d'atteindre ces structures nouvelles et réaliser une communication entre celui qui les agence et celui qui les perçoit.

Ce troisième postulat, pour être bien compris, vise à toucher l'être dans sa totalité, c'est-à-dire au niveau des trois plans sensoriel, intellectuel et affectif. On peut tenter des approches partielles, mais le succès ne peut être assuré que par l'équilibre des trois plans de contact. C'est pourquoi nous employons le terme « langage » auquel la musique traditionnelle répond si bien. Mais nous penserions aussi bien au langage des animaux dans la mesure où nous apprendrions à le comprendre. Une langue peut rester longtemps étrangère ; l'essentiel est qu'elle ait des chances de devenir intelligible.

On peut se demander quelle part ont les appareils électroniques ou électro-acoustiques dans l'établissement de ces postulats. Il est bon de savoir qu'ils n'en ont aucune. Ces postulats sont valables, à mon sens, pour toute tentative de renouvellement du domaine musical. Si l'expérience de la musique concrète leur a donné naissance, c'est par le bouleversement des impressions nouvelles, l'étrangeté de perceptions inouïes. Comme elles n'étaient plus susceptibles de se classer dans aucune morphologie et qu'elles frappaient cependant l'oreille avec évidence, il fallait bien renouveler le système de pensée. On retiendra, en tout cas, que de tels principes ne sauraient être déduits de l'expérience des machines mais, au contraire, résultent de l'impulsion qu'on entend leur donner et de l'usage qu'on a décidé d'en faire.

*le no objet
assujettir*

Ces postulats resteraient lettre morte si certains points de méthode n'étaient fixés, en dehors desquels il n'est plus de progrès possible, et surtout collectif.

Première règle : *APPRENDRE UN NOUVEAU SOLFÈGE.*

Tout apprenti en musique concrète devra se soumettre, sous peine de stagnation et de temps perdu, à des écoutes systématiques analogues à celles du solfège. Il économisera ainsi les années de tâtonnements que ses prédécesseurs peuvent lui épargner. Malheureusement, il ne se trouvera pas devant Danhauser ni Lavignac. La méthode n'est pas écrite, les normes ne sont qu'ébauchées.

DANHAUSER
LAVIGNAC

Il devra renoncer à retrouver les symboles et les terminologies classiques : il devra se familiariser avec d'autres notions et d'autres vocables.

Il est important de bien préciser qu'il ne s'agit, en aucun cas, d'un apprentissage scientifique : électronique ou électroacoustique. On lui demandera d'écouter un potentiomètre ou un filtre, comme on écoute un soprano ou une clarinette. Il peut être utile de savoir comment est fait l'appareil et plus encore de savoir s'en servir, mais l'UNIQUE NECESSAIRE est de savoir entendre.

Faire croire au musicien qu'il est indispensable d'apprendre l'acoustique et l'électricité est une mauvaise action. C'est non seulement en faire un demi-savant, avec les dangers que cela comporte, mais le détourner de l'essentiel.

Il peut aussi apprendre des rudiments de technique — comme si, compositeur, il apprenait à jouer du piano (pour mieux entendre).

Seconde règle : *CREER DES OBJETS SONORES.*

On ne dira jamais assez au débutant qu'il lui faut transposer le geste qu'il faisait naguère en portant sur du papier interliné une note de musique. Ce geste désormais sera CONCRET. Il remplace le signe abstrait qu'il confiait précédemment à l'instrumentiste pour sa réalisation. Il faudra qu'il l'assume dans sa totalité.

Ainsi il conviendra de ne pas faire entrer les novices du côté de la cabine de prise de son, où sont les magnétophones et les filtres, les phonogènes et les Melochords, mais du côté du micro, où se trouvent les instruments à faire des sons, les voix et les bruits.

L'apprenti devra se souvenir que les plus grands noms de la musique n'ont pas dédaigné la lutherie et devra vaincre son respect humain. Si la lutherie que nous lui proposons est incertaine — du gong chinois au tournevis de John Cage — il lui faudra triompher d'une timidité assez compréhensible. On ne l'aidera pas volontiers. On l'attend au tournant. C'est le pont aux ânes.

TOURNEVIS

Ce barrage a sans doute écarté beaucoup d'inutiles. Peut-être a-t-il repoussé des gens de valeur, trop incertains de ce franchissement. La plupart piétinent à l'entrée.

PIÉTINER

Que l'amateur de musique concrète comprenne, en tout cas, que de l'originalité et de la diversité des objets sonores qu'il sera capable d'inventer dépend le style et l'étendue du domaine sonore qu'il investira.

« Dis-moi les objets sonores que tu crées, je te dirai les œuvres que tu feras ».

Troisième règle : *APPRENDRE DES PROCÉDES*, c'est-à-dire manipuler des appareils QUI NE SONT PAS des instruments de musique.

Car le paradoxe du studio est une inversion diamétrale entre la notation et l'instrument au sens de la musique traditionnelle. De même qu'à l'abstraction de la note est substituée la création concrète de l'objet sonore, de même à l'instrument de musique (réalisation concrète dans la musique traditionnelle) se substituent les appareils électroacoustiques, chargés des opérations d'abstraction. Autrement dit, ils effectuent sur des signaux qui ne sont pas notés, les transformations qu'indiquerait une partition : transposition, modulation, juxtaposition, nuances, etc...

C'est le second pont aux ânes. Se livrer directement aux instruments, c'est confier à l'orchestre une page blanche. Aussi ne faut-il pas s'étonner d'être déçu devant tant d'essais qui relèvent de la même erreur. Les appareils de la cabine exécuteront des réverbérations prodigieuses, des filtrages savants, des transpositions inédites, des accélérés fantastiques, le tout n'illustrant que des PROCÉDES. Manipuler ces appareils ce n'est faire, en quelque sorte, que l'apprentissage de la théorie musicale. On y retrouvera ses différents chapitres : celui des transpositions, des tessitures, des timbres, etc. Le substance musicale est ailleurs.

Quatrième règle : Avant de concevoir des œuvres, *REALISER DES ETUDES.*

Un étudiant qui aura suivi les trois règles précédentes aura donc une oreille avertie, se sera créé des objets sonores et aura appris à manipuler les appareils.

Il devra alors se soumettre à une discipline de travail analogue à celle des études musicales classiques et qu'on pourrait rapprocher des disciplines instrumentales, de composition, et d'orchestration. Le parallèle ne vaut d'ailleurs que dans la mesure où l'on a bien compris l'inversion fondamentale entre les éléments abstraits et concrets.

On peut distinguer trois plans d'étude :

1° des études de sonorité, ou études caractéristiques, destinées à grouper des objets sonores de provenances diverses possédant des caractères communs. C'est, en un sens, l'équivalent d'études instrumentales ;

2° des études d'assemblage d'objets sonores, se bornant à des constructions, des permutations, des juxtapositions d'objets sonores entre eux, excluant autant que possible toute manipulation. De telles études sont celles qui ressemblent le plus à des études de composition ;

3° des études où les objets sonores seront soumis aux diverses évolutions par recours aux procédés résultant d'une manipulation raisonnée des appareils. Ces études seront l'équivalent d'études d'écriture et d'orchestration.

Cinquième règle : *LE TRAVAIL ET LE TEMPS.*

Tandis qu'un conservatoire où cependant tout existe et est si bien conservé, ménage à ses étudiants des paliers, combien plus devrait être imposée et acceptée en musique concrète une stricte discipline de travail !

Il y faudrait au minimum un an de solfège, un an d'objets sonores, un an de manipulation, avant le moindre essai de composition.

Cet enseignement, pour être exercé avec autorité, requiert des conditions irréalisables : un corps de doctrine bien défini et des maîtres patentés.

Nous ne possédons ni l'un ni les autres. Nous ne saurions enseigner qu'à des élèves terriblement précoces et immédiatement inventifs.

Beaucoup d'entre eux perdent leur temps en discussions oiseuses, d'ordre esthétique le plus souvent, alors que l'esthétique n'est pas en cause, ni la liberté d'expression de chacun, mais les bases mêmes d'un difficile apprentissage.

Deux personnes, et deux seulement, peuvent en témoigner. S'il faut cinq ans d'efforts héroïques pour acquérir une technique, Pierre Henry vient seulement de terminer ses études et moi-même, qui les ai interrompues, je devrai les reprendre.

Que penser alors de ceux qui, en quelques mois, ^{to anticipate} escomptent ce résultat ?

Comment arracher les uns à leur austère isolement et les autres à leur désinvolture ?

Parmentier
Gourdjieff

Parmentier entourait son champ de gardiens. Je viens d'essayer de le faire. Et Gourdjieff enseignait que tout se paie : je viens de dire combien de temps, donc d'argent, il faudrait investir. Personne n'est heureusement obligé de s'adonner à la musique concrète, mais pour celui qui la choisirait en connaissance de cause voici finalement à quoi il devra s'obliger.

Vous voyez, mon cher Richard, que j'ai singulièrement restreint mes perspectives ; que l'engouement que vous redoutiez pour de jeunes adeptes risque peu de se produire.

Je suis heureux que vous m'ayiez donné l'occasion de préciser ma pensée, et surtout d'en informer autrui.

Vers une musique expérimentale

Revue Musicale n° 236 - 1957

SITUATION 59 DES MUSIQUES EXPÉRIMENTALES

Peu après la publication de la lettre à Albert Richard, un ministre socialiste retire à Pierre Schaeffer la direction de la Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer. Remis « à la disposition de son administration d'origine » il dispose de tout le temps nécessaire pour mettre en pratique les résolutions qu'il vient d'exprimer.

La réorientation du groupe qui devient, en 1958, Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.) entraîne le départ de Pierre Henry et celui de Philippe Arthuys, (la brouille avec Pierre Henry va durer plusieurs années avant de se clore par une réconciliation chaleureuse). De jeunes compositeurs, Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, Mireille Chamass acceptent de se plier à la discipline d'écoute qui leur est imposée. Iannis Xenakis, André Boucourechliev, Michel Philippot lui préfèrent un statut de « membres associés » recevant l'hospitalité matérielle du studio sans être tenus de participer à la recherche collective.

Un article de 1959 fait le point sur cette réorganisation et sur la période historique qui vient de s'écouler.

DONNE TRADITIONNEL

↳ DISTRIBUTION DES CARTES AU JEU
Qu'il s'agisse des formes les plus primitives ou les plus élaborées de la musique, le domaine qui les contient toutes a semblé jusqu'alors pouvoir se décrire et se délimiter aisément selon les perspectives du donné traditionnel.

On peut essayer de résumer ainsi ce donné, postulat implicite de toute musique connue :

Des sons, d'origine acoustique, primitifs ou raffinés, fournissent les matériaux d'un langage que des instruments permettent d'articuler, par succession ou superposition au cours d'une exécution musicale résultant, soit d'un

Philippe Arthuys
Luc Ferrari
François-Bernard Mâche
Mireille Chamass

Iannis Xenakis
André Boucourechliev
Michel Philippot

agencement préétabli par l'auteur d'une partition, soit d'une improvisation répondant, elle aussi, à certaines règles de l'Art.

Divers secteurs historiques, ethnologiques ou esthétiques se partagent bien évidemment le domaine musical. Ils y déterminent respectivement des époques, des civilisations et des styles musicaux, ces termes évoquant globalement l'ensemble des moyens de création de la matière musicale, l'articulation dialectique des sons et leur mise en forme esthétique.

Il semble que cette définition du domaine musical soit assez générale pour rendre compte de tout phénomène connu jusqu'à nos jours.

LE SYSTEME ELECTRONIQUE

On peut reprendre, mot pour mot, la définition précédente du donné traditionnel et l'appliquer à la démarche qui fut celle de l'école « électronique ».

Des sons, d'origine électronique, ^{AVEC SOIN (ATTENTION, SOUCI)} soigneusement prédéterminés, fournissent les matériaux de combinaisons rigoureuses que des moyens de transformation électro-acoustiques permettent de moduler, juxtaposer, superposer selon un schéma préconçu par le compositeur.

Cette définition rend assez bien compte, à mon sens, des options radicales de ce système autant que de ses conformismes.

Sont options radicales : le choix d'un matériau synthétique préféré au matériau brut naturel, le recours à des transformateurs de son, rigoureux et passifs, préférés à l'instrumentiste, actif et approximatif et, enfin, l'idée de compositions élaborées comme des épures et préconçues comme un schéma scientifiquement justifié, et non selon l'arbitraire d'une inspiration instinctive.

Les vestiges conformistes résultent du parallélisme étroit que garde une telle démarche, en milieu absolument nouveau et quasi inconnu, avec celle du donné traditionnel, dont on retrouve le jalonnement dans les trois termes classiques : la lutherie électronique, génératrice de spectres continus ou discontinus, l'exécution également électronique et la partition, sortie tout armée du cerveau, cette fois scientifiquement perfectionné, du compositeur acousticien.

L'AVENTURE CONCRETE

Une paraphrase de la définition précédente devient, à son endroit, assez laborieuse, et, en tout cas, fort négative :

« Des sons d'origine quelconque, mais de préférence acoustique, fournissent les matériaux d'un montage qu'aucun instrument ne permet d'articuler,

sinon par transformation, transmutation, découpage, juxtaposition ou superposition, en vue d'une « expérience musicale » résultant, par improvisations successives, d'une élaboration du compositeur, en fonction des possibilités offertes par le matériau et des registres de perception d'un public. »

Cette paraphrase, en réalité, est fortement détournée de son thème initial. Il est essentiel de bien voir, au-delà de la négation, de l'omission ou de la transformation de certains termes, le total bouleversement qu'elle propose.

1° Le moins visible est le plus important : les sons ne sont plus donnés suivant la tradition, ni supposés connus scientifiquement. On se pose, dans son entier, la question du matériau qui n'est supposé ni suffisamment exploré par la tradition musicale, ni adéquatement connu par l'acoustique.

2° On se refuse à généraliser la notion d'instrument de musique à l'appareillage électronique ou électro-acoustique. On se borne à constater que ce sont des dispositifs permettant la manipulation des sons.

3° On se reconnaît enfin incapable de formuler, à l'avance, des schémas d'organisation de tels sons, non seulement parce que les symboles du solfège sont dépassés et que, par conséquent, tout essai de partition est hasardeux, mais bien plus encore, pour une question de fond : ces sons, qu'on voudrait bien organiser, on ignore le comment et le pourquoi de leur agencement.

L'IMPASSE DES DEUX MUSIQUES

Examinons les deux tendances au moment de leurs premiers déboires et de la remise en question que firent, assez tôt, plusieurs chercheurs, des bases mêmes de leur démarche.

Tandis que critiques et publics s'extasiaient ou s'indignaient selon leur tempérament ou la nouveauté que constituait, pour eux, telle ou telle révélation sonore, un très petit nombre d'oreilles averties ne pouvaient, en effet, que s'inquiéter de voir aussi vite se flétrir ce qui était apparu tout d'abord comme une ou peut-être plusieurs branches nouvelles de la plante musicale. La récolte semblait déjà compromise. Pour les uns, les œuvres électroniques marquaient un progrès fondamental sur les premières œuvres concrètes, tout comme l'art abstrait marque sa supériorité sur l'expressionnisme ou le surréalisme. Pour les autres, les œuvres plus expressives de la musique concrète demeuraient préférables pour leur signification humaine et leur efficacité certaine sur un public beaucoup plus vaste.

Pour ceux qui dépassaient cette analyse superficielle, il restait que les ambitions de structuration, aussi bien des auteurs électroniques que des auteurs concrets semblaient échouer, les uns par excès, les autres par défaut. Il paraissait étonnant que les essais si volontairement structurés de la musique électronique, qui eussent dû conduire à une grande diversité de formes, concourent à des résultats si uniformes. Quant aux musiques concrètes, après les révélations de leurs débuts, elles semblaient se ressasser, et grâce à la

DISCUTER, EXAMINER, DE NOUVEAU

répétition des mêmes « effets », manifester un finalisme qui les conduisait directement à l'exploitation des publics et aux applications secondaires. De ce point de vue externe, on ne pouvait donc guère avancer, ni conclure. Les « amateurs » de musique expérimentale et encore moins les tenants de la musique traditionnelle, ne pouvaient qu'entretenir d'inutiles polémiques et se renvoyer dos-à-dos.

ALLERGIE ET ANAMORPHOSE

Un examen attentif des diverses tentatives de recherches en matière de musique expérimentale conduit alors à une conclusion que je me suis étonné d'être, jusqu'alors, si seul à exprimer et à défendre. Cette conclusion est que, au sein du phénomène musical, se côtoient deux mondes dont les tentatives de rapprochement me paraissent, en général, illusoire : le monde de l'expérimentation scientifique, qui va de l'acoustique physique à l'acoustique physiologique, et le monde de l'expérience esthétique, qui va de la production des objets musicaux à leur intégration dans le domaine de la sensibilité musicale.

L'énorme différence entre ces deux domaines, leurs méthodes si singulièrement opposées, leur allergie réciproque peut-on dire, condamnant, du même coup, toute tentative de rapprochement hâtif. Une telle affirmation est d'autant plus nécessaire qu'elle contrarie une propension naturelle, un désir incoercible, chez nos contemporains, de vouloir relier ces deux mondes, et d'établir entre eux de rassurantes corrélations.

Par contre, qu'on oriente avec plus de soin, et surtout plus de discernement, des études parallèles, afin de déterminer dans quelle mesure se correspondent ou ne se correspondent pas les paramètres forcément différents d'univers également différents, voilà, sans doute, une démarche bien utile, une réorientation bien urgente de nombreuses recherches à la fois acharnées et stériles : c'est tout le problème de l'anamorphose entre l'acoustique et la musique.

L'OREILLE MUSICALE

Pour ne point en rester aux idées générales, précisons bien alors quelles sont les frontières séparant les deux secteurs. Pour l'acoustique musicale, le domaine de la recherche est bien délimité : c'est la chaîne de transmission électro-acoustique-physiologique, qui va du corps sonore au tympan (l'oreille physiologique étant, bien entendu, incluse). Quant à la musique expérimentale, comment l'expérimenter si ce n'est avec ce même organe, dont il est aussi aisé de se servir que malaisé de savoir comment il fonctionne !

Ainsi apparaît, sous le même mot, l'ambiguïté fondamentale. L'oreille,

ici, n'est plus l'oreille sensorielle, c'est l'oreille musicale, celle dont les musiciens parlent en disant de quelqu'un : « il a de l'oreille ».

Cette oreille musicale, alimentée en stimuli par l'oreille sensorielle, comprend, implicitement, l'ensemble du récepteur humain, nerfs et muscles, corps et âme. Ce mot cache un monde ; il résume l'extraordinaire complexité du dispositif de réception et de tout le réseau d'analyse, de traduction et d'association qui transforment le signal sensoriel en perception intelligible et sensible.

CONFRONTATION

Ces propositions sont restées longtemps sans écho. Elles semblaient à contre-courant du progrès musical dont l'école allemande se faisait le champion péremptoire. Dans le même temps, l'électronique américaine, sans se soucier directement de musique, construisait des machines à synthétiser la voix et les sons. On nous permettra de sourire. On met la charrue avant les bœufs. La synthèse des sons postule la connaissance de leurs caractères. S'il est relativement aisé de connaître les caractères acoustiques ou même phonétiques des sons, il est fort malaisé de définir au juste leurs caractères véritablement musicaux. Nous avons entrepris nous-même cette étude depuis dix années et nous sommes loin d'en voir le bout. Aussi, rien d'étonnant à ce que nous continuions à affirmer, à Paris, que si l'oreille est en définitive le seul juge du phénomène musical, c'est à elle et non à l'analyse mathématique ou à la technologie électro-acoustique, de choisir et d'inventer, s'il le faut, les sons qui lui conviennent.

Mais comment inventer des sons, puisque notre oreille précisément est d'abord faite pour les découvrir, les reconnaître, les apprécier et nous guider vers leur raffinement ? D'où cette position-clé qui consiste à persister dans une étude des sons d'après nature, sachant que la nature nous en offre de si riches collections, renouvelle si miraculeusement ses stocks, qu'une fois de plus, la réalité dépasse toute fiction !

Plusieurs années assez confuses se sont écoulées depuis l'apparente défaite de la méthode que nous préconisons. Nous constatons, cependant, qu'à Milan, tout comme à Cologne, des compositeurs dont le talent ne saurait être mis en doute, effectuent une sorte de revirement : ils reprennent goût aussi bien au matériau vivant qu'à une inspiration plus instinctive. Peu nous importe si cette musique porte encore le nom d'électronique. Elle a retrouvé des forces en touchant terre.

Aussi bien, convient-il de distinguer ici le talent des compositeurs et le bien-fondé des méthodes. On n'ignore pas qu'un bon compositeur sait trouver une issue aux plus mauvais systèmes ; qu'inversement, une bonne méthode ne garantit pas la qualité d'une œuvre. Aussi, me suis-je toujours placé personnellement sur le plan des méthodes, plan dépourvu de toutes préten-

tions directement esthétiques, soucieux que j'étais, en raison des fonctions que j'occupais, de ne pas fourvoyer une collectivité de chercheurs dans une impasse.

Non pas que je sois, non plus, parfaitement assuré des approches musicales que propose le groupe de Paris. Rien ne peut être si assuré dans une telle aventure. En fait, les travaux avaient été mis en sommeil depuis plusieurs années. Ils ont repris fermement. Les objectifs de recherche ont été plus clairement définis : la technique apportant des moyens de production et de contrôle, l'oreille doit faire le reste.

Plusieurs jeunes compositeurs se sont entraînés, avant toute manipulation, à cette éducation de l'oreille. L'essentiel est bien de définir un solfège, celui de l'objet musical. Quant aux nouvelles œuvres, elles sont seulement des études, volontairement limitées à des domaines réduits d'expérimentation sur la morphologie et les caractères de tel ou tel groupe d'objets musicaux.

Il nous est agréable de pouvoir à nouveau, et sans fausse honte, comparer nos travaux à ceux de nos talentueux amis étrangers. Nous reconnaissons bien volontiers qu'ils ont, eux aussi, beaucoup et bien travaillé, avec un équipement technique devenu parfois supérieur au nôtre. Nos regards se portent vers un avenir où la coopération internationale pourra s'exercer avec profit et où le centre de Paris, rééquipé, pourra se montrer accueillant à son tour.

Expériences Musicales

La Revue Musicale n° 244, 1959

UN MÉTHODE EXPÉRIMENTALE
EN MATIÈRE D'ART

LA RECHERCHE MUSICALE

Le présent ouvrage est le fruit de recherches effectuées pendant plusieurs années par un groupe de chercheurs de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. Ces recherches ont porté sur les aspects psychologiques et physiologiques de la perception musicale, sur les mécanismes de l'apprentissage musical, sur les conditions de la créativité musicale, etc. Elles ont été réalisées en collaboration avec des musiciens et des compositeurs de renom. Les résultats de ces recherches sont présentés dans cet ouvrage, qui constitue une synthèse de l'état actuel de la recherche musicale.

Il s'agit d'un ouvrage de référence pour les chercheurs et les étudiants en musicologie, en psychologie de l'art, en pédagogie musicale, etc. Il est également destiné à un plus large public intéressé par les questions de la perception musicale et de la créativité.

Par ailleurs, les deux volumes de la collection "Recherches de Musicologie" de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, qui ont été publiés précédemment, constituent une référence précieuse pour les chercheurs et les étudiants en musicologie.

La présente collection de livres est destinée à la recherche scientifique. Les auteurs ont cherché à présenter les résultats de leurs recherches de manière claire et concise, afin de faciliter leur compréhension et leur utilisation par les chercheurs et les étudiants.

La recherche musicale est une discipline jeune et en pleine expansion. Elle constitue un domaine de recherche essentiel pour la compréhension de la musique et de son rôle dans la culture humaine.

UN MÉTHODE EXPÉRIMENTALE EN MATIÈRE D'ART

Instituto de Artes
BIBLIOTECA

Entre le Groupe de Recherches de Musique Concrète, officiellement fondé en 1952 et le Groupe de Recherches Musicales qui lui succède en 1958, qu'y a-t-il donc de changé, à part les personnes ? A la Recherche d'une Musique Concrète comportait déjà, après le Journal, une deuxième partie théorique, axée sur la notion d'objet sonore, et l'esquisse d'un solfège concret établi en collaboration avec Abraham Moles. Ce solfège sera bientôt renié, en raison du raccourci qu'il tente entre musique et acoustique, les objets sonores étant décrits dans les trois plans d'un « trièdre de référence » défini par les paramètres classiques de temps, fréquence, intensité. Mais il propose aussi les vingt cinq premiers mots d'un vocabulaire, où ces mêmes objets sonores sont définis grâce aux caractères perçus : durée (subjective), existence ou absence d'un « centre d'intérêt »... Au cours des années suivantes, la pensée de Pierre Schaeffer continue à se préciser progressivement à la faveur des conférences, illustrées d'exemples sonores qu'il donne à Bâle, Darmstadt, Aix-en-Provence et autres lieux.

RENONCER A

de la musique

Il faudra cependant attendre 1966 et la parution du Traité des Objets Musicaux pour qu'elles trouvent une formulation accessible à l'extérieur du groupe de recherches.

Pourtant, les deux années 1958-1960 sont décisives. Par rapport aux résolutions qu'exprimait la lettre à Albert Richard, par rapport aux orientations que suggérait Vers une Musique Expérimentale, il y a toute la différence qui sépare un projet de sa mise en œuvre, et les intentions du travail effectif.

La priorité est désormais donnée à la recherche collective. Les œuvres d'essai et les applications (indicatifs, émissions de radio) sont réduites au minimum nécessaire pour justifier l'existence du groupe vis-à-vis de la R.T.F.

La recherche elle-même prend deux orientations principales : celle des corrélations entre musique et acoustique, celle d'une typologie et

RACCOURCIR - DEVENIR PLUS COURT

AXE - LIGNE DROITE QUI PASSE PAR LE CENTRE D'UN GLOBE ET SUR LAQUELLE LE GLOBE TOURNE

d'une morphologie des objets sonores qui précède le solfège des objets musicaux proprement dit.

Dans Situation des musiques expérimentales, Pierre Schaeffer insiste sur la différence irréductible qui sépare « le monde de l'expérimentation scientifique qui va de l'acoustique physique à l'acoustique physiologique et le monde de l'expérience esthétique qui va de la production des objets musicaux à leur intégration dans le domaine de la sensibilité musicale ». Mais il ne se contente pas de l'affirmer, il entreprend de le démontrer. Les appareils du studio permettent d'agir matériellement sur le son physique par coupure, filtrage, accéléré ou ralenti : les effets perçus de ces manipulations aisément contrôlables sont ensuite appréciés par un groupe d'observateurs. Enfin, l'expérimentation s'exerce, non sur des stimuli simples (fréquences pures ou combinaisons de fréquences) arbitrairement choisis pour les besoins du laboratoire, mais sur des objets complexes, ceux qui s'offrent le plus ordinairement à l'écoute musicale : des notes de piano, par exemple.

Les résultats vont à l'opposé de ce que les Conservatoires et les Facultés enseignent imperturbablement : entre paramètres physiques et valeurs musicales, il n'y a pas de correspondances univoques, mais des corrélations que, seule, l'expérience peut permettre de définir. Et, pour commencer, l'appréciation subjective des durées ne se déduit pas du temps métrique, mesurable en centimètres de bande ; la perception des attaques n'est pas conditionnée par les « phénomènes transitoires » qui accompagnent le début d'un son, mais par sa « pente dynamique » et son évolution d'ensemble.

Ces anamorphoses temporelles font l'objet, en 1960, d'une première communication dans les *Gravesaner Blätter* de Hermann Scherchen.

Au-delà de ces premiers résultats, et du domaine musical lui-même, se dégagent ainsi les principes d'une méthode expérimentale en matière d'art.

De l'avis de Pierre Schaeffer, cette méthode constitue pratiquement en 1960 « l'unique capital » du Service de la Recherche qui vient d'être fondé.

Quels peuvent être les caractères d'une méthode expérimentale en matière d'art ?

Le Choix des Faits s'y opère en fonction de la possibilité qu'on a de les isoler, de les répéter, de faire varier, au cours d'expérimentations successives, l'une ou l'autre de leurs composantes.

Ceci n'est qu'expérimental, et n'a rien que de classique. Mais ces méthodes n'ont jamais été appliquées qu'à des fractions du phénomène artistique, fractions d'ailleurs si minces que les expériences ne nous renseignaient

*Gravesaner
blätter*

simon / cameron

hent

²⁰¹guère sur l'objet de l'étude, mais davantage sur ses « à-côtés » physiques, physiologiques, psychologiques ou statistiques.

Il ne suffit pas de choisir des faits maniables : il faut aussi les choisir essentiels, révélateurs du phénomène dans son entier. Qu'on se propose, par exemple, d'analyser un « objet musical », on pourra le choisir simple à l'extrême, mais non pas en écarter, au profit des appareils de mesure, l'auditeur sensible, dont les perceptions et les interprétations font partie intégrante du phénomène musical.

Une Zone d'Objectivité s'y dégage cependant, même en art, des interprétations. Si l'écoute d'un objet musical ne donne lieu qu'à des appréciations en termes « de goûts et de couleurs », il n'y a pas d'expérience.

Cette objectivité n'étant pas celle des appareils, mais celle d'observateurs nécessairement subjectifs, mieux vaut parler d'« évidence ». Et l'évidence apparaît, à l'issue d'observations collectives ou comparées, comme l'accord, sur un certain nombre de constatations communes, d'un certain nombre de subjectivités de bonne foi.

La Nécessité de Communiquer se révèle complémentaire. Lorsque plusieurs observations se donnent pour objet un fait aussi complexe que le fait artistique, considéré, de surcroît, comme indicible, ils ne peuvent plus se contenter d'un langage approximatif. Les impressions prétendues incommunicables et, comme telles, incommunicées, à peine suggérées par l'accumulation d'épithètes vagues, cèdent la place aux descriptions. Pour éclairer ces impressions, guider ces descriptions, s'imposent simultanément l'élaboration de notions de base, souvent subtiles, et d'un vocabulaire commun, où le sens de chaque terme soit très précisément défini.

Résumons-nous. Il existe des faits artistiques, qui relèvent de l'évidence, car ils sont justifiables d'une expérimentation. Les techniques ont pour intérêt essentiel de nous fournir les moyens de cette expérimentation. Et le fait nouveau, qui justifie une recherche fondamentale, c'est d'oser envisager la *corrélation* entre moyens techniques et effets esthétiques.

C'est à l'acceptation de tels postulats de base que se reconnaîtront les chercheurs.

Le Service de la Recherche
(Ed. R.T.F., 1961)

MORPHOLOGIE ET TYPOLOGIE DES OBJETS SONORES

L'étude des corrélations entre musique et acoustique constitue pour les compositeurs une utile mise en garde : si les concepts musicaux classiques ne cristallisent qu'une tradition musicale parmi d'autres, la physique ne nous renseigne que sur un autre monde, qui n'est pas celui de la musique, mais celui des sons et leur mesure, « tels que les entendent les appareils ». A cette métaphore technologique doit être opposée la réalité de l'oreille musicale, du moins si l'on admet que « la musique est faite pour être entendue ».

Par comparaison des langages musicaux existants, il serait peut-être possible — moyennant quel entraînement ? — de dégager les principes d'une musicologie générale, au sens où il existe une linguistique générale (elle-même fondée sur un siècle de linguistique comparée). Mais les objectifs du musicologue ne sont pas ceux du musicien, en quête de musiques possibles.

Dans cette situation d'incertitude totale, l'écoute (musicale, mais sans a priori) de n'importe quel objet sonore apparaît comme un préalable au solfège : c'est empiriquement, dans l'expérience, qu'on déterminera lesquels de ces objets sont convenables à un emploi musical.

Mais dans cette multitude d'êtres sonores disparates, comment s'y retrouver ? Comment établir, sans préjuger de la musique, un rangement sommaire qui permettra, ensuite, des comparaisons plus subtiles ? Tel est l'objet de la typologie, esquissée ici dans ses principes.

LE THEME ET LA VERSION SONORES

Nous abordâmes l'itinéraire qui menait au déchiffrement du sonore de deux façons, que nous n'avons distinguées qu'après coup : par la version et par le thème.

MENER - CONDUIRE, GUIDER, VOITURER, INTRODUIRE, CONDUIRE PAR FORCE EN QUELQUE ENDRIT, DIRIGER, GUIDER, DETERMINER
RANGER - METRE DANS UN CERTAIN ORDRE
ENSUITE - APRES
SUITE - CEUX QUI SUIVENT, QUI VONT APRES, CORTÈGE, CONTINUATION, ENCHAÎNEMENT DE CHOSSES ARRIVÉES LUNE APRES L'AUTRE, CHOSSES DE MEME ESPÈCE RANGÉES PAR ORDRE, EFFET D'UN ÉVÉNEMENT, ORDRE, LIANSON

si l'on ferme
 TRACÉ PROFONDE QUE FAIT DANS LA TERRE LE SOC
 DE LA CHARRUE

Tout d'abord, par la pratique du sillon fermé. Au temps de nos débuts au tourne-disque (sans le sillon fermé, notre méthode n'aurait sans doute pas vu le jour), nous nous obligeons à prélever « quelque chose » dans le continuum sonore le plus hétéroclite... Pouvait-il y avoir des règles d'écoute valables pour l'ensemble de ces découpages? Les coupures du tourne-disque menaient ainsi à des exercices de version. Isolés au milieu du discours, du bruit, du chant, de la symphonie, de bruits enregistrés au studio, les sons des sillons fermés n'avaient ni queue ni tête, ne devant leur être qu'à l'instant hasardeux où le graveur avait été abaissé. Pourtant, ces fragments, infiniment répétés, possédaient des pouvoirs.

DÉTACHÉ, OTOR DE
 FORCE: OBTENIR AVEC
 PEINE

Arrachés au contexte, à la fois dépourvus et ^{engageant} pourtant encore pleins de sens, ils nous enfermaient dans leur univers clos, attachant et absurde. Il est probable que tous les déconditionnements doivent passer par là : viol, destruction, non-sens. Car, par ailleurs, quelle que soit notre volonté d'aboutir, il faut admettre qu'il était improbable que nous découvrions comme pur événement sonore un éclat de discours ou de symphonie ; mais cette version manquée nous incitait au thème.

si est iron
 tôles fer en feuilles

Ce thème consistait, à l'inverse, dans la confection volontaire d'objets sonores et nous portait à une autre extrémité : utiliser n'importe quoi de sonore, et du plus grand nombre de façons possible. Mais il fallait désapprendre le jeu des registres : les tôles alignées par tailles, les plaques de bois calibrées et même les infructueuses comparaisons de ce que nous appelions improprement des « matières sonores » alors qu'il ne s'agissait que de corps sonores, bois, fer, liquides, solides, etc. Et ici l'expérience du sillon fermé nous servait. Elle suggérait en effet, dans le sens de notre recherche, d'isoler des « pièces détachées » sonores, enfin libérées des registres et des lutheries qui, à force de servir les sons, avaient fini par les asservir. → RÉQUIRE SOUS SA PUISSANCE

Dans le sens du thème sonore, nous façonnons et sommes en bonne posture pour qualifier un objet, pour sa morphologie. Dans le sens de la version, nous écoutons, et il nous vient une nécessité plus nette d'identifier, de classer, bref d'imaginer une typologie, capable de grouper des sons apparentés.

LE SENS DU THEME

→ morphologie

Nous commençâmes à collectionner des sons en essayant diverses étiquettes. Il nous semblait que les sons instrumentaux traditionnels eux-mêmes devaient être abordables d'une nouvelle façon, une fois mis en route notre apprentissage des bruits. Encore rassemblions-nous ces derniers avec une certaine circonspection : les sons intéressants, nous le constatons, ne correspondaient pas forcément aux corps sonores les plus élaborés ; c'était bien souvent le contraire : ce qui rappelait l'instrument traditionnel perturbait notre quête, de même que les bruits trop caractéristiques. La plupart de nos corps sonores et de leurs produits étaient discrets : petits objets, ressorts à

RASSEMBLER - METTRE EN ORDRE
 SE RÉUNIR, AMONCELER

BOUDINS - BOYAU REMPLI DE SANG ET DE GRASSE DE PORC AVEC ASSAISSEMENT, COULEUR
DE TABAC, DE CHEVEUX
BILLE - BOULE D'IVOIRE, DE PIERRE
REBOUSSANT -

LA RECHERCHE MUSICALE

141

boudins vibrants, billes rebondissant ou roulant dans des coupes, sable coulant sur des membranes, déchirures de papier ou frissons d'épouvantails (ce papier métallique qui sert à faire peur aux oiseaux).

→ SORTES DE TIGRE MENUE
ET FORMES DE
PETIT GRAINS DE
GRAVIER

Entre les domaines extrêmes de l'orchestre et du bric-à-brac, des sons réputés musicaux et de ceux baptisés bruits, il y avait heureusement deux zones de transition : les sons exotiques, que d'autres civilisations que la nôtre considèrent comme musicaux, et les sons vocaux, bons à tout faire, dangereusement polyvalents. Il y avait enfin un cinquième partenaire : le son synthétique des électroniciens.

COUPE - ACTION OU
MANIÈRE DE COUPER,
CE QUE L'ON A COUPÉ OU
TAILLÉ (BOIS, FOINS, CHEVEUX
ETC), SEPARATION DU JEU
DE CARTES EN DEUX
PARTIES, VASE PLUS LARGE
QUE PROFOND

A force de manipuler des sons si disparates, nous parvînmes à deux résultats. Le premier était qu'il fallait renoncer à toute classification musicale prématurée, et plus encore à la notation qu'on nous pressait de trouver et sans laquelle, nous disait-on, nos recherches ne menaient à rien. Il fallait aussi, d'une part, et faute de critère musical, comparer les sons en fonction de cette caractéristique banale qu'ils présentaient tous, de façon générale : ils avaient un début, un milieu et une fin. Certains d'entre eux parcouraient ce trajet harmonieusement ; d'autres, moins. C'est ainsi que l'idée d'une morphologie comparative prit corps. Cependant, une fois faite cette décomposition en trois parties, attaque, corps, chute, il n'y avait plus grand-chose à dire de la généralité des sons ; sans tri préalable par types, on n'arrivait à décrire les morphologies que de manière si grossière que cela n'offrait presque aucun intérêt. Mais d'autre part, ce tri ne pouvait être fait que d'après des différences morphologiques. De longues années durant, nous avons ainsi hésité entre une morphologie à peine formulée et une typologie mal définie.

Entrevoyant vaguement qu'il fallait avant tout se rapprocher de ce qui était à l'origine de la forme des sons, du point de vue le plus général, nous nous mîmes à comparer les factures. Cela fut possible dès qu'il fut entendu que ce serait en dehors de tout solfège comme de toute causalité directement attachée à la nature du corps sonore (1), dès que nous eûmes par conséquent résolu d'oublier les catéchismes respectifs des luthiers et des acousticiens, et de pratiquer donc, sans trop le savoir, l'écoute réduite.

LE SENS DE LA VERSION

Si j'écoute ainsi une ambiance sonore, comme celle qu'on pourrait rencontrer à la campagne où le bruit d'un moulin s'accompagne de quelque musique locale — de la vielle, devenue rare, au transistor plus probable — je peux déceler, au prix d'un effort d'attention, des sources sonores naturelles (crapaud, torrent), mécaniques (roue à aubes du moulin, grincement

grinding
grating

(1) C'est sur cet important point de doctrine que Boulez, alors en stage en 1953, contesta et s'en fut.

ÉPOUVANTAILS - MAILLON SUSPENDU AU BOUT D'UN BÂTON POUR EFFRAIER LES OISEAUX
RAG/RAPD STICK SCARE

IVOIRE - DENT D'ÉLÉPHANT DÉTACHÉE

Instituto de Artes
BIBLIOTECA

signe musical pour faire lever le son d'un demiton #
TENDE - durée d'une assemblée; contenance, maintien; manière de tenir la plume en écrivant; t.
de plus continuation d'une même note pendant quelques mesures
ENTAMER - faire une entame fig commencer

mill
d'essieu, rotation d'une scierie annexe), des langages humains ou animaux (conversations des gens, pépiement de la basse-cour) et enfin les sons conventionnellement musicaux issus du transistor, auxquels on pourrait adjoindre, en raison de sa pureté remarquable, quelque fa dièse d'un crapaud.

Oubliant maintenant les origines et les sens, si je ne m'occupe plus que des sons eux-mêmes, je peux en proposer un classement plus général.

Je peux leur appliquer un premier critère : la fixité plus ou moins grande dans la tessiture, qu'il s'agisse d'ailleurs de sons purs ou de bruits. Le torrent, les chocs de la roue à aubes, le crapaud se font entendre dans un certain emplacement du registre toujours le même, auquel il importe peu ici que je puisse assigner une référence précise. En revanche, la scie a ceci de commun avec les voix parlées, le caquetage des poules, le grincement de l'essieu, la vielle ou le pick-up, qu'elle varie en tessiture.

Appliquant un second critère, d'inspiration phonétique, je puis dire aussi que certains sons, comme la voix, sont articulés, tout comme la scie après qu'elle a attaqué le tronc d'arbre, tout comme la tenue de la vielle à la basse ; tandis que les notes du crapaud, les battements de la roue à aubes, les grincements réguliers de l'essieu et l'attaque de la scie entamant le tronc sont articulés, comme les syllabes du langage articulent leurs voyelles par des consonnes.

LE COUPLE FORME-MATIERE

chaînes - lien composé d'anneaux
entrelacés; continuité, continuité
suite

Ainsi avons-nous entrevu une typologie comme généralisation et spécialisation tout ensemble du couple articulation-appui, envisagé comme la loi la plus générale des chaînes sonores quelles qu'elles soient. Nous avons, dans le concert du moulin, choisi, avec une facilité apparente, deux critères, l'un d'articulation : l'émission ; l'autre d'appui : l'intonation. N'est-ce pas déjà s'exercer sommairement à une morphologie ? Nous avons déjà vu qu'il était impossible d'arrêter une typologie sans définir une morphologie. Il faudra donc, par approximations successives, aller de l'une à l'autre.

C'est ici qu'intervient, heureusement, la perception de la durée, qui nous est si naturelle que nous pensions à peine à l'évoquer, et qui joue aussi bien pour les objets sonores que pour les objets musicaux. Imaginons qu'il nous soit possible « d'arrêter » un son pour entendre ce qu'il est, à un instant donné de notre écoute : ce que nous saisissons alors, c'est ce que nous appellerons sa matière, complexe, établie en tessiture mais en relation avec une contexture. Écoutons maintenant l'histoire du son : nous prenons alors conscience de l'évolution dans la durée de ce qui avait été fixé pour un instant, d'un trajet qui façonne cette matière.

Rapprochons les uns des autres des objets sans forme : par définition, dans de tels objets, la matière, à chaque instant, se perpétue égale à elle-même. La turbine du moulin qui émettait grosso modo une tenue prolongée,

SAISISSEMS - / 2432 IL - PRENDRE VIVEMENT ET AVEC EFFORT; FIG. COMPRENDRE MISEMENT...
RAPPROCHEE - APPROCHER, DE NOUVEAU OU DE PLUS PRES; OPERER UN RAPPROCHEMENT, UNE RECONCILIATION

LA RECHERCHE MUSICALE

143

identique à elle-même, se classe, tout comme une tenue bien fixe d'instrument ou de voyelle, dans la case d'une *matière permanente*.

D'autres critères se présenteront ensuite comme répondant à diverses variétés du même critère de *matière fixe*.

On pourra alors distinguer la proportion de bruit accompagnant un contenu harmonique (grain), l'encombrement en tessiture (épaisseur), la complexité du timbre, etc. On retiendra surtout la distinction qui fait appel à la perception musicale la plus solide : la perception mélodique. Qu'une matière fixe soit complexe ou tonique, voilà qui apparaît aussitôt. Nous nommerons *masse* ce critère de la matière, qui, par opposition à d'autres (le grain ou l'allure par exemple), correspond à l'occupation du champ des hauteurs par le son. Le son tonique, en particulier, représente le cas où la tessiture est occupée en un seul point (pour la perception, non pour l'acoustique). Le critère de masse se diversifiera par la suite : on parlera de sons *épais* ou *minces*, *cannelés* ou *flous*, *colorés* ou *blancs*, quels que soient leurs autres aspects (de grain, d'allure...).

matte
dynamica?

C'est à un examen des formes que nous passerons maintenant. Cette nouvelle étape ne concernera, pour commencer, que des objets de matière fixe en tessiture, quoique de masse disparate (toniques, épais, etc.) qui présentent cependant d'évidentes similitudes de forme. Par exemple, une forme *en delta* (un crescendo suivi d'un decrescendo) constitue un *profil* qui sera reconnu s'il s'agit d'un son sinusoïdal pur aussi bien que s'il s'agit du bruit le plus épais. On peut même rapprocher entre elles les attaques, ces points singuliers de la forme qui sont particulièrement remarquables dans un grand nombre de sons. La comparaison des perceptions issues de tous les rapprochements ainsi pratiqués conduit à un *sofège des formes*. De ce *sofège des formes*, nous avons tout d'abord à espérer un critère typologique ; après quoi nous pouvons revenir à une morphologie plus détaillée.

On constate enfin, bien prosaïquement, que tous les sons résultent d'un certain processus énergétique : c'est l'*entretien*, où apparaît la façon dont le son se perpétue dans la durée : s'il n'est qu'éphémère, il s'agira d'une *impulsion* : s'il se prolonge de façon continue, on parlera de son *entretenu* ; s'il se prolonge par répétition d'impulsions, il s'agira d'un troisième type d'occupation de la durée : l'*entretien itératif*. On clôt ainsi le triptyque de cette classification des plus sommaires mais des plus générales.

RECHERCHE DES CRITÈRES TYPOLOGIQUES

Qu'avons-nous fait instinctivement lorsque nous avons esquissé des morphologies d'objets forcément particuliers, simplifiés, donc typiques ? Nous avons pris des objets dont la matière varie peu et qui laissent aisément percevoir leur forme. Ou encore, des objets informes, mais laissant percevoir aisément la variation de leur matière. Indication précieuse que celle de la distinction d'une matière et d'une forme ; mais aussi piège perfide.

Car nos exemples étaient spécieux, plus généraux, moins directement descriptifs et ne visant pas l'objet dans sa morphologie, mais le rattachant à son emploi et à son origine. RELATED

Nous voulons employer les sons tout d'abord à faire de la musique. Recherchons donc un critère essentiellement musical. Que trouvons-nous tout de suite ? La hauteur, bien sûr. Ainsi nous instituons relativement à la masse du son un critère typologique de fixité, de variation simple ou complexe et, dans le cas de la fixité, d'appréciation possible, nette ou floue. VOUVE

Ayant ainsi retenu un premier critère relatif à l'emploi (musical) des sons, reportons-nous, pour trouver notre deuxième critère, à une donnée essentiellement musicienne, la facture : la façon dont l'énergie est communiquée et se manifeste dans la durée, en relation étroite avec l'entretien.

Pour générales qu'elles soient, aurons-nous choisi, avec la masse et la facture, des variables indépendantes, comme le demande toute bonne classification ? Que non. Si l'histoire énergétique est simple, en effet, il y a des chances pour que la matière ne soit pas affectée de variations très compliquées. Dans le cas contraire, il peut se faire que la matière suive les fluctuations énergétiques. Le lecteur n'est donc pas sûr au départ qu'il trouvera ce à quoi il s'attend instinctivement dans un tableau à double entrée, construit à partir de variables indépendantes. Mais ce n'est pas tout.

DUREE ET VARIATION

En choisissant deux critères disparates du musical et du sonore, l'un dominant l'écoute musicale, l'autre l'écoute musicienne, nous n'avons pas retenu la durée de l'objet, durée qui est pourtant loin d'être indifférente à l'oreille. La notion de macrosons et de microsons ne doit-elle pas tenir une place prépondérante dans notre souci de classement ? Il semble bien que si.

D'autre part, nous avons parlé de variation de forme ou de matière. Mais qu'est-ce qu'une variation, sinon quelque chose qui change en fonction du temps ? On retrouve une seconde fois la durée, non plus dans l'encombrement total de l'objet sonore, mais dans un rapport qui ressemble à une vitesse, qui est le quotient d'un écart (ce qui change) par la durée du changement. Reconnaissons qu'en effet une typologie ne peut ignorer ces deux facteurs : on tiendra compte des durées ou des variations des objets en les rapportant aux critères de masse ou de facture.

EQUILIBRE ET ORIGINALITE

Puisque notre projet est de faire de la musique, notre typologie doit s'ouvrir essentiellement à des objets se présentant à l'écoute musicale comme des compromis aisément manipulables, identifiables, mémorables (au

sens figuré de ce terme comme au sens propre). Quels sont les caractères de tels compromis ?

Nous en voyons deux. Le premier, c'est que les objets *centraux* de notre classement soient de bons échelons de perception : *ni trop élémentaires, ni trop structurés*. Trop élémentaires, ils auraient tendance à s'intégrer d'eux-mêmes à des structures plus dignes de mémorisation. Inversement, trop structurés, ils seraient en passe de se décomposer en objets plus élémentaires. Boignons-nous à indiquer ici que nous qualifierons les objets d'équilibrés ou de déséquilibrés selon qu'ils se présenteront comme un bon compromis entre le trop structuré ou le trop simple.

Un second critère de compromis sera *l'originalité de l'objet*, en gros ce qui surprend la prévision. Un vibrato de violon sera plus original qu'un son électronique plat, mais moins original que ce même son électronique profilé de façon inattendue.

RECAPITULATION DES CRITERES TYPOLOGIQUES

Nous venons de passer en revue trois couples de critères de nature bien différente, qui en bonne logique nous introduiraient à une classification à six dimensions. Le premier couple est morphologique : on s'attache à la facture de l'objet d'une part, et à sa masse d'autre part. Le second couple est temporel : on considère la durée de l'objet d'une part, et d'autre part les variations à l'intérieur de cette durée selon les critères précédents. Le troisième couple est structurel : on considère l'équilibre de l'objet, choisi parmi les structures possibles, et, pour ce niveau structurel choisi, le degré plus ou moins grand d'originalité.

Or, nous ne voulons pas d'une classification à six dimensions, impraticable : nous voulons pouvoir la formuler dans le cadre d'une épure à deux dimensions : une feuille quadrillée devrait nous permettre de servir les musiciens dans l'embarras, sans subtilité inutile.

Nous allons d'abord rapprocher les deux premiers couples en simplifiant arbitrairement leurs relations.

Considérant les factures, c'est-à-dire la perception qualitative de l'entretien énergétique des objets, nous allons intégrer les variations temporelles à notre classement, de façon à considérer essentiellement, dans le sens horizontal, le double critère de l'entretien qualitatif et de la durée. Nous allons ainsi orienter l'axe horizontal à partir d'un point milieu qui sera par définition celui des durées courtes. A droite et à gauche s'étaleront les factures temporellement plus étendues. Nous trouverons donc au centre tous les objets du type « impulsion » correspondant à une énergie communiquée brièvement en une seule fois. A gauche par exemple, nous placerons les sons dont l'entretien est continu et à droite ceux dont l'entretien est discontinu, répété. Il ne s'agit bien entendu que d'une disposition approximative résumant des

PIERRE SCHAEFFER

phénomènes divers. Il y a des sons résonnants, de durée importante, dont l'énergie est cependant ponctuelle. Notre tableau devra donc s'en arranger bien qu'il ne les prévoit pas explicitement.

Liant de même ^{prévoit} masse et variation, nous allons orienter l'axe vertical en partant d'un point milieu qui sera celui des masses « fixes ». Cas plus général que celui des hauteurs définies, ce point localise convenablement une généralité de sons musicalement intéressants, à mi-chemin entre les sons de hauteurs bien repérables (situés sur l'axe vertical au-dessus de ce point) et les sons de masses variables (situés en-dessous).

Les deux axes ainsi orientés tracent sur notre épure quatre quadrants. Notre classification possède alors un centre. Est-ce que ce centre a une signification relativement à l'objectif poursuivi qui est d'ordonner les objets selon le couple équilibre-originalité ? On peut espérer que oui, si cette classification parvient à présenter comme types centraux les objets qui ont un bon équilibre et une originalité ni excessive ni trop faible. En fait, et plus précisément, on doit s'attendre à trouver au milieu du schéma une « ligne de fuite » (micro-objets), mais tout autour du centre une zone d'équilibre et, aux confins du schéma, sur le pourtour, une zone large d'objets n'ayant pas un bon équilibre.

Au centre, on trouve à la fois une masse fixe, donc un équilibre acceptable et une originalité suffisante selon le critère de la matière, mais une durée de plus en plus brève : on tend vers les micro-objets auxquels il faut alors ménager au milieu de notre feuille une bande verticale où se trouveront les sons déséquilibrés temporellement, apparaissant comme élémentaires en structure, bien que très complexes (ce que l'oreille ne peut saisir lorsque la durée est trop brève). Nous retrouverons l'excès d'originalité en liaison avec les micro-objets lorsqu'il y aura accumulation de micro-sons dans une durée temporelle mémorable (cellule).

Dans le sens vertical, l'originalité va croître évidemment du haut vers le bas. Plus le son sera dépouillé, de hauteur déterminée et à la limite d'une pureté électronique, moins grande sera l'originalité. Plus le son sera de masse variable, plus il aura d'originalité, mais plus il risque (vers le bas) d'être déséquilibré, à la fois par la complexité de sa structure et par son imprévisibilité.

DEPUILLER - FAIRE UN EXTRAIT D'UN COMPTE ; COMPTER ET RÉPERTIR LES VOIES ÉMIS DANS UN SCRUTIN,
PRIVER, SE PRIVER

L'EXPERIENCE MUSICALE

FACTURE MASSE	CONTINU		ENTRETIEN		DISCONTINU		
	FACTURE IMPREVISIBLE F ¹	FACTURE NULLE F ²	FACTURE FERMEE F ³	IMPULSION F ⁴	FACTURE FERMEE F ³	FACTURE NULLE F ²	FACTURE IMPREVISIBLE F ¹
HAUTEUR PURE M ⁰	SONS 11	12	13	14	15	16	17
			ZONE DES		NOTES		
MASSE HAUTEUR M ¹	TILLONS 11	12	OBJETS		21	ORIGINAUX 16	27
MASSE FIXE M ²	CHANTEMENTS 31	32	33		34	35	36
MASSE PEUVARIABLE M ³	SONS - ECHANGES 41	42	EQUILIBRES 43		44	45	46
MASSE TRES VARIABLE M ⁴	SONS 51	52	53		54	55	56
			TROPE			ORIGINAUX 16	SONS - ACCUMULATIONS 17
ASPECT TEMPORIEL	MACRO-OBJETS		OBJETS FORMES	MICRO-OBJETS	OBJETS FORMES	MACRO-OBJETS	

Traité des objets musicaux
Ed. du Seuil, 1966

L'EXPÉRIENCE MUSICALE

POUSSÉE - ACTION DE POUSSER; EFFET DE CE QUI POUSSE; POURSUITE

POUSSER - FAIRE EFFORT POUR ÔTER QUELQU'UN OU QUELQUE CHOSE; IMPRIMER UN MOUVEMENT À UN CORPS; FAIRE ENTRER DE FORCE; RIDER; EXCITER

CACK -
BEHIND
BACKWARDS

Le texte qu'on vient de lire (composé par « montage », en rapprochant des passages des chapitres XXII et XXIV du Traité des Objets Musicaux) ne donne au lecteur qu'un aperçu des méandres, scrupules et retours en arrière qui conduisent, par approximations successives, de la typologie à une étude morphologique plus poussée, de celle-ci à la caractérologie et enfin, à une analyse musicale qui ne porte que sur les objets et les propriétés du champ perceptif, en se gardant soigneusement de préjuger des structures et encore moins des œuvres.

Qu'on attende de la recherche sur le plan de la connaissance une théorie générale de la musique, ou sur le plan de l'expression, les clefs d'un art nouveau, on est également tenté de trouver ces résultats bien modestes, par rapport au labeur qu'ils exigent.

Quelle est d'ailleurs cette recherche qui ne se conforme ni aux modèles scientifiques ou philosophiques de la connaissance, ni aux objectifs esthétiques ?

Une expérience, répond parfois Pierre Schaeffer. Une expérience sur soi, de soi, autant que des objets sonores ou musicaux. A travers la description précise de l'entraînement proposé au groupe de chercheurs, il ne serait pas difficile de découvrir comment cette « expérience musicale », avec ses exercices d'assouplissement, d'attention, de communication, fournit l'occasion d'une « expérience humaine » en général.

ASSOUPLEMENT -> ASSOULIR - RENDRE SOUPLE, - DEVENIR SOUPLE

RELAXATION SOUPLE - MANIABLE, FLEXIBLE, QUI SE MEUT AISEMENT. FIG. DOCILE, SOUMIS.

PASSAGE AU MUSICAL

Qu'on veuille bien nous entendre. Toute l'approche précédente du sonore, typologie et morphologie réunies, n'est qu'un préalable au musical. Certes il nous a fallu du temps pour y mettre un peu d'ordre. Mais nous le répétons fermement : le plus important reste à faire, qui est de passer de l'objet

sonore à l'objet musical, ou encore de déterminer, dans les objets sonores convenables, quel est le répertoire des signes musicaux possibles. Nous trouvons, sous la plume d'Olivier Alain, ces lignes raisonnables : « Aujourd'hui la fonction du compositeur s'est pratiquement détachée de la base d'où partaient les compositeurs de jadis, à savoir l'assimilation d'un certain état du langage musical de l'époque, à une époque où, précisément, le langage évoluait d'une manière continue (car qui dit tradition dit continuité). Peut-être abordons-nous une brève et provisoire période où il n'y a pas de compositeurs, au sens usuel, parce qu'il n'y a pas non plus de langage musical au sens usuel, c'est-à-dire de matériel véhicule d'un sens communément perceptible. Le compositeur d'aujourd'hui sait-il toujours où il va ? Et quand il est arrivé, est-ce bien le terme qu'il avait choisi ? »

Aussi le recul que nous prenons est beaucoup plus considérable que celui que se permet d'habitude un auteur. Ceci est commandé, à notre sens, par la situation actuelle de la musique et la crise qu'y provoque l'ampleur des nouveaux moyens mis à sa disposition, autant qu'un nouvel état d'esprit. Si nos activités prennent la forme d'une *recherche*, c'est qu'elles comportent une discipline de groupe et répugnent au caprice individuel. Mais nous ne devons pas oublier leur but ultime : conduire à des musiques possibles. Fondamentalement, elles sont une *prise de conscience et un déconditionnement en vue d'une création*.

Pourquoi affirmons-nous que cette recherche implique une expérience de groupe ?

C'est que le musical comporte, comme toute expression, une fondamentale dimension sociale. Lorsque le « langage » préexiste, l'homme apparaît souvent solitaire : compositeur, auditeur, exécutant, face à la musique comme le poète face à sa muse, solitude peuplée par les images d'un monde déjà donné. Mais lorsqu'il aborde une terre inconnue, l'homme ne saurait se passer d'autrui, non comme aide, non comme cobaye, ce qui serait trop peu, mais comme interlocuteur essentiel, facteur de l'expérience. Je puis, en face d'une collection de sons, en pénétrer mon écoute, en inspirer ma réflexion, en nourrir mon analyse : mais rien ne me prouve que je ne rêve pas. Bien sûr, quelque chose me dit que je ne suis pas enfermé dans ma subjectivité. Mais déjà, en pensant cela, je fais mentalement appel à autrui : je n'écoute pas que pour moi. Par ailleurs, on sait bien que, pour le compositeur le plus farouche, comme pour l'écrivain ou le peintre le plus pudique, l'œuvre n'a de sens que communiquée. Si de surcroît il s'agit d'une recherche de communication par le moyen d'un nouveau matériau, combien plus nécessaire sera la vérification collective !

EXERCICES DE DECONDITIONNEMENT

Résumons nos règles d'emploi du sonore.

a) Nous ne refusons *a priori* aucune sorte d'objets sonores. Nous écartons toute exclusive relative à la provenance ou à la signification des sons,

AUTRUI - CES AUTRES PERSONNES

Olivier Alain

Il définit son objectif ultime

prise de conscience

déconditionnement en vue d'une création

car nous ne voyons pas ce qui nous permettrait de les éliminer avant de les avoir écoutés.

b) Nous les isolons. Nous avons dit qu'il n'y avait pas de différence générale entre objet et structure, que tout dépendait de l'intention d'écoute, et que des structures sonores données étaient toujours accessibles à l'intention d'écouter pour mieux entendre, en deçà des événements ou des significations. Dans l'absolu, c'est exact. Pratiquement, c'est pour le moins difficile : il est à peu près impossible d'écouter un discours uniquement pour son organisation sonore ; par contre, c'est plus accessible avec un fragment de discours ou un fragment de bruit familier isolé, répété, parce que l'événement et le sens n'y apparaissent qu'en partie et que la répétition les dilue encore davantage.

c) Nous les comparons. La méthode est sans doute pratiquée aussi par les musiciens et les physiiciens, mais nous la transposons dans une zone que ni les uns, ni les autres n'ont explorée jusqu'ici : ni œuvre, ni batterie de stimuli ; la collection de sons du musicien expérimental présente une succession d'objets qui n'est destinée ni au concert, ni à la mesure comparative. On a dit à son sujet qu'elle correspondait à un renouvellement et à une généralisation de la dictée musicale traditionnelle.

Aux chercheurs débutants, appelés, dans une première séance d'initiation, à se déconditionner avant d'accéder à une « nouvelle écoute », on demandera de décrire les sons qu'ils entendent d'après leur évolution temporelle, pour ceux qui s'y prêtent, ou par comparaison avec des sons voisins. Ils feront bien de renoncer d'emblée aux vocabulaires spécialisés de la physique ou de la musique, qui seraient vite épuisés. Peu importe que voient, dans les premiers comptes rendus, une morphologie confuse, une typologie débutante, ou même des aperçus tendant déjà au solfège qui va suivre. On aura en tout cas démontré, par cette simple expérience, qu'il y a beaucoup à dire sur les sons, et que tout le monde les entend avec une précision assez remarquable, bien que personne ne dispose d'un vocabulaire adéquat à leur description.

EXERCICES DE RECONDITIONNEMENT

Comment ce groupe d'observateurs, progressivement entraînés, en viendra-t-il à reconnaître de nouveaux critères de l'écoute musicale ? Doit-on penser que de telles valeurs se dégageront nécessairement des collections d'objets sonores ? Les choses ne sont pas si simples.

Admettons cependant qu'en-dehors des valeurs sûres de la musique traditionnelle, pour lesquelles nous sommes déjà conditionnés, certains critères émergent peu à peu de l'observation collective d'un assez grand nombre d'objets sonores. Cela dépend chaque fois des matériaux sur lesquels on expérimente, de l'imagination opératoire, et de la curiosité de l'oreille. S'il

EMBLÉS - TOUT D'UN COUP, DU PREMIER EFFORT

ÉPUISÉS - ÉPUISER - TARIR, METTRE À SÈCH; CAUSER DE L'ÉPUISEMENT

APERÇUS - PREMIÈRE VUE, EXPOSÉ, SOMMAIRE

DÉGAGER - RETIRER CE QUI EST ENCASSÉ; DÉBARRASSER, DÉLIVRER

GRATTÉ -> GRATTER: RACLER L'ENDROIT OÙ IL DEMANDE; RATISSER; RACLER
RATISSER AVEC SES ONGLES QUELQUE PARTIE DE SON CORPS

FROTTÉ -> FAIRE DES FRICTIONS; PASSER À PLUSIEURS REPRISSES UN CORPS SUR AUTRE;
ENZUIRE; PRESSER LA CIRE ET LA BRASSE SUR UN PLANCHER; BATTRE; FRAPPER

RATISSER: EMPORTER EN RACLANTE LA SUPERFICIE D'UNE

CHOSE

152

ÉPAISSEUR - PROFONDEUR; SOLIDITÉ; DENSITÉ

PIERRE SCHAEFFER

se trouve au studio des corps sonores sur lesquels on aura beaucoup gratté et frotté, on peut envisager une qualification qui leur est commune, critère musical fruste mais bien réel, qu'on nomme par exemple le grain. De même, si l'on opère sur des vibratos, depuis ceux, volontaires, du violoniste, involontaires, des chanteurs, jusqu'à ceux, naturels, des cloches, des gongs, etc., on en vient à dégager un autre critère, qu'on baptisera allure, pour ne pas en référer à un mode opératoire trop particulier. En rapprochant des corps sonores qui, sans fournir de hauteur tonique, font entendre des sons massifs, riches de partiels, resserrés ou dilatés en tessiture, l'idée d'épaisseur du son, bien vague encore, se propose aux chercheurs, orientant leur commune intention d'entendre.

SCRAPED
BRUSHED
SCRATCHED

allure

épaisseur

Quelle sera la valeur d'une telle collection de sons pour un musicien professionnel quand elle lui est présentée sans autre explication? Elle sera nulle. Que peut-il déduire d'une succession de sons qu'il entendra, évidemment, d'abord graves ou aigus, forts ou faibles, provenant de toutes sortes de sources? Sans l'intention d'entendre le grain, l'allure ou l'épaisseur, cette suite d'objets sonores est sans vertu. On est donc en présence, en même temps que d'une préparation des plus sommaires provenant du choix des objets, d'une convention naissante, postulant une communication supplémentaire, où l'entendre le cède, ou presque, au comprendre.

CAFOUILLAGE - MELS

SE SOUMETTRE

DEUX SORTES D'EXPERIENCES MUSICALES

Que des observateurs puissent se mettre d'accord, relativement bien et vite, sur ce qu'ils ont décidé d'entendre dans un objet sonore n'est pas niable, et tranche nettement sur le cafouillage habituel: on prouve ainsi que quelques efforts, personnels et collectifs, procurent une base de départ, tant par le recueil des objets, que par la définition des termes pour les décrire.

contrast

le plaisir
l'écoute

Il reste cependant quelque chose d'irritant dans cet hermétisme et on aimerait que le visiteur auquel on fait entendre des « bobines de sons » puisse se persuader lui-même, à leur écoute, sinon de l'émergence de telle ou telle valeur, du moins de l'existence de tel ou tel critère. Est-ce possible? Autrement dit, est-ce notre technique qui est balbutiante, ou nous trouvons-nous devant une difficulté de fond?

Les deux sans doute.

Ayant reconnu l'approche culturelle de la musique, nous la pratiquons à l'état naissant, grâce à un vocabulaire de néologismes musicaux, et une communication toute fraîche d'expériences collectives. Or, même si nos collections progressaient en technique, il demeure qu'un son possède toutes sortes de propriétés et qu'un son évident devrait n'en avoir qu'une, ce qui est tout à fait contraire, et aux lois de l'acoustique, et à celles de la perception. Il faudrait user de tout un art pour camoufler les traits non pertinents, afin que les autres apparaissent dominants à un auditeur non pré-

FRAÎCHE -> FRAÎCHIR - DEVENIR PLUS FORT (EN PARLANT DU VENT)

-> FRAÎCHEUR - FRAIS AGRÉABLE; ÉCLAT (DU TEINT, DES FLEURS); FROID

TRANCHER - SÉPARER EN COUPANT; FIS. RÉSOUDRE

DÉCIDER HARDIMENT; PRÉNDRE LE TON DE

difficulté na
issante des objets tant
quants des critères
de son

venu. Un art si consommé n'est plus une expérience. Curieuse découverte, qui montre bien l'intrusion de deux objectifs dans le même laboratoire : l'un analytique, l'autre synthétique, d'ordre artistique.

Nos expérimentateurs, usant d'un métalangage, définissaient leur intention d'écoute qui visait tel ou tel critère du son. Les collections de sons ainsi rassemblées, si disparates qu'elles soient, leur permettaient de confronter leur intention par une certaine sorte d'expérience musicale. Au contraire, lorsqu'ils faisaient entendre des successions de sons à des musiciens traditionnels, ceux-ci (même désireux d'entendre mieux et davantage que par référence au solfège ordinaire) ne pouvaient que percevoir l'émergence des valeurs disponibles du système traditionnel : à vrai dire, ils entendaient alors n'importe quoi. Ce terme, en rien péjoratif, dit bien que chacun entendait quelque chose, mais à sa façon, selon son système implicite ou explicite de référence. Quel moyen d'obtenir confirmation, par une autre sorte d'expérience musicale, plus convaincante ? En passant évidemment du secteur analytique au secteur synthétique. Autrement dit, les expérimentateurs, devenus capables de dominer leurs critères, et de les recombinaisonner en couples de valeur-caractère enfin démonstratifs, passeraient à un art des sons qui donnerait à percevoir des structures musicales, qui peuvent réclamer à leur tour quelque entraînement.

On imagine bien que si de telles structures étaient facilement atteintes, en dehors de la structure traditionnelle hauteur-timbre, on aurait inventé du même coup autant de fondements nouveaux de la musique, ou autant de musiques nouvelles, que de structures de base. On est loin, bien loin, d'en avoir trouvé encore une seule qui soit probante. C'est même tout le problème, tout l'enjeu de la recherche musicale.

L'INVENTION DES OBJETS

Ce serait une grave omission que de passer sous silence la question de l'approvisionnement en objets sonores (convenables) et si possible musicaux d'un groupe expérimental, point d'application et condition de la fécondité de sa recherche.

Nous avons déjà fait allusion à ces périodes, à ces modes, à ces engouements qui ne peuvent manquer de se produire dans l'histoire d'un groupe, pour tel ou tel matériel instrumental, tel ou tel procédé de réalisation ou de manipulation, telle ou telle trouvaille concernant les sources ou la prise de son. Ainsi, par vagues successives, le groupe sera assailli de matériaux trop divers, ou saturé d'objets trop semblables. Bien entendu, la présence des expérimentateurs eux-mêmes s'y manifeste : certains, faute d'imagination, n'ont pas de prise sur les phénomènes sonores et n'en tirent que des banalités inutilisables. D'autres, trop bien doués pour tailler dans le maté-

DOUÉ - AVANTAGER, FAVORISER, ASSIGNER UN DOUBRE

CAPABLE
D'UN DOUBRE

ENGOUEMENTS - ENTHOUSIASME IRRÉFLÉCHI; PRÉVENTION FAVORABLE À QUELQU'UN

ASSAILLI - ATTAQUER

ENTRÉMENT - D'ABON

riau, le façonnent, en tirent aussitôt des « objets d'auteur ». On y reconnaît une manière, une personnalité.

On découvre ici, dans cette nouvelle musique, quelque chose d'analogue au trait, à la couleur du peintre, à la « patte » du sculpteur : il y a fusion des matériaux et de la composition, et la forme élémentaire peut prendre un sens, aussi bien que la forme d'ensemble. Entre une note de piano, qui est du domaine commun, et tel objet sonore de même durée, mais original comme un motif d'auteur, la différence des niveaux n'est plus classique.

Quoiqu'il en soit, au stade du solfège, il n'est pas opportun d'opérer déjà des distinctions de principe entre objets sonores intentionnels et non intentionnels. L'intention des compositeurs, si elle transparait, sera traitée provisoirement comme indice d'origine. Quitte à réserver de tels objets à l'usage exclusif de leur auteur, il restera à déchiffrer le jeu des critères dont il a usé instinctivement, alors qu'il en ignore souvent lui-même l'économie.

Nous demandons finalement au façonnier des sons de produire suffisamment d'échantillons pour nous permettre de reconnaître en commun les règles possibles d'abstraction des critères musicaux à partir du sonore. L'expérimentateur devra donc faire preuve, non pas d'un individualisme qui rendrait impraticable une écoute des objets eux-mêmes, mais d'une originalité capable de renouveler les matériaux de la composition par rapport à ce que la tradition propose. Les progrès des chercheurs, dans un groupe expérimental donné, iront dans le sens de cette originalité de bon aloi, de cette juste mesure entre le trop banal et le trop original.

A supposer maintenant que de telles campagnes de thème et de version aient produit assez de résultats, c'est-à-dire de création et d'analyse de collections d'objets, comment les chercheurs vont-ils finalement en rendre compte ? Sous quelle forme vont-ils consigner leurs observations ?

BOBINES EXPERIMENTALES

La recherche consiste alors, à partir des collections déjà analysées, à assembler les sons de nouvelle façon, pour que tel critère soit mis en valeur dans telle collection. Ce travail se déroulera en plusieurs temps.

a) La première phase sera entachée par les processus opératoires. Selon que le studio aura été envahi par tel ou tel matériel, les manipulations menées de telle ou telle façon, le goût des chercheurs tourné vers ceci plutôt que cela, certains critères seront repérés avec plus d'insistance ou émergeant dans un certain ordre. Il faut en général beaucoup de temps pour que le tour d'horizon soit assez complet.

b) C'est, n'en doutons pas, la mémoire qui livrera les premières synthèses, une mémoire musicale associée à beaucoup de réflexion.

ÉCHANTILLONS-MOÛLE,
PORTIONS D'UNE CHOSE POUR
LA PRIRE CONNAÎTRE

ALOI - QUALITÉ, VALEUR,
TITRE DES MÉTAUX

ENVAHIR - USURPER, PRENDRE
INSTANTANÉMENT
REPERÉS

ENTACHER - TACHER, GÂTER

La mémoire musicale opère souvent par des regroupements relativement indépendants du disparate des sons dont dispose le studio. La tentation du chercheur (et du compositeur) est alors perfide : oublier que les sons dont il a appris à entendre tel ou tel critère n'apparaissent de cette façon, ni à des auditeurs ordinaires, ni même si facilement à d'autres expérimentateurs.

c) On envisagera alors de passer des *bobines* (1) expérimentales à un jeu parallèle de *bobines didactiques*. Il faudra, une fois des critères découverts, et à supposer qu'on sache leur faire correspondre des techniques de réalisation, prendre la peine de *fabriquer des sons destinés à mettre davantage en valeur ces critères*.

SACHS 

Aura-t-on alors réalisé les structures de base fondant telle ou telle relation musicale ? Sans doute pas. Il est probable en effet que la recherche de ce que nous pourrions appeler la pierre philosophale des nouvelles musiques, ne s'effectuera pas selon cette méthode analytique. Nous pensons que le présent traité propose, dans ce sens, d'aller aussi loin que possible, mais qu'il serait imprudent, et sans doute insensé, de vouloir atteindre directement les structures authentiquement musicales par ce chemin. Il y a trop de combinaisons possibles de critères dans leurs différents agencements, d'une part, et d'autre part, nos registres de sensibilité sont trop mal connus pour qu'on puisse opérer aussi logiquement.

Le solfège n'est pas encore la musique.

LES ETUDES AUX OBJETS

Les *études de composition* que nous préconisons ne prétendent pas directement à la musique. Elles se proposent, à partir d'un matériel sonore donné, convenablement *limité*, de réaliser des structures authentiques, qui mettraient en valeur pour autrui les critères que le compositeur s'est efforcé, d'après un schéma personnel, de « donner à entendre ». Ce moyen de découverte est irremplaçable. On se heurte néanmoins à deux obstacles :

a) Il est extrêmement difficile d'attendre d'un compositeur, une fois qu'il est engagé dans une activité d'auteur, qu'il s'en tienne à un propos strictement expérimental. Il hésite entre Czerny et Chopin.

CZERNY
CHOPIN

b) Enfin, dans l'étude aux objets la plus scrupuleuse, la perception des structures l'emporte aussitôt sur celle des objets. De sorte que de tels essais nous apportent des résultats souvent éloignés de ceux qu'on attendait au niveau de l'objet même. Résultat musical positif, alors, si tel est bien le cas.

(1) Terme familier pour désigner des suites de sons, séparés par des silences, enregistrés sur bande magnétique.

HEURTE - CHOQUER, TOUCHER ÉVÈNEMENT; FIS. BLESSER, CONTRARIER, DÉSOBLISER; - SE FRAPPER CONTRE QUELQUE CHOSE; FRAPPER CONTRE
NÉANMOINS - OUTEFOIS, PARANT, CEFENDANT
IRREMPLAÇABLE -> REMPLIR (BOUCHE) (RE) REMPL

2 1/2
PORTS

Il faudrait le double génie d'un compositeur et d'un expérimentateur, capable de se choisir des limitations assez heureuses pour mettre en lumière l'identification des critères ou la texture des objets, la fonction des objets dans la structure, la fonction des structures dans l'œuvre. Seules les contraintes, toujours débordées d'un exercice préparatoire, indiquent les sentiers de contrebande qui mènent du sonore au musical.

Traité des objets musicaux
Ed. du Seuil, 1966

SENTIERS - CHEMIN ÉTROIT

CONTRAINTES - VIOLENCE EXERCÉE CONTRE QUELQU'UN; GÊNÉ; ACTE JUDICIAIRE

DÉBORDÉES - VÉRÉGÉ; DISSOLU; PRIVÉ DE BORDURE; HORS DE SES BORDS

LA COMMUNICATION MUSICALE

Avec les Etudes aux Allures et aux Sons Anisés (1958), avec l'Etude aux Objets (1959), Pierre Schaeffer se défend d'avoir voulu créer des œuvres, « au sens où ce mot marque une volonté d'expression ». Il s'agit bien d'exercices préliminaires qui prennent appui sur « un triple ascétisme : un nombre volontairement limité de corps sonores, des manipulations essentiellement axées vers le montage et non plus vers la déformation, et enfin un parti-pris de composition qui consiste à se soumettre à l'objet plutôt qu'à torturer^{vis} la modulation selon des considérations préconçues. C'est l'objet (...) qui a quelque chose à nous dire si nous savons le lui faire dire » (1).

Ces études sont présentées à Paris lors de cinq « expériences musicales » qui se déroulent entre le 1^{er} et le 30 juin 1959 : deux concerts salle Gaveau, deux conférences, salle du Musée Guimet et, toujours au Musée Guimet, un spectacle Images et Mouvement. Le premier concert s'ouvre sur un hommage à Varèse avec Déserts, première œuvre à conjuguer l'orchestre et la bande magnétique, dont la première création à Paris, en décembre 1954, avait fait scandale. A côté d'études ou œuvres d'essai des compositeurs du Groupe, le second concert présente également des œuvres de Ligeti, Pousseur, Berio, Mayuzumi. Au cours de la séance Images et Mouvement sont projetés les premiers films accompagnés de musique concrète, de Pierre Schaeffer et Pierre Henry et un spectacle de mime de Jacques Lecoq, Passage, sur une musique de Luc Ferrari. La seconde partie du spectacle ouvre sur ce qui pourrait être une nouvelle direction de recherche.

De jeunes cinéastes : Gérard Patris, Jacques Brissot, René Laloux ont été spontanément attirés par la recherche musicale. Ils ne demandent plus aux musiciens de leur fournir un simple accompagnement à leurs images. Ce qui les intéresse, c'est la communauté des démarches : des

LIGETI
POUSSEUR
BERIO
MAYUZUMI
IMAGES ET MOUVEMENT
JACQUES LECOQ PASSAGE
LUC FERRARI
GÉRARD PATRIS
JACQUES BRISSOT
RENÉ LALOUX

(1) *Expériences Musicales* - La Revue Musicale N° 244 - 1959.

AXÉES → AXE - LIGNE DROITE QUI PASSE PAR LE CENTRE D'UN GLOBE ET SUR LAQUELLE LE GLOBE TOURNE
SOURCE - SSS40

BURSTS

SAND

éclats de verre, des « caustiques », des grains de sable, ou des taches d'encre, ils tirent ce qu'on serait tenté d'appeler des objets visuels, répondant aux deux caractéristiques essentielles de l'objet musical : oubli de l'événement qui leur a donné naissance, intégration à une organisation volontaire. Ce cinéma qu'on appelle abstrait est un art du temps, comme la musique ; les techniques de montage, réimpression, transformation sont comparables. Bref il serait tentant de généraliser à l'image les concepts de base et les objectifs de la recherche musicale.

INK

TIRENT - DRAW
TENTAN - TEMPTING

La tentation est d'autant plus forte que le Directeur Général de la R.T.F., Christian Chavanon, vient de proposer à Pierre Schaeffer de regrouper dans un nouveau service l'ensemble des activités de recherches sur la radio et la télévision. D'autant plus forte que le départ de Chavanon, quelques mois plus tard, laisse le Service de la Recherche pratiquement privé de cadres, de moyens techniques et de crédits. Son noyau reste donc le Groupe de Recherches Musicales, et c'est sur son modèle que se créent les Groupes de Recherches Technologiques, d'Etudes Critiques, et de Recherche Image.

NOYAU - NUCLEUS, STONE

Pourtant, la recherche image, telle qu'on vient de l'entrevoir, n'aura pas lieu.

A partir d'autres matériaux, d'autres moyens instrumentaux, la musique expérimentale pouvait se présenter comme une généralisation de la démarche traditionnelle. En est-il de même avec l'image « abstraite » qui ne représente, dans l'histoire des arts plastiques, et dans celle, plus récente du cinéma, qu'un secteur particulier, voire marginal par rapport à la représentation, réaliste ou symbolique ?

Ce qui sera repris de l'acquis du Groupe de Recherches Musicales, ce seront d'abord les grands principes de méthode déjà cités. C'est, également, la structure du groupe, et l'obligation pour chacun d'y trouver son équilibre entre des œuvres d'auteur dont aucun impératif d'école ne limite la liberté, et une participation aux activités collectives, contrepartie nécessaire de cette liberté.

Pour sa part, Pierre Schaeffer renonce de nouveau, après l'Etude aux Objets, à la composition. Il continue à participer régulièrement aux travaux de recherche, mais son rôle devient progressivement celui d'un animateur et d'un maître de recherches : il propose des expériences et des orientations, participe à l'appréciation — collective — des résultats, précise le contenu du stage de deux ans au cours duquel vont se former des générations successives de musiciens. Mais il cesse de travailler lui-même en studio.

Il est à cette époque passionnément engagé dans une entreprise apparemment insensée, si l'on en juge par les convulsions qu'elle provoque : créer avec le Service de la Recherche une « collectivité intelligente » où les artistes se décident à prendre leur part des responsabilités de direction et de gestion, où les administrateurs admettent que « les

actes de gestion engagent finalement l'évolution de l'art » (1). Mais son éloignement relatif a aussi un autre motif : s'assurer qu'il existe bien des possibilités objectives de « connaissance artistique », en prouvant que la recherche musicale peut désormais se passer de lui.

Succès ou échec ? Les musiciens du Groupe de Recherches Musicales ont su tirer profit des exercices imposés. Ils sont capables de transmettre à d'autres leur acquis. Mais, pour aller au delà, il faudrait une inspiration qui, sur le plan de la recherche, leur fait souvent défaut. Leur désir les entraîne irrésistiblement dans un sens qui n'est pas celui de la connaissance, mais de la création.

S'il y a progrès de la recherche, c'est sur un autre plan que celui du solfège, avec l'expérience du Concert Collectif.

On a vu qu'un objet sonore isolé pouvait porter déjà une « marque d'auteur » qui le rendait malaisément utilisable dans l'œuvre d'un autre auteur. Ce ne sont plus cette fois des objets mais de brèves séquences que les compositeurs mettent en commun. A partir de ces « séquences de base », chacun doit composer une œuvre d'une dizaine de minutes. François-Bernard Mâche, qui a participé à l'expérience et en a tenu la chronique, la commente en ces termes : « Quinze, trente ou soixante secondes de musique déjà composée ne se laissent pas analyser, manipuler, ou agencer aussi aisément que des sons, des notes ou des agrégats élémentaires. On ne saurait les intégrer dans son propre style sans repenser de fond en comble les caractéristiques et les lois de celui-ci. Il ne suffira pas de connaître et de comprendre parfaitement le bien qu'autrui vous offre : il faudra se connaître et se comprendre mieux encore soi-même avant de pouvoir se l'approprier.

François-Bernard Mâche

Les rapports d'estime réciproque qui jusqu'alors gouvernaient les relations entre les membres du groupe s'accommodaient trop souvent d'une méconnaissance délibérée de la pensée musicale d'autrui. Cette musique, greffée comme un corps étranger, provoque en chacun des réactions organiques inattendues et profondes. La diversité des processus d'adaptation est considérable ; ceux-ci semblent avoir presque toujours réussi, mais c'est là une question que seul le public est apte à trancher » (2).

Pierre Schaeffer ne méconnaît pas l'intérêt de cet exercice de communication musicale sans paroles interposées (dont il a d'ailleurs inspiré la méthode, tout empirique, au prix d'une rupture avec Iannis Xenakis). Mais le texte qui salue cet événement exprime aussi une déception profonde.

IANNIS XENAKIS

(1) *Pouvoir et communication : Machines à communiquer*, tome 2. Ed. du Seuil, 1972.

(2) *Une expérience collective*. Ed. G.R.M. 1963.

COMBLE - LE FAIT D'UNE MAISON; CE QUI DÉPASSE UNE MESURE; LES PLUS VONT DESRÉ.

COMBLER - REMPLIR UNE MESURE

MÉCONNAÎT - NE PAS RECONNAÎTRE; NE PAS APPRÉCIER CONVENABLEMENT

OUBLIER CE QU'ON EST, CE À QUOI ON EST TENU

Il semble que les hommes de cette époque soient les moins doués pour répondre aux problèmes qu'elle propose : la corrélation des disciplines, le besoin absolu de sortir des catégories traditionnelles qui séparent la connaissance des arts et des sciences, et la compétence des artistes et des techniciens.

Les musiciens, après avoir taquiné soit l'algèbre, soit le magnétophone, retournent à leur œuvre. Peu leur importe l'étiquette ou le moyen. Sous le nom de musique électronique, Berio et Stockhausen font de la musique aussi concrète que Ferrari et Xenakis. Leur point commun, à tous, c'est de bouder l'expérience, et de confondre la vocation de chercheur et celle d'auteur.

Entendons-nous : je ne nie pas que leurs œuvres aient valeur de recherche ou plus exactement d'essai. Mais je nie que jusqu'à présent se soit instaurée entre les musiciens, qui cependant entretiennent désormais de bonnes relations internationales, une véritable confrontation de recherche présentant les caractères, adaptés à la musique, de la recherche scientifique.

Après ces quelque quinze années de prétendues recherches, je pose donc la question de confiance. N'y aura-t-il, désormais, en musique que des essais d'auteurs et en acoustique que des mesures sur les sons ?

Dans ce cas, pas de musique expérimentale. Des moyens nouveaux certes, au hasard de l'invention, utilisés bien ou mal au hasard de la création. Tel peut être encore longtemps le déterminisme musical.

Peut-il exister par contre une démarche novatrice, que je m'entête à appeler musique expérimentale, qui applique à la création et à l'invention tout ensemble, l'approche scientifique ? Qu'est-ce que l'approche scientifique ? Certes pas la mesure des microsecondes et des décibels. Tout le contraire, la recherche d'une méthode spécifique au phénomène étudié, ce qui veut dire en musique, tout le contraire du calcul ; l'expérience collective d'un groupe d'auteurs et d'auditeurs ; des subjectivités en quête d'objectivité. Que notre série de concerts, pourtant attentivement suivie, est encore loin de ce programme !

Quelle distance entre les auteurs, leur public et leurs critiques ! Que de verbiage et de malentendus dans cet échange ! Aussi suis-je obligé d'avouer ^{CONFESS} que je me défends mal d'une persistante insatisfaction durant les manifestations de musique contemporaine, de quelque nature qu'elles soient.

Quoi, est-ce là ce que nous avons fait de tant de moyens inouïs dont nous avions tant espéré ?...

Voilà, dira-t-on, une préface peu engageante au Concert Collectif dont la première audition est proposée aujourd'hui ? Eh bien, c'est que ce concert risque d'être aussi mal entendu que d'habitude et qu'on y cherche avant tout un résultat, alors que si j'y attache de l'importance, et en fais une date mémorable de la recherche, c'est pour la méthode qu'il consacre.

Il est vraisemblable, en tant qu'œuvre, qu'il ne puisse marquer un saut

LIKELY

BOUDER-MONTRER DE L'HUMEUR

VERBIAGE. ABONDANCE DE PAROLES INUTILES

INOUIS. SINGULIER, ÉTRANGE, DONT ON N'AVAIT PAS ENTENDU PARLER

ENGAGEANTE

BERIO
STOCKHAUSEN
FERRARI
XENAKIS

décisif hors des conventions de la musique contemporaine. Mais il m'importe beaucoup qu'il consacre pour la première fois le caractère véritablement collectif d'un travail des musiciens.

Non qu'ils n'aient résisté âprement à pareille et sacrilège idée de composer, à partir d'idées musicales mises en commun, des variations personnelles. Mais, après bien des tergiversations, ils l'ont accompli cependant, ce pas hors de leur quant-à-soi. Ils ont communiqué entre eux directement du langage musical au langage musical, dans un court-circuit convaincant. Il s'est révélé une évidence : que les musiciens qui se chamaillent volontiers avec des mots, s'entendent très bien avec des sons.

La recherche musicale n'est donc ici ni très concertée, ni très explicite. Elle a le mérite, en revanche, d'être très spontanée, et très authentique. Elle s'exerce au niveau du langage même, et par une confrontation abrupte et totale des opérations de composition. Elle ne postule aucun système d'écriture ni de moyens. La musique va directement du producteur au consommateur, chacun des compositeurs étant l'auditeur de son voisin. Ainsi peut s'expérimenter, selon le terme consacré, le « circuit d'information ».

L'auditeur, qui n'a pas suivi cette genèse, va-t-il bénéficier de cette coopération ? Va-t-il être sensible à cette sortie désespérée hors de l'hermétisme personnel ? C'est ce qu'on vous propose de constater. ^{APRÈS QUOI} De toutes façons, il faudra bien en venir là quelque jour : que moyennant une information toujours nécessaire, bref, une culture musicale convenable, les amateurs de musique, même contemporaine, puissent aller l'entendre autrement que conditionnés, résignés et contents.

Une expérience collective

Ed. G.R.M. 1963

VOLONTIERS. DE BON COEUR, FACILEMENT

ÂPREMENT - AVEC ÂPRETÉ

PAEILLE - EGAL, SEMBLABLE, MEME MANIÈRE

ACCOMPLI - ACHÉVER, TERMINER.

CHAMAillent. SE QUERELLER AVEC BRUIT

HORS-^{EN} DEHORS DE. EXCEPTÉ

MOYENNANT - MOYEN DE ; 'A CONDITION QUE

LA SÉVÈRE MISSION DE LA MUSIQUE

1963 marque aussi une autre date : celle d'une relative « banalisation » du Service de la Recherche. Même s'il conserve, par rapport à son organisme de tutelle, une structure originale, c'est la fin des tentatives autogestionnaires qui ont marqué les années de fondation.

Par rapport à l'aventure de groupe, c'est l'époque d'un désenchantement proclamé et d'un désengagement relatif.

Du coup, Pierre Schaeffer laisse François Bayle assumer, dans une indépendance grandissante, la direction et le fonctionnement du G.R.M. : s'il s'agit surtout d'assurer production et diffusion, pédagogie et manifestations, il n'a guère de motifs de se sentir plus concerné qu'un chef de service ne doit normalement l'être. C'est désormais en solitaire, maître d'œuvre entouré d'assistants, qu'il va poursuivre son trajet de chercheur.

FRANÇOIS BAYLE

Sa réflexion se déplace de la musique à la sociologie de l'art contemporain, des corrélations entre arts et techniques aux problèmes de communication sociale posés par les nouveaux media. Au Traité des Objets Musicaux (1966) vont succéder ainsi les deux tomes de Machines à Communiquer : Genèse des Simulacres (1970) et Pouvoir et Communication (1972), sans compter d'innombrables articles, conférences ou dialogues (comme les Entretiens avec Marc Pierret, en 1969, et L'Avenir à Reculons en 1970). Ces ouvrages ne satisfaisant qu'imparfaitement une vocation d'écrivain sacrifiée aux entreprises collectives, il se décide enfin à terminer et publier le brouillon du Gardien de Volcan (qui date, rappelons-le, du début de la musique concrète), et cherche, dans des Réflexions (1) sur son enfance, les sources de ses contradictions personnelles.

Quels que soient, cependant les déplacements de ses centres d'intérêt, Pierre Schaeffer reste, pour le public, « l'inventeur de la musique

(1) Pierre Schaeffer, par Sophie Brunet, suivi de Réflexions de Pierre Schaeffer. Ed. Richard-Masse, 1970.

BROUILLON - PERSONNE ACCOUTUMÉE À BROUILLER; A S'EMBRUILLER; BROUILLON

BROUILLER - MÉLER; TROUBLER L'ORDRE, LA BONNE INTELLIGENCE; - AGIR AVEC DÉSORDRE

CONCERNER - AVOIR RAPPORT À (CE VERBE NE S'EMPLOIE PAS AU PASSIF)

ENTOURÉ D'ENTOURER - ENVIRONNER; METTRE ATOUR; RÉUNIR ATOUR DE SOI

POURSUIVRE - SUIVRE AVEC VITESSE; COURIR APRÈS POUR ATTEINDRE; RECHERCHER; CONTINUER

AGIR PAR MOYEN DE JUSTICE; FIG. OBSEDER.

concrète » et, sociologiquement, une personnalité du monde musical contemporain. A ce titre, il est sollicité d'assister à des concerts qui le désolent, et de participer à des débats où il multiplie les mises en garde et parle de recherche avec un entêtement qui paraît souvent sans espoir.

C'est, par exception, avec un certain entrain qu'il répond, en janvier 1968, aux questions posées par l'auditoire du cercle : L'Homme et la Connaissance. On pourra trouver, dans ce texte, la récapitulation, sous une forme particulièrement accessible d'idées exprimées ailleurs. On pourra aussi se rappeler que toute recherche, pour objective qu'elle se veuille, est toujours faite par quelqu'un, et « chercher le chercheur » qui se révèle sans doute mieux dans la spontanéité des réponses que dans un texte plus élaboré.

CERCLE - LIGNE CIRCULAIRE, CIRCONFÉRENCE; SURFACE PLANE LIMITÉE PAR UNE COURBE DITE CIRCONFÉRENCE

Madame Suzanne André : « La sévère mission de la musique » (1) est un titre qui m'avait très vivement frappée au cours d'une émission que j'avais eu la chance d'entendre tout à fait par hasard à la radio, il y a de cela plusieurs mois, sur France-Culture. J'avais en particulier noté, au cours de l'émission, une phrase comme celle-ci : « Ce que nous savons de la musique nous égare, la musique n'exprime pas que des émotions » ; j'avais remarqué aussi cette pensée que je vous livre légèrement modifiée, mais dont l'esprit, je crois, est respecté : « Au cœur de tous les différents points de vue qui sont donnés à l'homme, le tout, quel que soit le nom qui lui est attribué, ne doit jamais être perdu de vue. »

Pierre Schaeffer : J'ai résolu de m'inspirer des circonstances, et d'accepter le titre que Suzanne André avait donné à cette éventuelle conférence, après avoir écouté cette émission qui, je crois, n'avait jamais porté ce titre. J'ai pensé que c'était là une indication du destin, qu'il fallait y déférer, et je suis venu pour éclaircir avec vous, avec votre concours, si vous le voulez bien, cette énigme : pourquoi est-ce que Suzanne André, ayant écouté une émission sur France-Culture qu'elle a bien voulu trouver intéressante, a décidé qu'elle s'appelait « La sévère mission de la musique » ?

Je suis à votre disposition pour vous faire une conférence, mais j'aimerais mieux que nous la fassions ensemble. Si vous n'avez pas assez d'informations, j'ai là un lot de bandes où il y a n'importe quoi... de la musique exotique, quelques exemples de musique concrète, des musiques orientales, des musiques religieuses... C'est-à-dire que si nous sommes embarrassés, vous et moi, nous pourrions toujours faire tourner le magnétophone. Puis-je, en attendant, solliciter, de quelqu'un de cette assemblée, quelque question ?

(1) Une conférence a été prononcée sous ce titre le 30 janvier 1968 à Paris devant le cercle « L'homme et la connaissance », sous la présidence de Madame Suzanne André. On en lira ici d'importants fragments.

ÉGARE -> ÉGARER

DETOURNER DU DROIT

CHEMIN, FOURVOYER;

PERDRE MOMENTANÉMENT

S'ÉCARTER DE SON CHEMIN

SE TROMPER

Un auditeur. — Pourquoi avez-vous eu l'idée de faire un retour aux sources de la musique ?

Pierre Schaeffer. — Bon. Retour aux sources. Je vais vous demander plusieurs questions, pour essayer de les grouper.

— Pourriez-vous aussi expliquer quelle alliance vous envisagez entre la musique concrète telle que vous l'entendez, et la musique tout court ?

— A quel moment passe-t-on du bruit à la musique ?

— Le rapport entre la musique concrète et la sérénité ?

Pierre Schaeffer, en aparté. — Lointain...

— D'un point de vue musical, une musique noire n'est-elle pas aussi belle qu'une musique européenne ?

P.S. — Vous me demandez de répondre à cette question ?

— Est-ce que le déconditionnement de la musique conventionnelle vous a permis d'aboutir à l'appréhension de quelques lois nouvelles, d'une façon très différente de celles qui régissent la musique conventionnelle ?

— Pourquoi y a-t-il une telle résistance, une telle tension, entre la musique disons classique, la musique traditionnelle et la musique concrète ? Quelle est à votre avis la source de cette résistance, et qu'est-ce que cherchent les gens dans la musique ?

P.S. — Bon... Ecoutez, avec cela j'ai de quoi faire. Pas à me plaindre, merci ! Essayons de grouper d'une certaine façon les choses. Je les ai prises dans l'ordre où elles sont venues. Il y en a plusieurs qui se recourent.

Pourquoi retour aux sources ?

Il y a trois grands phénomènes simultanés, contemporains, que l'on met toujours dans un certain ordre. D'abord, le progrès de la musique contemporaine : le mouvement des idées musicales. Puis l'électronique, la prise que les moyens de captation et de manipulation nous donnent sur le monde sonore. En troisième lieu, le retour au primitivisme et aux musiques exotiques.

J'ai tendance — malheureusement ? — à mettre tout cela à l'envers et à tenir pour fondamental le fait que des civilisations aient vécu sans qu'il nous ait été donné de les connaître. Civilisations musicales, musiciennes, qui incorporaient la musique dans leurs mœurs plus que nous ne l'avons jamais comprise dans les nôtres. Non seulement ces musiques étaient ignorées, il n'y a pas si longtemps, mais elles étaient niées ; qu'il nous suffise de songer que Berlioz a médité de la musique japonaise ou chinoise plus qu'on ne l'a jamais fait de la musique concrète. C'est pourquoi notre révolution culturelle comporte en premier lieu la redécouverte, la réintégration de toutes les musiques autres que les nôtres.

Je placerais en second lieu ce phénomène qui me paraît plus important que toute l'évolution esthétique contemporaine : l'irruption de l'électronique dans notre musique. Le mot est d'Hermann Scherchen, c'est un mot allemand que j'ai oublié : *irruption*, au sens où la musique est envahie, bouleversée,

NOIRE - NOTE DE MUSIQUE. QUI VAUT LA MOITIÉ D'UNE BLANCHE

AVIS - OPINION, SENTIMENT, Avertissement

PLAINDRE - AVOIR COMPASSION ; ...SE LAMENTER, TÉMOIGNER DU MÉCONTENTEMENT

RECUPER - COUPER UNE SECONDE LOIS

VÉCU - LIVED

MOEURS - HABITUDES ; INCLINATIONS ; NATURAL ;
CARACTÈRES ; COUTUMES

MÉDIRE - DIRE DU MAL DE QUELQU'UN

LEZARDÉE - REMPLI DE LÉZARDS, CREVASSÉ

CRU - TERROIR OÙ CROÎT QUELQUE CHOSE; ACCROISSEMENT (DES PLANTES)

ENFANTER - METTRE AU JOUR, PRODUIRE

VIOL - ATTENTAT À LA PUCEUR, VIOLENCE

166

PIERRE SCHAEFFER

PITANCE - PORTION DE VIVRES ET DE BOISSON - LIQUEUR À BOIRE

^{← TOUT CE DONT L'HOMME SE NOURRIT}
lézardée par l'électronique. Personne, pourtant, ne s'en est véritablement aperçu : on a cru que les moyens d'enregistrement servaient avant tout à conserver, à graver, à pérenniser la « haute fidélité ». L'importance réelle de l'électro-acoustique, c'est qu'elle permet de faire des sons, ou encore de fixer les sons naturels, de les répéter, de les perpétuer, de les transformer. Ces basses slaves que leurs mères avaient tant de mal à enfanter pour qu'ils aient la taille suffisante, pour qu'ils chantent assez bas, peine inutile : il nous suffit, à nous, de faire tourner le magnétophone deux fois moins vite pour que les sons les plus graves descendent encore d'une octave. Qu'on manipule les sons, ce fait a été ressenti, dans la tribu qui est la nôtre, comme un viol, et un viol bien vite à la mode...

Ce n'est qu'en troisième lieu, oui, en troisième lieu seulement, que je mentionnerai l'évolution des idées. Pour moi, « esthétique », « progrès en art », « avant-garde », ce sont des mots dérisoires. Cette époque est trop importante pour qu'on la confonde avec les époques pauvres où l'on n'avait pour toute pitance que ce qui est à la mode.

Voilà donc ce que signifie pour moi le retour aux sources. Non le primitivisme, mais la prise de conscience d'un retard énorme dans l'investigation, d'un ethnocentrisme redoutable.

Les questions de forme, d'objet sonore, de concret, je voudrais les prendre pour préciser ce qui, à partir du terme d'objet sonore, permet à la fois de définir et de délimiter les mots concret et forme.

Disons d'abord que l'expression objet sonore, qui a son petit air d'originalité, de mot heureux, trouvé par un auteur en mal de titre, est d'une extrême banalité. Le mot objet, c'est, comme toutes les grandes notions, les grands concepts, à la fois celui dont le contenu philosophique est le plus impénétrable et celui que tout le monde emploie. Je pense qu'il n'y pas de mots plus intéressants dans la langue, dans les langues, que les mots usuels : plus le mot est usuel (une « chose », dont on fait d'ordinaire le synonyme d'objet), plus ce mot est dans toutes les bouches et plus il révèle l'expérience en ce qu'elle a d'universel, de (banalement) irremplaçable ; et ce sont ces mots-là qui posent au philosophe et à tous ceux qui font acte de penser, lorsque ces mots s'appliquent par exemple à l'objet de leur recherche — vous voyez bien que je suis déjà obligé d'employer le mot objet —, ce sont ces mots-là qui posent les vraies questions.

Or, en musique, ce mot n'avait pas encore cours. Alors que dans l'usage des choses qu'on touche, qu'on prend, on dit objet, en musique on ne songe pas à rapporter ce dont on se sert : le son, le bruit, les trames, les sons complexes, ni à l'objet, ni d'ailleurs au sujet. Les objets sont à l'issue d'une longue expérience de la perception, de l'intelligibilité ; et il faut ici redire avec les Gestaltistes que l'objet est ce qui apparaît au sujet comme se détachant sur un fond, en tant qu'unité de perception. Non pas l'immédiat de la sensation, mais, comme dirait Husserl, le résultat de tout cet ensemble

Husserl

ISSUE - LIEU PAR OÙ L'ON SORT DE; LES EXTREMITÉS ET LES ENTRAILLES DES ANIMAUX DE BOUCHERIE.

EN MAL DE TITRE.

SE SERT -> SE SORTIR - ENCHASSER UNE PIERRE DANS UN CHATON

CHATON - PETIT CHAT, PARTIE D'UNE BAGUE QUI ENCHASSE UNE PIERRE, UN DIAMANT;

REQUISITS - ETATS - JOURS - L'UNION - JUNE - CONSTRUCTION - FORCE - EN - AUGMENTER - LA - SOLIDITE.
 EDUC - ROUGA - JOURNA - ENTE - ENTE - ENTE
 LA JONT LA COULEUR, RESEMBLE A CELLE DU FEU, DU SANG; ROUGE AU FEU; ROUX, COULER (ROUSE

LA RECHERCHE MUSICALE

complexe d'effectuations qu'est l'acte de percevoir. Quelque chose qui résiste à la diversité des impressions, qui n'est pas subjectif et qui est cependant le lieu (et le lien) d'une infinité de recouplements des auditeurs.

Mais je ne veux pas résumer trop naïvement des notions philosophiques que je rougis d'évoquer si hâtivement. Il me suffit, peu philosophiquement, de dire : l'objet sonore, c'est ce que j'entends, c'est une existence que je distingue.

Comment passe-t-on du sonore au musical ? Sonore, c'est ce que je perçois ; musical, c'est déjà un jugement de valeur. L'objet est sonore avant d'être musical : il représente le fragment de perception, mais si je fais un choix dans les objets, si j'en isole certains, peut-être pourrai-je accéder au musical. L'objet musical, ce sera le musical ressaisi à sa source, dans la fonction des objets qui méritent ce qualificatif, c'est-à-dire en degré presque zéro de musicalité. Bien entendu, cette fonction est équivoque : l'objet sonore sera qualifié ici de musical, là-bas de non-musical. Ce qui permet de qualifier tel objet de musical, c'est le contexte culturel, et l'intention du sujet qui écoute.

En tout cela, je ne réponds guère à la question de la différence entre bruit et musique.

Mais qui ne comprend que c'est d'elle qu'il s'agit ? Je ne prétends pas comparer une sonate à un quart d'heure de bruit d'usine ; mais comment oublier que ce quart d'heure peut être beau ? Et, d'autre part, constatons-le naïvement, il n'est nul son réputé « musical » qui ne soit bruit ; ce son qui a une hauteur, qui est mesuré dans le temps, qui porte une signature, qui a son pedigree, ce son a aussi un souffle, il est granuleux, il comporte un choc à l'attaque, il est fluctuant, hirsouté d'impuretés — et tout cela compose une musicalité d'avant la musicalité « culturelle ».

Prenons une note de piano : il y a en elle un bruit de percussion qui est le bruit de tout le piano, très semblable à une percussion sur une tôle métallique, ou un tam-tam. Le son que fait entendre un violoniste n'est beau que par la discrétion de son entretien même si sa vie tient à sa fluctuation, mais plus il s'élève dans l'aigu et plus nous entendons ce halètement, ce souffle de la corde qui se raccourcit et fait ce qu'elle peut pour vibrer. Résidu instrumental, effort de l'homme, de l'artisan d'autrefois, pour conquérir le « pur » sur une nature qui lui paraissait l'être moins ; là réside une de nos plus grandes satisfactions musicales : lutte de la pureté de la note contre la gangue dont elle est tirée. Si l'on enlevait la gangue, le monument esthétique s'écroulerait ! C'est ce qui survient lorsque nous découvrons, un peu trop ingénument, des sons électroniques vraiment « purs ». On n'y ressent plus la lutte de l'homme avec le bois, les cordes, les choses. Les notes que nous nommons pures sont en réalité des compromis entre le signe, la valeur du solfège, et le résidu, le concret sonore : en ce sens, moins l'ins-

TÔLE - FER EN FEUILLES ÉBOULER → TOMBER EN S'AFFAISANT CONQUÉRIR - ACQUÉRIR, ET N'EST GUÈRE USITÉ QU'À L'UNE ACQUÉRIR PAR LES ARMS, GAGNER L'AFFECTION
 ↳ AFFAISSER - FAIRE BASSER UNE CHOSE SOUS LE POIDS D'UNE AUTRE
 SOUFFLE - VENT QUE L'ON FAIT EN POUSSANT L'AIR PAR LA BOUCHE, RESPIRATION; MÉDIocre AGITATION DE L'AIR.
 BOURSOUFLÉ → BOURSOUFLER - RENDRE ENFLÉ
 RACCOURCIT → RACCOURCIR - RENDRE PLUS COURT; - DEVENIR PLUS COURT, FIG. DIMINUER; À BRAS RACCOURCI, DE TOUTE LA FORCE
 HALÈTEMENT -

PLAIN - PIED → AU MÊME ÉTAGE, ET DE NIVEAU

RESSENT - > RESSENTIR - SENTIR (AU PHYSIQUE ET AU MORAL); SE — , SENTIR QUELQUE RESTE D'UN MAL QU'ON A EU
AVOIR PARTI, A QUELQUE ÉVÉNEMENT HEUREUX OU MALHEUREUX

INÉGAL - QUI N'EST POINT ÉGAL, RABOTEUX; FIG. BIZARRE

trument est pur, et plus significative est cette attention portée à la signature de l'artisan, au soin que l'on a mis à fabriquer chaque objet musical.

On m'a questionné sur le déconditionnement ; je pense que nous sommes aux portes de ce déconditionnement dans ce que je viens de dire.

Car ce que je vise, c'est la décision d'*entendre l'élément*, la part du *bruit* dans chaque *son*. J'ai dit que les objets étaient à l'issue de toute une expérience perceptive : plus on est cultivé, plus on a de mal à se déconditionner. Dans les débuts de la musique concrète, des plasticiens qui n'étaient pas musiciens affirmaient qu'ils « entendaient enfin de la musique » : c'est qu'ils étaient de *plain-pied* avec les formes, avec les objets. Un musicien *ressent* les notes d'un piano comme égales ; est-il pourtant rien de plus inégal ? Le conditionnement fait que l'on homogénéise le *beau piano*, la *bonne chanteuse*... N'y a-t-il pas lieu, en musique aussi, d'oublier ces habitudes et ces références, d'essayer de saisir d'une façon neuve et naïve, bref de *percevoir* ?

SILLON - TRACE PROFONDE QUE FAIT

DANS LA TERRE LE SOC DE LA

CHARUE

FIGE - FIGER - ÉPAISSIR PAR

LE FROID ; — SE COAGULER

A partir de ce problème du déconditionnement, on m'a posé une question très intéressante : on m'a demandé en quoi cette recherche menait à autre chose. Je dirai : il existe un pouvoir créateur de la machine. Ainsi dans les studios de radiodiffusion : les machines, tout à coup, ne se sont pas contentées de retransmettre ce qu'on leur donnait, elles se sont mises — comme d'elles-mêmes — à fabriquer quelque chose. J'anthropomorphise un peu, mais disons que les accidents sont créateurs. C'est la leçon du sillon fermé : l'aiguille referme un sillon sur lui-même, et nous met en devoir d'écouter un objet qui n'évolue plus, qui se fige dans le temps. Et la fixation de l'objet met en évidence les variations de l'écoute : le sujet, assuré d'être devant le même *objet*, devant le même son, pourra considérer au travers des moments de son écoute combien celle-ci est diverse, changeante, et combien lui-même est inattentif, fluctuant, différent d'avec soi. Regardé, fixé par l'objet, il se regarde et se fixe comme sujet changeant ; dans l'application qui s'impose à qui veut entendre un court fragment sonore, on trouve une très grande école de réentraînement, de curiosité, de rigueur. Et ce n'est pas seulement à la phénoménologie que l'on doit songer, c'est peut-être à ces attitudes de contemplation dans lesquelles il est demandé au sujet de concentrer ses forces d'attention pour appréhender quelque chose qui ne soit pas fugace, futile, qui ne soit pas une ombre portée.

ÉVEILLER - FAIRE CESSER

LE SOMMEIL, DONNER DE LA

GAÏÉTÉ ; — CESSER DE DORMIR

J'ai toujours pensé que l'écoute attentive des sons, pour ingrate qu'elle soit souvent, pouvait éveiller à cette attention, à cette attente ; et bien entendu ces considérations si différentes, fort probablement, des façons de parler « esthétiquement » de la musique, de la musique contemporaine, d'évoquer le style, les gens, les écoles et leurs querelles, esquissent aussi une manière différente de parler de l'art. Je crois que trop de choses nous échappent dans le monde où nous vivons et que nous avons d'abord à travailler

notre instrument — comme disent les musiciens. Cette fois *notre instrument*, c'est *notre oreille*, c'est *notre esprit*. Il paraît un peu compliqué de se demander où va la musique, ce qu'elle devient, si nous allons y trouver la sérénité. Je pense qu'il vaut mieux se dire que nous ne sommes pas du tout dans une époque de sérénité, qu'il vaut mieux concéder que la nourriture que représente pour nous la musique de Bach n'est pas du tout assurée de recommencement ; et il est tout à fait illusoire d'imaginer qu'à aucune époque on puisse vouloir rivaliser avec ces moments-là. On peut avoir une autre ambition que celle de faire des œuvres, et surtout des chefs-d'œuvre. Je pense que beaucoup de nos contemporains s'illusionnent sur leur capacité à produire des chefs-d'œuvre. Si l'on n'est pas assuré d'en faire (moi, je ne m'en trouve pas du tout assuré), on a pourtant cette grande chance de pouvoir découvrir des choses importantes. Non pas vraiment nouvelles : elles le sont dans la mesure où c'est nous qui n'entendions pas, qui ne comprenions pas, qui vivions dans un continent fermé, désuet, et non relié au reste.

Je ne sais pas si j'ai répondu à l'ensemble des questions qui m'ont été posées ; y en a-t-il d'autres ?

— Lorsque vous vous ouvrez à la musique concrète, n'est-ce pas pour vous fermer à tout ce qui est conventionnel ? N'est-ce pas mourir à vous-même, et en retirer des possibilités illimitées ?

— Vous êtes trop généreux, et mon expérience n'est pas si cruelle. La musique concrète, certes, m'a fait souffrir ; j'en trouvais les sons passionnants, mais terribles. Mais j'ai résisté. Miraculeusement ! Et si vous imaginez que cela m'a détourné des sons conventionnels, je vous *détromperai*. J'ai, tout au contraire, réentendu la musique traditionnelle, mais avec une autre oreille. J'ai mieux entendu...

— Oui, l'ancienne oreille était morte.

— Non. L'ancienne oreille, c'était l'enfance, une petite *pointure*. Je crois qu'un solfégiste occidental ne pourra jamais entendre vraiment de la musique chinoise, ni probablement *hindoue*...

— A moins de mourir à lui-même, c'est cela que je veux dire.

— Je ne sais pas si cela se peut : on ne désapprend pas une langue natale.

— Si vous préférez, la découverte de la vie est une ascèse ; il s'agit d'oublier constamment l'instant qui vient de passer. Et de vivre l'instant présent. C'est cela, mourir à soi-même : non pas se supprimer, mais supprimer l'interprétation que l'on se fait de l'existence — cette interprétation sclérosée que l'on trouve, entre autres, dans la compréhension traditionnelle de la musique.

— Je me méfie du mot *ascèse*, il signifie seulement qu'une sensualité est préférée à une autre. Pierre Henry, Luc Ferrari ont toujours fabriqué des sons effroyables avec un mauvais sourire, et dans une jouissance que je me permettrai de qualifier de perfide.

DÉSŒUVRE - CESSATION D'UN USAGE, ABOLITION D'UNE LOI PAR LE DÉFAUT D'APPLICATION

POINTURE - SE DIT DE DEUX PETITES POINTES QUI MANTIENNENT LA FEUILLE DE PAPIER QUE L'ON IMPRIME ; LES MARQUES QUE LAISSENT CES POINTES

EFFROYABLES - QUI CAUSE DE L'EFFROI ; TRÈS-DIFFORME ; EXCESSIF

JOUISSANCE - POSSESSION ; PLAISIR

DÉLIVRER - METTRE QUELQU'UN EN LIBERTÉ, LIVRER (DE LA MARCHANDISE) ; - SE TIRER, SE DÉBARRASSER
VANER - LOUER - BEAUCOUP, SE GLORIFIER ; SE FAIRE FORT DE
ENTREPRENDRE - COMMENCER ; PRENDRE UNE RÉOLUTION ; SE CHARGER DE L'EXÉCUTION D'UNE CHOSE ; ATTAQUER ; RALLER, USURPER
VOULERS → VOULOIR - AVOIR L'INTENTION, LA FERME VOLONTÉ DE ; COMMANDER, EXIGER ; DÉSIRER, SOUHAITER ; CONSENTIR
EN VOULOIR À, PRETENDRE À QUELQUE CHOSE ; VOULOIR DU MAL À QUELQU'UN.

— Pour découvrir cette musique concrète, il a bien fallu qu'à un certain moment, vous vous mettiez à la quête d'autre chose. Vous avez bifurqué ?

— Je regrette d'avoir, encore, à vous contredire. Rien de logique dans mon histoire, et surtout pas de volonté délibérée de ma part. C'est à force d'accumuler des bruits en studio, pour rechercher des effets dramatiques, que je me suis avisé qu'ils excédaient les textes qu'ils étaient censés illustrer. Ils se sont mis à parler de musique. Je cherchais le contraire de la musique, elle m'est revenue dessus. Avec violence. Et sans que je m'y attende.

— Avez-vous fait, vous-même, des explorations dans l'intention d'arriver à des états de conscience autres que les états normaux ou habituels ? Ne peut-on utiliser des sons comme hallucinogènes ?

— C'est une question fondamentale, et même ultime, pour laquelle je ne possède aucune réponse personnelle. Je dirai toutefois que la curiosité à laquelle vous faites ici allusion ne me paraît pas seulement naïve — le mot n'est pas assez fort — mais bien révéler chez mes contemporains un état de grossièreté mentale que je ne saurais qualifier. Ces malheureux s'imaginent que les extases, les états intérieurs vont leur être délivrés sur commande. S'il y a, dans d'autres civilisations, des initiations musicales, nous ne les connaissons pas ; et nous ne les connaîtrions que si, longuement, nous les avions pratiquées. Tout ce que nous savons nous est rapporté par des volcurs de circonstance, qui viennent s'en vanter auprès des archivistes du Musée de l'Homme ! Je veux bien que tel raga engendre tristesse et mélancolie en relation avec le coucher du soleil ou l'aurore, mais je n'ai jamais rien ressenti de ce genre, et je ne vois pas pourquoi je devrais m'en laisser persuader. Une investigation à ce sujet apparaît évidemment très tentante. Sans fausse modestie, je crois qu'elle a pour préalable le travail de déconditionnement dont j'ai parlé. Seuls pourraient l'entreprendre ceux qui auraient désappris certaines frontières mentales. Mais j'ai dit aussi qu'on ne désapprenait pas le pays natal...

— Gurdjieff parle dans « Rencontres avec des hommes remarquables » d'un instrument trouvé dans un couvent soufi du Turkestan ; cet instrument était accordé à la gravitation des planètes, aux changements de la lumière et de la nuit ; les sons avaient des effets objectifs.

— Je respecte la mémoire de Gurdjieff, mais je suis radicalement sceptique à l'égard, et de cet accord, et de ces effets.

— Vous avez parlé de déconditionnement. Je lis votre « Traité », j'écoute vos disques. Vous êtes donc à la recherche d'un système, de lois ?

— Trop ambitieux. J'en suis à décrire les phénomènes.

— Mais vous les classez ?

— Classification n'est pas recherche de loi, préalable seulement.

— Alors pourquoi appeler cela un solfège ?

— Solfier, c'est reproduire avec la voix un dessin, un texte musical, ou

SOUFI -

ÉCRASÉ - DÉFÉRENCE, MARQUE D'ESTIME, DE CONSIDÉRATION, MÉNAGEMENTS

RÉCOLTE - ACTION DE RECUEILLIR

SACPAGE - BOULEVERSEMENT / AMAS CONFUS

GALVAUDER - RÉPRIMANDER AIGREMENT; METTRE EN DÉSORDRE

BROUILLONS - PERSONNE ACCOUTUMÉE À BROUILLER; À S'EMBROUILLER;

LA RECHERCHE MUSICALE

171

noter ce qu'on entend. Généralisons : c'est traduire une langue de signes dans le langage des objets qui portent ces signes, et réciproquement.

— Mais les jeunes qui écoutent le « Voyage » de Pierre Henry ou « Le Voile d'Orphée » ne trouvent pas d'objets sonores nouveaux, mais des structures. Ils sont à la recherche de lois !

Voyage
Le Voile d'Orphée

— Je ne refuse pas du tout la recherche des lois, mais une ambition trop hâtive ; tout comme je ne discute pas les effets de la musique, mais l'idée qu'on puisse aller si facilement beaucoup plus haut et plus loin que par le passé dans le sentiment d'existence. Je défie tout musicien contemporain de me dire quoi que ce soit des lois d'une musique autre que la musique traditionnelle. Et une connaissance approfondie des effets, une manipulation de la perception humaine grâce à la musique, je dis qu'elle ne s'atteint qu'après des vingtaines d'années de travail ; au lieu de cela, on se satisfait de la récolte des disques ! Il y a aujourd'hui engouement pour les structures, comme pour les fruits défendus de ces jardins que l'on saccage, avec une naïveté si incroyablement occidentale ! Au lieu de ces satisfactions à la mode, j'apporte le rude, le rugueux, le primaire, le primitif. J'exige que l'on écoute avec intensité, et que l'on n'aille pas galvauder le mot « structure » à propos de brouillons ridicules, où n'importe quoi se justifie par le calcul ou le dessin. A bas les faussaires !

— La musique concrète devrait donc s'assurer d'un ensemble de recherches sur les sons, elle serait de plus en plus subtile mais sans contenu imaginaire ni psychologique ? Ce serait une musique abstraite ?

— La musique concrète n'existe pas ; ou du moins, elle n'a été qu'un moment, un terme, une lancée. Elle est morte. Une musique « abstraite » non plus qui ne serait que « scientifique » au lieu d'être perçue, ressentie, qualitative. La musique n'est pas, ne saurait être scientifique. Elle joint l'abstrait et concret, esprit et sens, culture et nature.

— Alors, c'est une musique où il y a place pour la psychologie ou l'imagination ?

— La psychologie, l'imagination ne sont pas science, mais art. Tout ce que ne fait pas la science, l'art y supplée. En musique, les numérations ne comptent pas, mais seules les expériences de conscience.

— Art et science ne vous paraissent donc, en aucun cas, complémentaires ?

— Au contraire, complémentaires, c'est-à-dire indispensables chacun dans une sphère où l'autre n'a guère accès. L'expression « sciences humaines », à elle seule, indique une démission, indique que l'on qualifie de science ce qu'on ne sait pas et que l'on décide de chercher l'homme à travers des procédés hérités des sciences physiques.

— Quelles sont les relations entre les musiques dodécaphonique, sérielle et expérimentale ?

— Les plus mauvaises !

— *En tout cas, vous ne niez pas la persistance d'une tradition musicale, avec ses effets possibles sur le plan spirituel ?*

— Au contraire. Personnellement, quand j'ai besoin de musique, je mets plutôt du Bach que de la musique concrète !

— *Alors, qu'y a-t-il de bon dans votre musique ?*

— N'importe quoi peut être bon ! : les instruments, les microphones, les ressorts à boudin, les pinces à sucre. Je vous réponds un peu cavalièrement : mais si elle vous offre un plat, la cuisinière vous donnera difficilement la recette.

— *Le contrepoint, c'est aussi la cuisine ?*

— C'est aussi une sorte de cuisine. Mais ce n'est pas cela qui compte. Un son est facile à écouter s'il a une histoire, s'il est à lui seul un morceau de musique, s'il habite sa durée de façon cohérente mais avec une part d'imprévisible... L'intéressant est d'établir des systèmes structurés et même super-structurés, mais *sans déterminisme*.

Notre oreille est cependant aussi une machine à calculer. Elle est logarithmique. Et plus que logarithmique : calculatrice, mathématicienne. Mais à la fois mathématicienne au sens de la musique traditionnelle — quoi de plus mathématique que la musique d'Occident ? — et *sauvage*, inspirée et voyante. Elle perçoit la dynamique des sons, leur entretien, leur nourriture, leurs transmutations, tout ce qui échappe à la mathématique des fréquences : l'histoire d'un son, c'est tout cela. Alors, oublions que ce grincement peut être exécration. En effet, il l'est. Apprenons à écouter ce qu'est un **grincement**.

ACTION DE GRINCER LES DENTS
↳ SERRER LES DENTS
EN LES PROTANT PAR UN
MOUVEMENT
CONVULSIF DE
RAGE OU DE DOULEUR

Revue d'Esthétique - 1968

ÉCRIRE SUR LA MUSIQUE

Pour des raisons évidentes, on ne tient pas le journal d'un livre comme on tiendrait celui d'un film ou d'une œuvre musicale. Les journaux d'écrivain ne contiennent guère que des notes préparatoires à leurs ouvrages futurs ou des commentaires après relecture de leurs ouvrages passés.

C'est dommage : un journal du *Traité des Objets Musicaux* avant, pendant et après sa rédaction aurait été instructif à bien des égards.

Le projet — qui est alors celui d'un *Traité des Objets Sonores* — date des adieux à la musique concrète. Il en constitue même la contrepartie ; en renonçant à la composition, Pierre Schaeffer se promet de veiller avec d'autant plus de vigilance sur l'expérience en cours : un renouvellement en profondeur « du phénomène de la communication ou de la contemplation musicale » qui devrait engager à la fois les musiciens et les auditeurs dans « la double démarche que demande toute initiation : une connaissance de l'objet, une préparation du sujet » (1). Le futur *Traité des Objets Sonores* ne saurait constituer qu'un préalable à cette initiation, puisqu'il examinera seulement les matériaux de la musique. Mais, en se donnant au départ toutes les potentialités du sonore, en vue de toute musique possible, il donnera d'emblée à l'expérience sa véritable dimension.

Pierre Schaeffer lui consacre donc les moments de loisir qu'il peut arracher à la Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer. Mais en 1957, un voleur malchanceux s'empare de la serviette qui contenait le manuscrit, dactylographié en un seul exemplaire.

Rétrospectivement, l'auteur se réjouira de cette catastrophe qui lui a évité toute tentation de se reporter à une première version trop littéraire à son gré, qui généralisait trop aisément sans doute, les leçons d'une expérience d'auteur.

(1) *A la Recherche d'une Musique Concrète.*

ARRACHER - DÉTACHER, ÔTER DE FORCE, FIG. OBTENIR AVEC PEINE, - SE SOUSTRAIRE À, S'AFFRANCHIR DE
MALCHANCEUX - MALCHANCEUX - QUI A UNE CHANCE FAVORABLE

EMBLÉE - TOUT D'UN COUP, DU PREMIER EFFORT

EMPARER - SE SAISIR D'UNE CHOSE, S'EN RENDRE MAÎTRE

SERVETTE - LINGE DONT ON SE SERT À TABLE, OU POUR LA TOILETTE

RÉJOUIRA - RÉJOUIR - DONNER DE LA JOIE, DU PLAISIR ; SE DIVERTIR, SE FÉLICITER

Au contraire, les années suivantes, les plus fécondes sur le plan de l'expérience musicale, telle qu'elle a été décrite au chapitre précédent, ne donnent lieu qu'à des publications de circonstance, si l'on excepte, dans les Gravesaner Blatter, d'Hermann Scherchen, une communication sur les anamorphoses temporelles. Lorsqu'il présente, dans la Revue Musicale, les cinq manifestations de 1959 ou, dans les Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, le Festival de la Recherche 1960, Pierre Schaeffer mentionne tout juste les essais de typologie et de morphologie qui font pourtant l'objet, à l'intérieur du groupe de recherche de travaux assidus et de discussions serrées.

Ils ont en fait donné lieu à d'innombrables documents internes : classements sur fiches perforées, plans pour des bobines d'exemples, indications de méthode, etc... Mais ces documents sont incompréhensibles au profane ; quant aux discussions, elles sont d'autant plus hermétiques que les interlocuteurs se comprennent mieux. Il est toujours possible de suivre, au moins dans son déroulement général, le débat sur les grands principes qui oppose périodiquement Iannis Xenakis et Pierre Schaeffer. Mais les indications qui permettent à ce dernier de s'entendre, à propos de sons, avec Luc Ferrari sont à la fois parfaitement efficaces et pratiquement intraduisibles en français.

L'expérience musicale doit, on l'a vu, se forger un métalangage. Celui-ci, en retour, implique l'expérience. Les mots ne servent qu'à guider l'écoute. Face à la fournée des stagiaires de 1960, parmi lesquels Philippe Carson et Claude Ballif, François Bayle et Ivo Malec, de retour après une absence de plusieurs années, Mireille Chamass a fait la douloureuse expérience de la difficulté de transmettre cet acquis.

Quant au Traité, il change de titre, pour devenir Traité des Objets Musicaux ; les sommaires et les assistants se succèdent sans que jamais le texte proprement dit aille au-delà du deuxième chapitre.

C'est en 1962, au moment où Pierre Schaeffer commence à douter de l'aventure collective, que s'engage vraiment l'aventure rédactionnelle. Elle s'achèvera — provisoirement — avec la publication de l'ouvrage, en 1966.

L'écriture n'est pas ici un simple compte rendu de la recherche. Elle est sa poursuite sous une autre forme. On n'explicite pas sa pensée sans en transformer le contenu. Lorsqu'il faut dire ce qui jusqu'alors allait de soi, décrire et justifier des méthodes qu'on se contentait d'appliquer, on découvre des lacunes, des incohérences, des équivoques qui, sur le plan pratique n'étaient nullement gênantes mais qui, dans une publication, seraient inadmissibles. Et on ne comble pas ces lacunes sans faire surgir des problèmes neufs.

Ces phénomènes habituels prennent, dans la rédaction du Traité une ampleur particulière, pour des raisons qui tiennent à la fois à l'auteur et au sujet.

Pierre Schaeffer n'a jamais accepté l'artifice pédagogique qui consiste à séparer l'exposé des idées de leur genèse, celui des faits du processus

IANNIS XENAKIS
X
PIERRE SCHAEFFER
X
LUC FERRARI

Philippe Carson

Claude Ballif

François Bayle

Ivo Malec

Mireille Chamass

ACHEVER - FINIR, TERMINER, METTRE LA DERNIÈRE MAIN

GÊNANTES - D GÊNER - INCOMMODER, CONTRAINDRE LES MOUVEMENTS DU CORPS; EMBARRASSER; - SE CONTRAINDRE

TUYAUTERIES - TUYAUTES - PLEISSER DU LINGE À TUYAUX
 TUYAU - TUBE OU CANAL DE MÉTAL, DE BOIS, DE TERRE CUITE
 DE VERRE, ETC.; OUVERTURE DE LA CHEMINÉE DÉPUS
 LE MANTEAU SUSPENDU HAUT; DOUT CREUX DE LA PLUME
 DES OISEAUX; TIGE CREUSE

FAÇADE - FACE D'UN GRAND BÂTIMENT DU CÔTÉ DE L'ENTRÉE
 RÉSOUDRE - DÉSAGRÉGER, DISSOUDRE, RÉDUIRE; DÉTERMINER
 ARRÊTER, DÉCIDER; DONNER UNE SOLUTION; ÊTRE DISSOUS;
 SE RÉSINAER À; PRENDRE UNE DÉCISION

ECRIRE SUR LA MUSIQUE

177

de leur découverte. Non seulement le Traité récapitule tout l'itinéraire de la recherche mais il offre au lecteur, en direct pour ainsi dire, le spectacle d'une pensée qui se remet en cause au fur et à mesure de sa progression. En avance sur Beaubourg il exhibe au grand jour toutes les tuyauteries de l'invention, que l'exposé scientifique dissimule d'habitude sous une chaste façade. Encore ne s'agit-il que d'un mouvement figé : sous la version qu'il fallait bien, en 1966, se résoudre à publier, il faudrait imaginer l'évolution incessante des brouillons.

C'est qu'aussi le sujet et l'approche sont pratiquement sans précédent.

L'objet sonore est objet de la perception, cette perception qui, selon Husserl « constitue » le monde et fonde des sciences divergentes, insoucieuses de leur propre point de départ. La connaissance de cet objet doit accomplir le mouvement inverse, en faisant converger vers lui ces disciplines partielles : physique, physiologie, psychologie, sociologie de la culture, linguistique, ethnologie et aussi ces connaissances non formalisées, autrement organisées, irremplaçables, qui proviennent d'une longue pratique professionnelle. Encore ne s'agit-il pas d'additionner les renseignements, mais d'élucider les relations entre disciplines à partir de l'objet dont elles se détournent. On sait à quel travail de documentation et de réorganisation est ainsi conduit Maurice Merleau-Ponty dans sa Phénoménologie de la Perception.

La recherche musicale n'est pas la philosophie. On aurait tort de croire que les choses en sont simplifiées. Il ne s'agit pas seulement de l'objet sonore tel qu'il se donne à l'écoute, mais de musique, et d'une musique en train de se faire. Le Traité ne s'efforce pas seulement de « mettre en mots » le savoir implicite de la perception sonore mais les calculs implicites de l'invention musicale, avec ses déterminations, ses compromis, ses détours obligés, ses résolutions foudroyantes.

La création, à la différence de la connaissance, échappe en principe au langage. Entre connaissance et création, le Traité oscille entre ce qui peut se dire et ce qui ne peut être qu'offert, à l'écoute. Pendant quatre ans, Pierre Schaeffer et ses assistants ont fait ainsi le va et vient entre des textes jamais assez concrets et des collections d'exemples sonores jamais assez éloquentes. Trois microsillons d'exemples sonores ont finalement été édités au Seuil en 1967. Ils n'ont connu qu'une diffusion confidentielle bien qu'ils fassent partie intégrante du Traité. Il est apparemment difficile de familiariser le public avec cette idée simple : c'est avec des sons et des morceaux de musique qu'on peut parler du sonore et du musical.

Au moment de sa sortie, le Traité des Objets Musicaux, si peu approprié qu'il soit à cette fonction, est le seul « manuel » dont dispose le Groupe de Recherches Musicales pour la formation de ses stagiaires. Il constituera également le point d'appui d'un enseignement au Conservatoire National de Musique de Paris où Pierre Schaeffer en 1968, devient professeur associé. Faits par d'autres que l'auteur, les commentaires

RENSEIGNEMENTS - RÉTABLISSEMENT D'UNE CHOSE DANS SON PREMIER ÉTAT; RÉPÉTITION; ACCROISSEMENT

DÉTOUR - CIRCONVOLUTION, CHEMIN QUI VA EN TOURNANT; FIG. SUBTILITÉ SUBTERRAINE

FOUDROYANTES - QUI FOUDROIE

FOUDROYER - FRAPPER DE LA FOUDRE; BATTRE À COUPS DE CANON

SEUIL - PIÈCE DE BOIS OU DE PIERRE, QUI FORME MARCHE AU BAS DE L'OUVERTURE D'UNE PORTE

Maurice Merleau-Ponty
 Phénoménologie
 de la Perception

s'efforcent de « fixer » des concepts qui évoluent de chapitre en chapitre, (Michel Chion établit ainsi un Lexique, à paraître aux Cahiers de Recherche/Musique). Faits par l'auteur, ils réinterprètent avec une certaine liberté tel schéma, tel développement pour les besoins de la pédagogie du moment. Le texte qui va suivre est la plus récente de ces interprétations.

Entre le mouvement des versions disparues et celui des relectures, le *Traité des Objets Musicaux*, tel qu'il est imprimé, n'est ainsi qu'un bloc provisoirement stable de « paroles gelées ». Il faudrait, pour le comprendre, éviter de se laisser prendre à cette immobilité trompeuse et se souvenir que le discours aussi est un art du temps.

1
112
x 8
896

A LA RECHERCHE DE LA MUSIQUE MÊME

(Postface au *Traité des Objets Musicaux*)

L'orsqu'il s'agit de recherche, il n'est guère décent d'annoncer un chapitre final. Dix ans après la publication du *Traité des Objets Musicaux*, le texte qui va suivre se propose d'en guider la relecture, dans une perspective sans doute plus ouverte (1).

Le principal défaut de cet ouvrage est en effet d'être resté seul. Plus de six cents pages consacrées aux objets pèsent sur un plateau de la balance. Pour rétablir l'équilibre, l'auteur aurait dû produire aussi un *Traité des Organisations musicales* d'un poids équivalent.

Que mes censeurs daignent m'en excuser : je n'ai eu ni le temps ni le génie d'entreprendre pareil travail, dans un domaine où, par ailleurs, tout reste à faire.

Le *Traité des Objets Musicaux* peut donc être interprété de deux façons : positivement, comme une tête de pont du côté des matériaux et des facultés auditives. Négativement, comme ayant manqué l'objectif, puisqu'il semble ignorer l'autre rive, celle des combinaisons qui donnent du sens aux assemblages d'objets. Entre ces deux rives, un fleuve profond : celui des structures de référence, ce terme, vague ou précis selon les emplois et les usagers, désignant les configurations intermédiaires par quoi s'obtient le franchissement.

L'ouvrage a pourtant été réimprimé tel quel, sans en changer une ligne. Des réajustements dans la présentation auraient pu être souhaitables pour

(1) On lira également avec profit le numéro 2 des *Cahiers Recherche/Musique* sur *Le Traité des Objets Musicaux dix ans après* (Editions INA-GRM, 1976). L'article de l'auteur publié dans ce numéro sous le titre *La Musique par exemple* a été également publié dans *Musique en Jeu* (Editions du Seuil, 1976). Le lecteur désireux d'une information d'ensemble sur *Les Musiques Electroacoustiques* pourra se reporter à l'ouvrage, qui porte ce titre, de Michel Chion et Guy Reibel (Editions INA-GRM, 1976). Enfin, un *Lexique du Traité des Objets Musicaux* de Michel Chion, avec l'assistance de Jack Vidal, doit paraître, courant 1977, dans les *Cahiers Recherche/Musique*.

PAIREIL - SEMBLABLE
LA MEME CHOSE
LA MEME MANIÈRE

FLEUVE - GRANDE RIVIÈRE QUI SE JETTE DANS LA MER
FRANCHISSEMENT - FRANCHISE - LIBERTÉ, IMMUNITÉ, SINCÉRITÉ, CANDIDEUR, VÉRACITÉ

la pédagogie. Mais aucune correction de fond ne s'imposait vraiment, pour rectifier des erreurs ni même une terminologie qu'on pourrait, certes, améliorer, mais qu'il vaut mieux respecter, étant donné qu'elle a fait déjà l'objet d'une certaine pratique.

En revanche, l'auteur ne saurait trop insister sur les manques du *Traité*, interprétés souvent de façon tendancieuse comme l'effet d'un parti pris ou d'une négligence. La recherche n'est pas achevée. L'énoncé des lacunes est ici beaucoup plus qu'un *aveu* : c'est la reconnaissance de l'inexploré. En recherche, il ne suffit pas d'« aborder l'impensé », faut-il encore lui réserver ses chances !

Quel est donc l'« impensé » musical que le *Traité* a abordé en première urgence ? C'est la faille, souvent dissimulée, entre deux savoirs qui se renvoient inutilement l'un à l'autre. Le savoir musical traditionnel repose sur un solide trépied, dont le profane lui-même connaît les branches : un solfège pour l'oreille, une pratique pour les instruments, une écriture pour les œuvres. Danhauser, en quelques paragraphes sommaires, renvoie à l'acoustique pour justifier l'*art des sons* dans leur bon naturel. La musique contemporaine a beau refuser les gammes, elle s'est saisie, avec l'électronique, d'un second trépied, apparemment plus rationnel, le « trièdre de référence » : hauteurs graduées en fréquences, intensités graduées en décibels, durées graduées en secondes. Comme les synthétiseurs permettent effectivement les plus exquises combinaisons de fréquences, de décibels et de millisecondes, on en a déduit que toute musique possible pouvait s'y élaborer par une combinatoire appropriée, à condition de faire donner l'ordinateur.

On se bornera à remarquer cependant que ces deux savoirs se sont affrontés en s'ignorant l'un l'autre, que la musique contemporaine, du moins électronique, en est toujours à rechercher les valeurs de son solfège, le registre de ses instruments et le code de ses partitions. Il y a quelque chose qui cloche.

Ce problème fait l'objet du *Traité*, qui repart de cette situation historique, compliquée d'un précédent : la musique concrète. Bizarrement, cette pratique « sauvage » se présenta seule (j'attends toujours un démenti) pour combler la lacune en question. Car, si le synthétiseur était, comme le terme l'indique, puissant en combinatoire, il ne fournissait à l'oreille aucune procédure d'analyse, et pis encore, il imposait ses postulats. Au contraire, un simple tourne-disque, grâce aux « sillons fermés », ou la bande magnétique, si facile à découper, fournissaient, comme par inadvertance, une mine d'expériences qui est loin d'être épuisée.

Expériences de quoi ? D'écoute, pardi, en un temps où l'oreille n'est pas à la mode et où l'intérêt des compositeurs va aux combinatoires a priori et aux techniques sophistiquées. C'est ce qui explique le retard pris par la recherche musicale, faute de chercheurs motivés, et fait du *Traité* un livre à contre-courant.

Cette postface devrait permettre de dissiper les malentendus les plus

BORNERA - METTRE DES
BORNES, LIMITER, METTRE UN
TERME À, RESTREINDRE, SE
CONTENIR DE

ADV.
PIS - COMPARATIF DE MAL, PLUS
MAL

DÉMENTI - ACTION DE NIER CE QUI A ÉTÉ DIT PAR QUELQU'UN

PARDI.

perfidés. Elle devrait aussi aider le lecteur à aller plus vite à l'essentiel. Car le *Traité* n'est pas un ouvrage pédagogique. C'est le bilan d'une recherche parcourue dans le sens de sa genèse, plutôt qu'un exposé logique des résultats et des applications possibles. D'autre part, il traite des matériaux de la musique, et non de la musique même. Or, comme ces matériaux (musicaux) postulent la musique, on risque d'éprouver, tout au long de ses pages, un malaise lié à ce sous-entendu. Il fallait bien, pourtant, commencer par un bout. Ce que l'auteur peut faire, *in fine*, c'est inciter le lecteur à ne pas s'enfermer dans la seule considération des éléments et même, faute d'un traité complémentaire, à lire celui-ci en « direction » des organisations musicales, changeant sans doute d'« objet », mais non pas de méthode.

Pour guider cette seconde lecture, je voudrais distinguer entre ce qu'on peut considérer comme acquis expérimental (notamment les « anamorphoses » entre musique et acoustique), ce qui peut être défini comme méthode d'approche, et enfin ce qui peut être exposé comme connaissance de l'oreille (par la théorie et la pratique des « quatre écoutes »). Une partie médiane tâchera d'élucider les malentendus qu'entretiennent depuis dix ans les interprétations du *Traité*, tant positives que négatives.

Ayant ainsi précisé ce qui se trouve et ce qui ne se trouve pas dans cet ouvrage, j'essayerai de dire comment une problématique de « la musique même » pourrait s'en inspirer. Tel est l'objet des dernières parties de ce texte qui reprennent, à l'octave supérieure, le thème des trois premières. Quelle est la situation expérimentale des œuvres actuelles ? Quel peut être le nouvel objet de la recherche ? Le bilan des quatre écoutes s'applique-t-il finalement aux organisations musicales ? Peut-être faudra-t-il enfin, au-delà et en-deçà de la théorie, indiquer ses postulats et expliquer les résistances historiques qu'ils provoquent, en un temps où la musique contemporaine semble hésiter, pour reprendre une expression célèbre, entre « volonté et représentation ».

1 — ANAMORPHOSES ENTRE MUSIQUE ET ACOUSTIQUE

Ma curiosité visait initialement les bruits et leur pouvoir évocateur, notoire dans l'expression radiophonique. C'est donc bien malgré moi que je fus plongé dans une aventure musicale, puis conduit à une recherche expérimentale. Les résultats, pourtant convaincants, que j'obtins alors, par surprise et presque sans difficulté, n'ont pas frappé les contemporains. Il a fallu vingt ans et le secours de l'informatique pour que les travaux de Risset à la Bell Telephone (analyse de dynamique spectrale à partir de *Music V*, de Matthews) et ceux de Chowing, à Stanford, viennent corroborer les résultats que j'avais obtenus dans les années 50.

Risset
Chowing
Matthews
à
Music V

Je ne disposais, dans mon modeste studio de radiodiffusion, d'aucun équipement spécialisé : un oscilloscope, tout au plus, s'ajoutait aux micros et machines d'enregistrement. Mes parrains étaient ceux de tout le monde :

PARRAINS - CELUI QUI TIENT UN ENFANT SUR LES FONTS DE BAPTÊME, CELUI QUI NOMME UNE CLOCHE QUE L'ON BÉNIT

APPRIS - D. APPRÉTER - PRÉPARER, METTRE EN ÉTAT, ASSAISONNER

SE PRÉPARER, SE DISPOSER À

→ APPRENTISSAGE - ÉTAT, OCCUPATION D'UN APPRINTI, DURÉE DE CET ÉTAT, FIG. ESSAI

CISEAUX → CISEAU - INSTRUMENT PLAT, EN FER ET TRANCHANT PAR UN BOUT, SERVANT À TRAVAILLER LE FER, LA PIERRE, LE BOIS, ETC.

Danhauser et le Solfège des Solfèges, Helmholtz et ses résonateurs, Fourier et sa série ; enfin, en plus moderne, Fletcher et ses stimuli. (Je ne fais que resituer, ici, plus familièrement, ce qui est longuement expliqué au Livre III). Je m'attendais donc, selon Danhauser, à ce que les hauteurs fussent des fréquences, et les durées des secondes. Je m'attendais, selon Fourier, à analyser les sons complexes en paquets de fréquences simples et à recomposer, selon Fletcher et ses étalonnages, les sinus en effets auditifs. Enfin, en bon rationaliste, je n'imaginai pas que l'attaque d'un son pût être autre part qu'à son début. A l'École des Télécommunications, mes anciens ne m'avaient-ils pas appris que certains « phénomènes transitoires », aussi bien dans le corps sonore que dans l'oreille, perturbent la phase initiale des perceptions ? J'installai donc un oscillographe, pour bien comprendre ce qu'on m'avait appris et, en particulier, la correspondance du signal avec le timbre. Rien d'évident ne vint corroborer la doctrine (il aurait fallu, d'ailleurs, pour la vérifier, le secours de l'informatique). Je pris alors une paire de ciseaux et me mis à découper les sons, enregistrés sur la bande magnétique, en fragments que j'écoutais séparément. Je fis tourner les enregistrements à des vitesses différentes et, parfois, j'usai de filtres pour me livrer à d'autres découpages, dans le tissu de la tessiture cette fois. Une pluie de découvertes s'ensuivit. Vous pouvez, lecteur, les vérifier sans peine, sur votre matériel d'amateur, dans la chambrette de Mimi Pinson aussi bien qu'à la Bell Telephone.

TISSU - PART. DU VERBE
INVISITÉ TISSÉ, TISSÉ;
TISSU, S.M. OUVRAGE TISSU
AU MÉTIER; PAS ENTRELAÇEMENT
DES FIBRES FORMANT LES
ORGANES, ORDRE, SUITE.

PLUIE - EAU QUI SE DÉTACHE
DES NUAGES ET TOMBE PAR
GOUTTES; CE QUI TOMBE COMME
LA PLUIE

COUPURES - BLESSURE FAITE
EN COUPANT, SÉPARATION

ÉCHELLE - MACHINE
COMPOSÉE DE DEUX MONTANS
TRAVERSÉS PAR DE BÂTONS
POUR MONTER ET DESCENDRE,
LIGNE DIVISÉE PAR PARTIES
ÉGALES ET PROPORTIONNELLES
POUR MESURER

CREUX - D'UNE MANIÈRE
CREUSE

RONDEUR - FIGURE DE CE QUI EST
RONDE; FIG. BOMBONIE, RANCHOISE

a) Importance d'une notion jusqu'ici inconnue : *la forme dynamique des sons*, l'« histoire de leur énergie ». En coupant sur la bande magnétique le début du son, on devrait avoir supprimé, avec les processus transitoires, les traces de l'attaque. Or, après des coupures qui peuvent être de l'ordre d'une seconde, effectuées au début d'une note de piano grave par exemple, le reste du son reproduit sensiblement la même sensation d'attaque.

Qu'est-ce donc que ce phénomène initial qui n'est pas localisable au début du son ? Comme d'autres expériences supplémentaires nous l'ont appris, il traduit en réalité une perception globale de l'enveloppe dynamique. Dans le cas d'une note de piano grave, l'énergie décroît suivant une pente régulière (en échelle logarithmique), dont les coupures ne modifient pas la forme générale. Si, par contre, la pente est irrégulière, une coupure effectuée dans un creux suffit à rendre le son méconnaissable. C'est ainsi que, par une surprenante transmutation instrumentale, une note de piano medium ainsi coupée va se mettre à ressembler à un son de flûte.

b) *Le timbre et les instruments*. Si l'absence d'un détail anatomique (que masque ordinairement la « rondeur » d'une note bien établie) suffit pour passer du piano à la flûte, d'une percussion sur des cordes à un instrument à vent, que deviennent les classifications instrumentales ?

La reconnaissance d'un instrument est liée à un ensemble de *caractères* permanents, tandis que le registre offert par son clavier permet de faire varier les *valeurs* musicales. Encore faut-il observer que ces caractères ne sont pas si permanents, ni ces valeurs si pures. A chaque note du piano est attaché un caractère dynamique particulier, à chaque hauteur un timbre harmonique. Ce qui rend le piano immédiatement reconnaissable, c'est une *loi de compensation* qui s'énonce ainsi : les notes sont d'autant plus timbrées — harmonieusement — qu'elles sont graves, d'autant plus raides — en dynamique — qu'elles sont aiguës. Cette loi résulte *naturellement* de la mécanique des corps sonores, familière à l'oreille depuis des millénaires. Insistons sur cet adverbe : il y a des lois naturelles des registres avec lesquelles on ne saurait rompre arbitrairement.

c) *Les valeurs musicales* que nous sommes habitués à noter en hauteur, durée, intensité, sont en réalité aussi complexes que les caractères instrumentaux. La hauteur, valeur dominante, se présente ainsi sous deux formes : lorsqu'il s'agit de sons glissants, l'oreille apprécie un *trajet*, de façon approximativement linéaire ; lorsqu'il s'agit de sons de hauteur fixe, elle situe leur « masse » en tessiture — ou dans le cas des sons harmoniques, les localise comme toniques — selon une échelle logarithmique. Ainsi, l'intervalle n'est pas de même nature quand il s'agit de deux sons fixes ou quand il s'agit d'un son glissant entre les mêmes repères. La valeur musicale ne dépend donc pas seulement des degrés, mais de la forme de l'objet sonore, fixe ou mobile en tessiture. Les sons toniques eux-mêmes sont perçus de deux manières, suivant qu'ils sont aigus ou graves : l'oreille repère le fondamental des sons aigus et apprécie leur timbre harmonique ; mais elle reconstitue mentalement le fondamental d'un son grave d'après ses harmoniques, même si ce fondamental est physiquement absent, ce qui est très fréquent.

Dernière et scandaleuse expérience : qu'on accélère du double ou qu'on ralentisse de moitié l'enregistrement d'un son complexe, on s'attend évidemment à une transposition à l'octave. Or, dans bien des cas, le son n'octavie pas...

Et tout le reste est littérature.

De cette critique de l'acoustique dite musicale, du solfège traditionnel aux pratiques sérielles, on retiendra deux conclusions fondamentales.

La perception musicale est qualitative. Les mêmes causes (physiques) n'ont pas les mêmes effets (musicaux). Parmi bien d'autres preuves plus détaillées, voici une illustration éloquent de ce principe fondamental : si, par exemple, on accélère une série d'impulsions, perçues tout d'abord comme distinctes, elles se font entendre plus rapprochées comme vibrato (une

REPÈRE - MARQUE QUE L'ON FAIT À DIVERSES PIÈCES D'ASSEMBLAGE AFIN DE POUVOIR LES AJUSTER EXACTEMENT; POINT MARQUÉ SUR LE TERRAIN POUR SALONNER OU POUR NIVELER.

MOITIÉ - UNE DES DEUX PARTIES ÉGALES D'UN TOUT.

RAPPROCHÉS → RAPPROCHER - APPROCHER DE NOUVEAU OU DE PLUS PRÈS; OPÉRER UN RAPPROCHEMENT, UNE RÉCONCILIATION

« allure »), puis comme un « grain » caractéristique de la matière sonore. Jusqu'à vingt ou trente impulsions par seconde, ce sont des coups frappés : un rythme. Au-delà, on perçoit hauteur et timbre harmonique. Ce passage d'un champ perceptif à un autre n'est pas discontinu : il existe des zones de recouplement où interfèrent plusieurs manières d'entendre. Le basson n'est un instrument si baroque que parce qu'il affiche ce disparate tout au long de son registre.

Corollaire : Aucune correspondance n'est assurée entre une progression graduée en paramètres et une échelle de valeurs musicales. Les valeurs musicales elles-mêmes diffèrent selon les objets : selon le cas ils donnent lieu, soit à une appréciation qualitative, soit à une estimation quantitative, en échelle tantôt linéaire, tantôt logarithmique. D'autre part, de l'écoute la plus attentive d'objets isolés et relativement simples, on ne peut pas déduire aisément l'écoute des ensembles, des objets composés. Enfin, la densité d'information propre à chaque objet, en fonction du temps, modèle la perception au-delà de tout pronostic élémentaire.

2 — LE RECOURS A L'OBJET ET LE PROJET MUSICAL

Les constatations précédentes suffiraient à prouver, à elles seules, l'intérêt *musical* d'un retour aux sources de la perception sonore, en amont des systèmes esthétiques ou scientifiques. Encore faudrait-il dissiper les malentendus auxquels ont donné lieu les notions d'objet sonore et d'objet musical.

Certains de ces malentendus ont une origine historique : ils tiennent à l'association entre musique concrète et recherche musicale. D'autres, imputables tantôt au lecteur, tantôt à l'auteur, concernent l'interprétation du *Traité*. Ils aboutissent tous aux mêmes reproches — ou aux mêmes éloges — injustifiés : j'aurais minimisé l'importance de l'organisation musicale pour rendre un culte à l'objet sonore considéré pour lui-même.

a) *La musique et le bruit*. Née en 1948, à l'époque du disque souple, la musique concrète à ses débuts ne connaissait, par la force des choses, qu'une « unité de prélèvement » : le sillon formé.

L'organisation musicale ne pouvait s'élaborer que par répétition, juxtaposition, superposition de ces fragments sonores, suivant une technique comparable à celle des « collages » surréalistes. Il ne s'agissait nullement d'un parti pris esthétique, mais d'une limitation à laquelle — les textes d'époque en témoignent — je m'efforçais d'échapper. Malgré la rupture radicale que ces nouvelles procédures impliquaient par rapport au mode de composition traditionnel — ou même à la faveur de cette rupture — j'essayais, non de

détruire la musique, mais d'en retrouver des lois générales. Si l'expression musicale actuelle en est encore à cultiver laborieusement d'anciens défis surréalistes dans l'agitation instrumentale, la fascination du *ready made* ou du *happening*, j'ai suffisamment rappelé que telle n'était pas mon ambition. Duchamp n'a jamais été mon maître à penser, et je n'ai jamais songé à invoquer Russolo et Marinetti — que j'ignorais d'ailleurs en 1948 — comme pères fondateurs. Varèse, même, se laissait trop fasciner à mon gré par les aspects dramatiques, anecdotiques, du sonore. A la question : « Objet, que me veux-tu ? », je n'ai rien à répondre de rituel. Seule l'efficacité m'intéresse. Les objets vous rendent la monnaie de l'attention qu'on veut bien leur porter. Les objets sont faits pour servir.

On m'a également crédité d'une mission historique : introduire le bruit dans la musique. Je me vante plutôt du contraire : d'avoir découvert, dans le son musical, la part de bruit qu'il contenait, et qu'on persistait à ignorer. Le déconditionnement de l'oreille auquel j'invitais les compositeurs et les auditeurs tendait à remettre en cause l'opposition primaire entre son et bruit, en découvrant la musicalité potentielle de sons habituellement considérés comme bruits, aussi bien qu'en repérant, dans le son prétendu pur, le bruitage implicite : grain du violon ou de la voix, présence dans une note de piano du choc répercuté sur la table d'harmonie, foisonnement complexe des cymbales, etc... On fera bien de se souvenir qu'il ne s'agit pas là d'imperfections regrettables : ces prétendues impuretés font partie intégrante du donné musical.

b) *Objet sonore et structure musicale.* Si l'on se reporte au texte du *Traité*, on ne saurait prétendre, sans mauvaise foi, que je réduis le problème de la musique à celui de son matériau ; j'ai multiplié les mises en garde aux débutants, qui ne sont que trop tentés de construire des « musiques d'objets » ou d'appliquer les critères d'analyse du sonore à des structures musicales. L'analyse des structures et des œuvres relève — je l'ai dit et j'y reviendrai — d'une approche indépendante. Cette étude est complémentaire à celle des objets. Elle ne saurait s'en déduire.

Sur un point, cependant, je comprends l'embarras du lecteur : il n'est pas toujours facile de situer la distinction objet sonore/objet musical. A la limite, on pourrait même dire qu'il n'existe pas d'objet musical au singulier, tant cet adjectif est lié à l'émergence de relations provenant, soit de références implicites, soit de la perception d'un ensemble.

Si la musicalité, en effet, repose sur des rapports de valeur, ces rapports forment une structure. Ou bien la reconnaissance de cette structure fait passer au second plan la perception des objets composants (c'est l'exemple classique de la mélodie reconnue comme « la même » malgré les variations instrumentales), ou bien c'est au niveau d'un objet isolé qu'une écoute attentive découvre des variations de valeurs qu'elle apprécie musicalement. Mais

c'est que, dans ce second cas, l'objet est déjà considéré comme une « structure sauvage », et apprécié par une oreille exercée à cette écoute.

Eclairons le passage insidieux entre la notion d'objet et celle de structure par la description d'une expérience que chacun peut répéter au magnétophone : lorsqu'il s'agit de notes distinctes jouées par des instruments classiques, chaque note est bien un objet, et lorsque ces notes sont égrenées dans une mélodie, c'est bien cette dernière perception qui est assez prégnante pour faire oublier les objets. Non seulement la mélodie se fait entendre comme une structure, mais elle évoque aussitôt des *structures de référence* (tonalité, modalité, série, etc...). Supposons, au contraire, que nous étudions un objet sonore assez volumineux (grincement prolongé, nuage d'impulsions, etc...) d'une durée analogue à celle de la mélodie précédente. Nous avons dit qu'il allait être entendu comme une « structure sauvage ». Pour l'analyser en objets composants (comme si nous cherchions à retrouver des notes), découpons la bande magnétique en fragments séparés par des silences. Nous voici bien surpris : chaque fragment émerge comme un objet distinct, et le « morceau de musique » est devenu tout différent. Nous sommes obligés par la pensée de ressouder ces fragments les uns aux autres, pour relier les deux écoutes. Cependant, cette expérience analytique (et finalement intellectuelle) va sans doute nous aider à enrichir l'écoute initiale : ainsi réentendue, éclairée par ces récentes références, la structure apparaîtra moins « sauvage ». Peut-être alors répéterons-nous l'analyse sur l'un des fragments, qui peut lui-même être découpé en particules plus fines. Nous dirons alors que nous avons changé de niveau, l'objet fragmentaire précédent jouant désormais le rôle de structure relativement à ces particules. Nous retrouverons en tout cas le même apprentissage, à la faveur des mêmes surprises.

Le couple objet/structure est donc indissociable, puisqu'il désigne toujours une relation entre composants et composés, aussi bien dans le fait sonore et musical naturel qu'en vertu de références culturelles ou récemment assimilées. On voit, de plus, que ces termes ne désignent dans l'absolu aucun niveau déterminé. L'exemple précédent montrait le jeu du couple objet/structure dans le détail. On peut aussi bien le retrouver au niveau global d'une séquence, d'un mouvement tout entier, d'une œuvre complète. Il consiste finalement à considérer la relation entre un ensemble et ses parties.

Dans la musicologie traditionnelle, cette relation s'applique évidemment aussi bien à l'analyse des « grandes formes » qu'à celle des passages clefs. On parlera donc de motifs, de thèmes, repris, variés ou opposés d'un mouvement à l'autre. En somme une analyse logique, une explication de texte. D'autre part, on reprendra une seconde analyse, cette fois morphologique, au niveau du thème et du motif, grâce aux structures de référence du solfège, toujours comparées à la syntaxe et à la grammaire.

Toute musique nouvelle se prête facilement à une « explication de texte » en termes de montage, d'articulation entre ses parties. Il n'est pas nécessaire de s'y attarder. Ce que nous recherchons obstinément ici, c'est l'analyse in-

terne des « passages » qui relèveraient peut-être de structures de référence à l'état naissant (1).

c) Matériau et projet musical. L'objet est fait pour servir, disais-je. Servir à quoi ? A faire de la musique. C'est toute la question de passer du sonore au musical.

Avant de faire ses choix, le musicien ne saurait, pas plus que l'architecte, ignorer les propriétés de ses matériaux, et il a intérêt, à ce stade, à ce que son examen soit le plus clairvoyant et le plus impartial possible. Puisque ces matériaux, — nous croyons l'avoir amplement démontré — ne sont pas réductibles à des mensurations physiques, il faut bien les soumettre au constat de l'oreille, c'est-à-dire les traiter en objets sonores. Enfin, puisqu'il est impossible de préjuger aussitôt des structures et des valeurs musicales potentielles dans les divers objets, le musicien est obligé de considérer au départ la généralité de ces objets sonores. Mais, si désintéressée qu'elle paraisse, l'attention qu'il leur porte fait partie d'un projet : celui de repérer, parmi eux, ceux qui sont « convenables » à son propos. Et ce propos n'est pas une phénoménologie du sonore, si passionnante qu'elle puisse être : son arrêt sur l'objet est celui d'une intention musicale provisoirement mise en suspens.

Reste une difficulté : comment savoir que tel objet convient mieux qu'un autre à l'intention musicale ? En essayant de l'écouter musicalement. Comment connaissons-nous les propriétés de la perception musicale ? D'après les objets qu'elle se donne. Prenons un exemple prosaïque : pour déceler la myopie, l'astigmatisme, le daltonisme, l'ophtalmiste trouve normal de présenter à son patient des objets visuels conçus à cet effet. Personne ne discute pour savoir s'il faut commencer par l'étude de la vue ou par celle des grosses et petites lettres ou des jetons colorés. C'est évidemment dans l'expérience, par approximations successives, que se sont définies les particularités de la vision et la plus ou moins grande « convenance » des objets au but spécifique de

(1) Ce faisant, nous devons laisser au lecteur d'assez larges latitudes pour apprécier les cas où ce type d'analyse est applicable ou non. Autrement, il serait en droit de nous reprocher de vouloir appliquer à tout prix le modèle traditionnel en postulant trop vite, d'un son à l'autre, des valeurs ou des relations d'intervalles. Dans beaucoup de musiques contemporaines, les sons se présentent en effet indissociés, dans des évolutions macroscopiques qui se prêtent mal à une analyse aussi fine. De telles œuvres devraient être alors approchées par des traits plus généraux : sinon leur phrasé, leur ponctuation, du moins le jeu approximatif de flux sonores devenus unités de perception. Elles n'offrent pas la densité d'information et l'intelligibilité quasi instantanée qui consacraient l'efficacité de la musique traditionnelle. C'est ce qui explique d'ailleurs la longueur de nombre de ces œuvres : cette ampleur est nécessaire à leur élucidation. D'où aussi leur insistance à imposer des effets davantage sensibles qu'intelligibles. Qu'il s'en félicite ou qu'il le regrette, l'expérimentateur est bien obligé de prendre les œuvres telles qu'elles sont. A lui, par conséquent, de choisir chaque fois le type de décomposition qui convient.

SOUDÉS -> SOUDER - JOINDRE PAR LE MOYEN DE LA SOUDURE
CONQUÉRIR -> ACQUÉRIR PAR LES ARMES, GAGNER L'AFFECTION
DÉBORDER - ÔTER LA BORDURE, LE BORD DE QUELQUE CHOSE
SORTIR HORS DE SES BORDS
HONTE - DÉSHONNER; INJURER, AVILISSEMENT

l'oculiste. Pourquoi cette méthode, qui n'étonne personne quand il s'agit de la vue (et de diagnostic), est-elle aussi difficile à faire admettre lorsqu'il s'agit de l'audition (et d'esthétique) ?

Le Traité définissait plus brièvement l'objet musical comme « objet d'une écoute musicale ». Il ne s'agit qu'en apparence d'un cercle vicieux. Tous les objets sonores ne sont pas également convenables à une écoute musicale. Ils ne doivent pas être, par exemple, trop chargés d'anecdotes, trop directement évocateurs de leur cause instrumentale. Ils ne doivent être, ce qui laisse une vaste marge, ni trop courts ni trop longs, pour se situer dans « l'écran temporel » de l'oreille sans déborder du cadre. Bien entendu, le caractère discontinu ou continu des événements qui s'inscrivent sur cet écran est primordial. Quant au temps, faut-il rappeler qu'il s'agit d'une durée subjective, liée à la densité de l'information propre à chaque objet ? Enfin, les objets ne sont pas forcément si distincts : ils peuvent être soudés en séquences, nouvelles unités de perception.

On le voit, la découverte de l'objet est en même temps une exploration des facultés de l'oreille, de ses remarquables possibilités d'apprentissage, de ses étonnants pouvoirs, mais aussi de ses exigences. Nous pouvons apprendre à discerner, dans ce que notre tradition nous a légué, les nécessités essentielles des contingences historiques. Nous pouvons conquérir progressivement de nouveaux domaines. Nous ne pouvons certainement pas violer les lois de la perception sonore en général, et de la convenance musicale en particulier. On aurait honte d'énoncer de telles évidences, si elles n'étaient ignorées — avec quelle arrogance ! — par l'idéologie à la mode.

3 — LES QUATRE ECOUTES

Ainsi, le Traité des Objets Musicaux est d'abord un Traité de l'Écoute. Est-ce si surprenant, si l'on veut bien se souvenir de ce que l'on oublie toujours ? L'objet implique le sujet ; c'est l'activité du sujet confronté à tout objet qui fonde le musical.

On peut même préjuger du Traité des Organisations Musicales qui n'a pas été écrit : nul doute que, dans ses toutes premières pages, il aurait proposé d'appliquer le tableau des quatre écoutes à de courts fragments d'œuvres, incontestables lieux du phénomène musical, comme à de nouveaux « objets musicaux » à prélever, identifier, caractériser, classifier. C'est du rapprochement de ces fragments que devrait naître la complémentaire recherche. Il est pour nous significatif, et même amusant, de retrouver pour les désigner le sens commun du terme centenaire : un morceau de musique.

Mais n'anticipons pas. Avant d'aborder cette investigation, à un niveau supérieur de complexité, il est indispensable de bien comprendre le jeu des quatre écoutes et de le détacher, en quelque sorte, de la visée exclusive d'objets élémentaires. Dix ans de pédagogie m'ont en effet montré quels contresens étaient possibles. Voici mes mises en garde :

PRÉLEVER - LEVER PRÉALABLEMENT UNE CERTAINE PORTION SUR UN TOTAL, AVANT TOUT PARTAGE

CENTENAIRE - QUI A OU QUI CONTIENT CENT ANS

VISÉE - DIRECTION DE LA VUE SUR UN ENT AUQUEL ON VISE; FIG. PROJET, DESSIN, BUT, INTENTION

BROUHAHA - CONFUSÃO
 DÉCHIFFRÉ - DESCRITORES AFADOS
 REPARCOURU - RESTRAGADO
 FRAIS - COSTS

ECRIRE SUR LA MUSIQUE

189

— On a régulièrement tendance à considérer le tableau des quatre écoutes comme un tiroir à rangement où l'on placerait des choses matérielles, comme dans une classification d'instruments par exemple.

— Il s'agit au contraire d'énumérer des activités de la conscience (c'est-à-dire ici de l'écoute, ou de l'oreille, comme on voudra) ; toute conscience étant « conscience de quelque chose » ces activités ont évidemment des objets pour corrélat.

— Tout comme l'œil, qui parcourt les objets et les interroge de diverses manières, l'oreille entend en même temps de diverses façons. Il se trouve que ces activités simultanées sont assez convenablement représentées par l'orientation de nos quatre points cardinaux.

— Le même schéma (divergent et simultané pour chaque écoute) s'applique également aux situations les plus diverses et à des objets aussi différents qu'un son isolé, un texte, une symphonie, ou le brouhaha d'un lieu public. Chaque fois, le tableau doit être déchiffré, reparcouru à frais nouveaux.

— C'est seulement par extension qu'il peut servir à opérer des récapitulations, à définir des disciplines d'écoute, à résumer des visées culturelles.

— Enfin, si utile qu'il soit pour le sonore et le musical, le tableau des quatre écoutes pourrait servir aussi bien à analyser d'autres perceptions, notamment visuelles.

C'est au chapitre VI du *Traité* que ce tableau est présenté pour la première fois, (fig 1) avec un commentaire axé sur « les fonctions de l'écoute » et sur la perception en général, qui sollicite quelque peu les définitions du Littré.

La ligne horizontale qui divise le tableau en deux oppose, de bas en haut, une contemplation désintéressée de l'objet (ce qui suppose un recul comparable à l'epoché husserlienne), et les activités qui visent spontanément, au-delà de l'objet, les ensembles (événements naturels, organisations intentionnelles) auxquels il est susceptible de s'intégrer.

Quant à la verticale, elle oppose : à droite, la provenance et la facture (c'est le côté de l'homo faber), à gauche, le sens, les références culturelles, les organisations volontaires (l'homo sapiens).

Les quatre quadrants ainsi obtenus situent quatre intentions d'entendre. Les deux plus spontanées dépassent aussitôt la visée de l'objet pour déceler son origine aussi bien que le sens dont il est porteur. On dira que l'objet est pris comme indice ou comme signe. C'est à travers lui qu'est visé l'événement ou le message. En revanche, il faut un effort tout particulier pour

COMPRENDRE
 L'ÉCOUTER

DÉCELER - DÉCOUVRIR CE QUI EST CACHÉ | L'ÉVÉNEMENT

PORTEUR - CELUI OU CELLE QUI PORTE DES FARDEAUX, COMMISSIONNAIRE
 CHEVAL QUE MÔNTE LE POSTILLON

LE MESSAGE

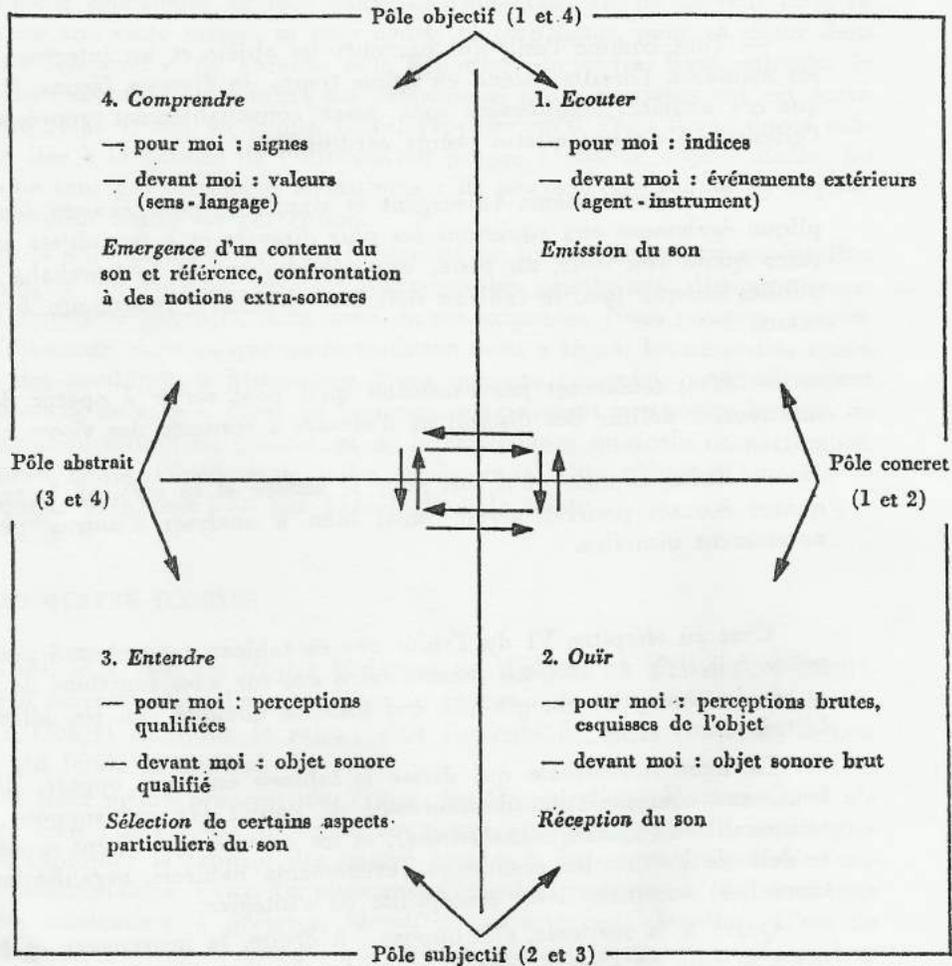
écarter ces visées ordinaires, afin de concentrer l'attention sur l'objet sonore lui-même. Cette écoute « réduite » cherche à apprécier sa facture (trace de l'agent) et sa contexture (réservoir de valeurs potentielles). Puisqu'on éloigne les références (répertoires des événements naturels aussi bien que codes

LE SENS,
LE RÉFÉRENCES CULTURELLES
LES ORGANISATIONS VOLONTAIRES

PROVENANCE DE LA FACTURE

Figure 1

LES ENSEMBLES



L'ACTIVITÉ

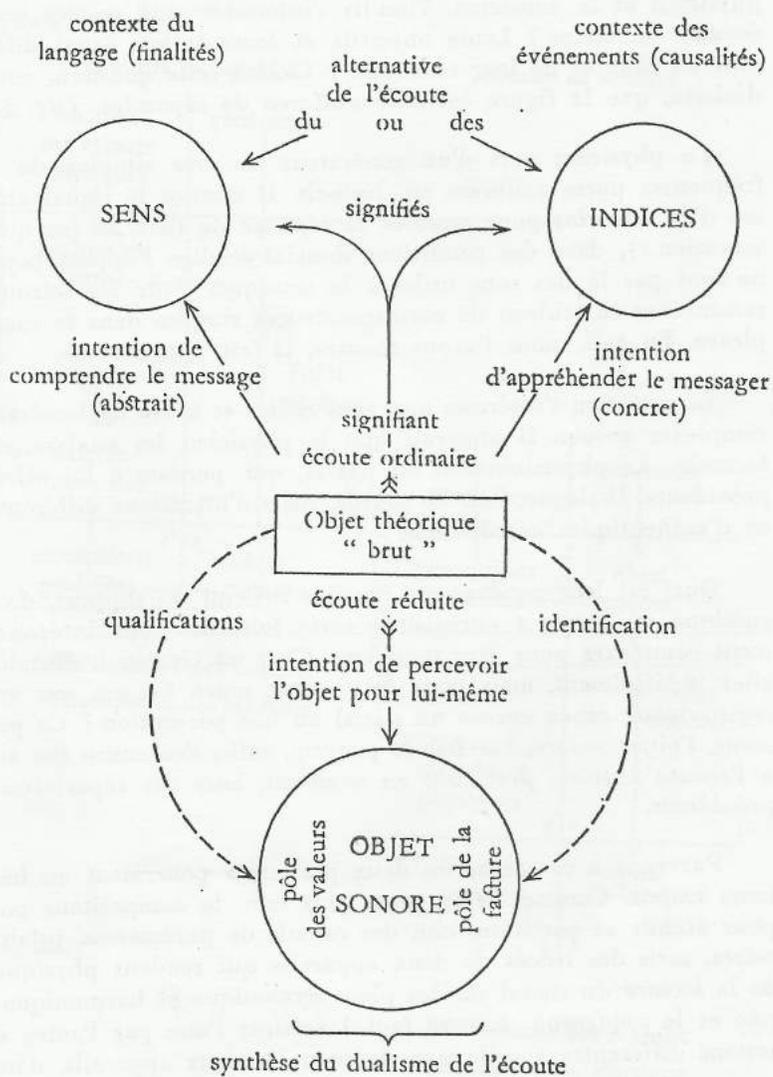
DÉSINTÉRESSÉE

culturels), pourquoi ne trouve-t-on pas une visée unique ? C'est que l'objet, pour être apprécié, même pour lui-même, a encore besoin d'éléments de comparaison. On ne peut guère le comparer qu'à d'autres objets porteurs de factures analogues (typologie) ou présentant une contexture semblable (morphologie).

Si nous insistons à ce point, c'est qu'il s'agit d'une activité fondamentale de la conscience, dont l'élucidation réclame un exercice de pensée associé à une pratique. On répète que la même théorie pourrait s'appliquer à la vision et aux objets visuels, perspective qui ouvrirait l'horizon à d'autres recherches, et servirait de plus à élucider des relations multipliées entre son et image. (fig. 2).

Figure 2

BILAN FINAL DES INTENTIONS D'ÉCOUTE



Ce bilan final des intentions d'écoute illustre quatre trajets : deux d'entre eux mènent de « l'objet théorique brut » (autrement dit l'objet d'un auditeur théorique dont nous n'avons pas encore déterminé l'intention) au décryptage des indices ou des signes ; deux autres partent à la découverte de l'objet sonore, au prix d'un effort, à la fois contre-nature et contre-culture, de contemplation désintéressée et de déconditionnement. Encore trouvera-t-on à ce niveau deux pôles : les traces d'une genèse et les traits d'une texture. Le schéma « théoriquement » triangulaire va donc aussitôt présenter, vers le bas, la dichotomie facture/valeurs.

ÉCOUTE
RÉDUITE

Deux des auditeurs possibles nous concernent particulièrement : le physicien et le musicien. Vont-ils s'intéresser aux mêmes sons, vont-ils les écouter de même ? Leurs objectifs et leurs trajets étant différents, quelles sont les chances de leur rencontre ? C'est à cette question, aussi délicate que décisive, que la figure suivante s'efforce de répondre. (fig. 3).

Le physicien part d'un générateur de sons simples, de préférence des fréquences pures calibrées en décibels. Il mesure le signal et s'en sert comme d'un stimulus pour mesurer la réponse de l'oreille (ce qu'il appelle « la sensation »), dans des conditions dont il néglige l'impact psychologique. Ce ne sont pas là des sons utiles à la musique. Pour les retrouver, il compte recombinaison ce tableau de correspondances simples dans le cas des sons complexes. En cela, nous l'avons montré, il fait fausse route.

↳ FAUX

Le musicien s'intéresse aux sons riches et à des agglomérats de sons plus complexes encore. Il aimerait que le physicien les analyse, en découvre la formule. Le physicien n'en est pas là, qui persiste à lui offrir les résultats précédents. Dialogue, non de sourds, mais d'intentions différentes, en l'absence d'authentiques corrélations.

Quel est leur rendez-vous possible ? Celui du support, de la bande magnétique où seraient enregistrés, cette fois, des sons intéressants, suffisamment complexes pour être musicaux. C'est un témoin irréfutable, qu'on peut citer indéfiniment, mais pour le moment muet. Ce son que va répéter l'enregistrement, est-ce encore un signal ou une perception ? Ce peut être, justement, l'objet sonore, sur lequel peuvent enfin s'entendre des sujets entraînés à l'écoute réduite, pratiquée en commun, hors des répertoires et des codes précédents.

Parvenus à ce stade, les deux praticiens pourraient au besoin échanger leurs trajets. Comme on le verra plus loin, le compositeur pourrait s'aider, pour établir sa partition, non des calculs de paramètres, infaisables ou illusoires, mais des tracés de deux appareils qui rendent physiquement compte de la lecture du signal sur les plans dynamique et harmonique : le batygraphe et le sonographe. Encore faut-il éclairer l'une par l'autre deux interprétations différentes : celle que donnent les deux appareils, d'une part ; celle

Batygraphe
sonographe

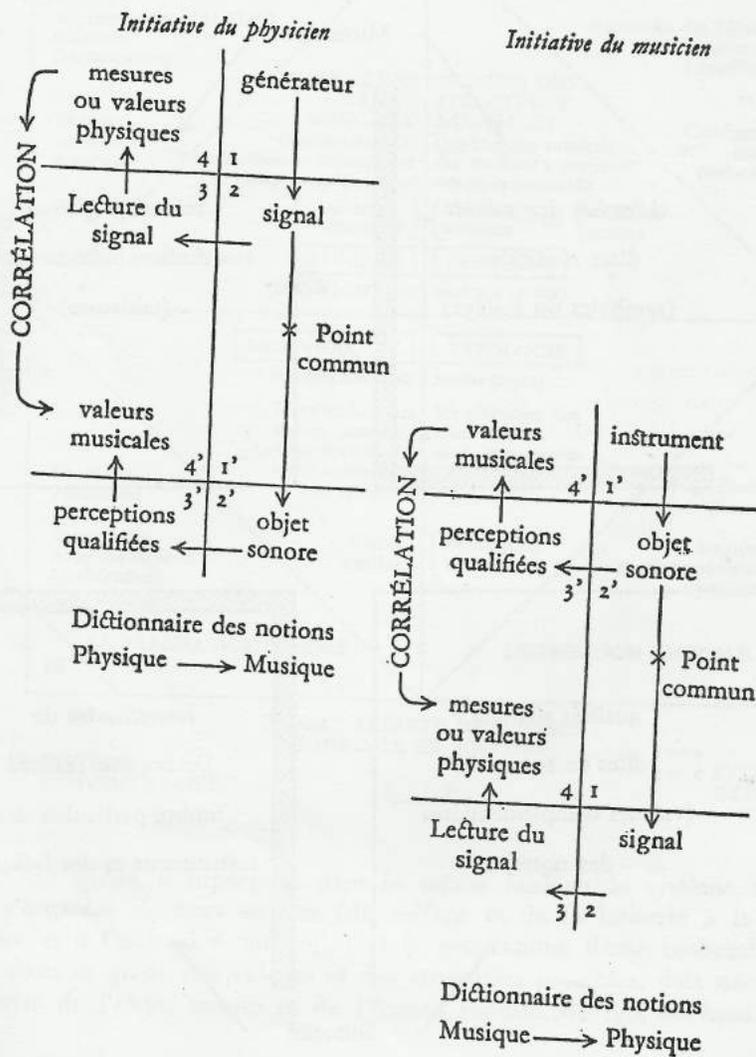
HORS - EN DEHORS DE EXCEPTÉ
EN DEHORS DE L'ORDONNANCE PRINCIPALE, DU CADRE D'UN SUJET

IMFAISABLES - QUI NE PEUT ÊTRE FAIT

que donne, d'autre part, l'oreille humaine et, singulièrement, l'oreille musicale.

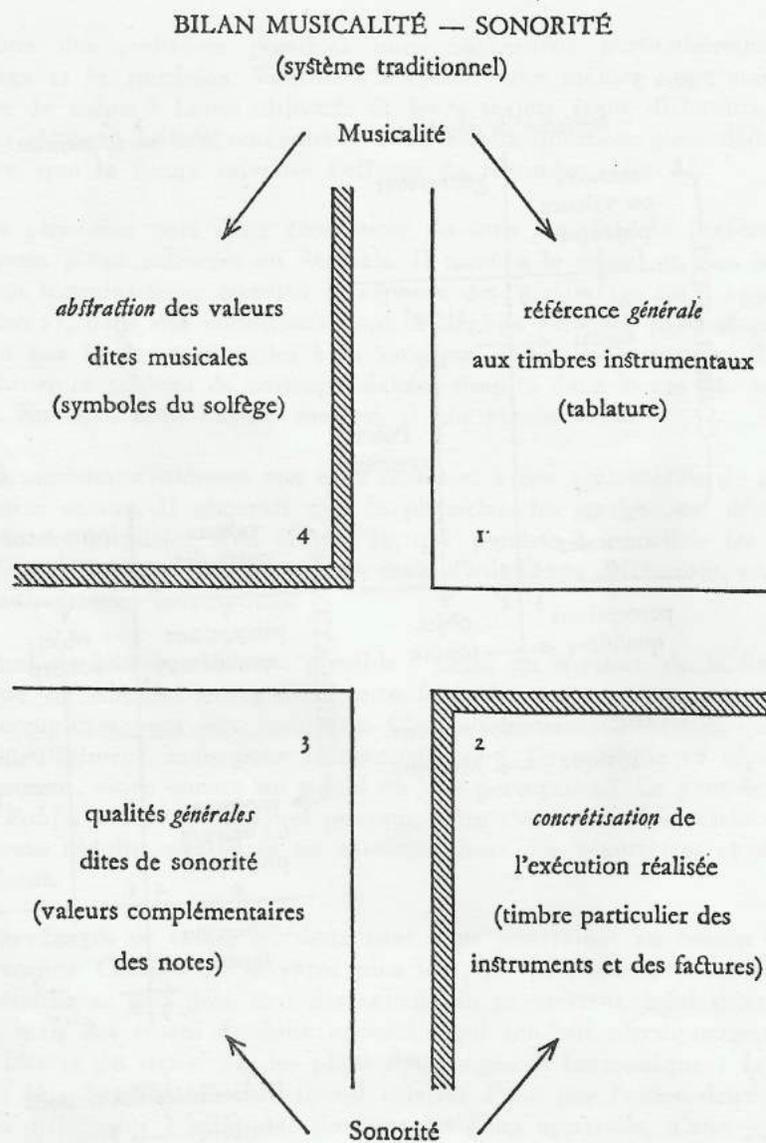
Revenons au schéma des quatre écoutes. Nous avons dit que nos tableaux servaient tantôt à récapituler les fonctions de l'écoute en général, tantôt à

Figure 3



récapituler les visées de telle discipline particulière. C'est le cas de la figure ci-dessous (fig. 4) qui présente, non plus le bilan des intentions d'un auditeur, mais celui de la musique traditionnelle, considérée comme système.

Figure 4



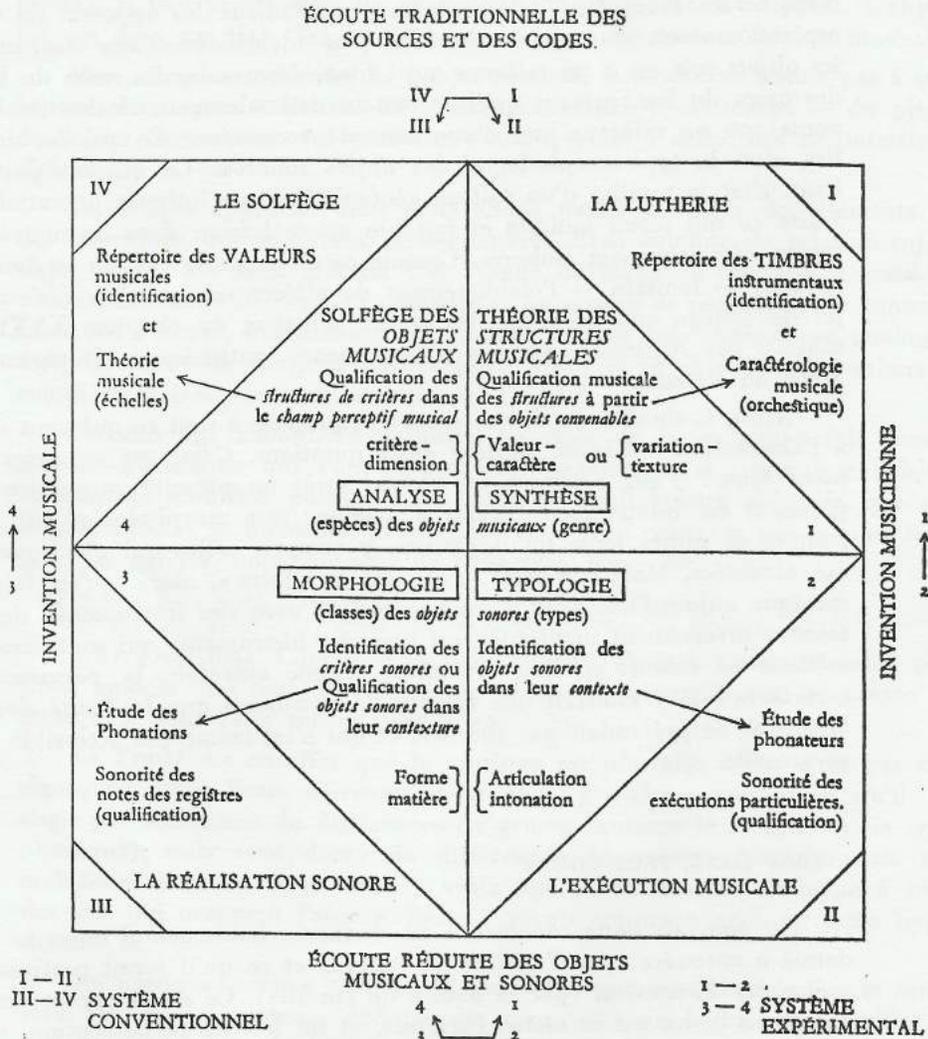
ARDUE - ESCARPÉ, D'UN ABOYD DIFFICILE, FIG DIFFICILE À RÉSOYDRE
 CARRÉ - FIGURE À QUATRE CÔTES ÉGAUX ET QUATRE ANGULET DROITS; PRODUIT D'UN NOMBRE
 MULTIPLIÉ PAR LUI-MÊME PARTIR ENTRE CHAQUE ÉTAGE DANS UN ESCALIER

ÉCRIRE SUR LA MUSIQUE

195

Cette récapitulation devient franchement ardue avec la dernière figure (fig. 5), où un second carré vient s'insérer dans le premier.

Figure 5



C'est qu'on a superposé dans le même tableau le système traditionnel qui s'organise de haut en bas (du solfège et de la lutherie à la réalisation sonore et à l'exécution musicale) et le programme d'une recherche musicale qui, dans sa quête des valeurs et des structures possibles, doit nécessairement repartir de l'objet sonore et de l'écoute réduite, de bas en haut.

SUFFISAIT -> SUFFISANT - QUI SUFFIT

PIVOTE -> PIVOTER - POUSSER UNE RACINE PERPENDICULAIRE / TOURNER SUR UN PIVOT

SUIVANT - QUI SUIT, QUI ACCOMPAGNE

RANGEMENT -> RANGÉEL - METTRE SANS UN CERTAIN ORDRE; METTRE AU RANG DE; METTRE DE CÔTÉ POUR DÉBALLASSER

COMPRIS -> COMPRENDRE

S'il suffisait d'inverser le sens de la lecture selon qu'on a affaire à une démarche ou à l'autre, il n'y aurait que demi-mal. Mais pourquoi le carré de la recherche musicale a-t-il changé de terminologie? Aurait-il pivoté à l'intérieur du premier carré? Que non, le nord n'a pas bougé! Ce sont les références qui ont changé, et les deux espaces ne sont plus superposables. Nous ne les avons ainsi télescopés que pour mieux les opposer. En effet, les aspects concrets du sonore ne sont plus identifiables aux instruments, et les objets pris un à un relèvent aussi bien, désormais, des cases du haut que des cases du bas, suivant qu'ils prennent des valeurs musicales (traits pertinents) ou ne relèvent que d'une sonorité accessoire. Ce qui est donné, en bas, c'est la typo-morphologie des objets sonores. Ce qui est postulé, en haut, c'est la totalité d'un solfège généralisé, d'une lutherie potentielle, c'est-à-dire ce qui serait audible et faisable musicalement dans de nouveaux systèmes, définitivement élaborés. Comme ce n'est pas le cas, on se donne pour objectif — lointain — l'établissement de références nouvelles : c'est le projet de solfège que décrivent les grands tableaux du chapitre XXXIV et le tableau des registres adéquats d'instruments synthétiques. Nous en faisons grâce au lecteur.

Ainsi, la totalité du donné sonore se propose à tout ce qui peut se prêter à l'abstraction musicale. Restent deux questions. *Comment entendre? Comment faire?* Pour entendre les objets, après un premier rangement typologique, il est relativement facile d'imaginer une morphologie qui rendrait compte de toutes leurs qualifications, y compris celles qui n'ont pas encore été élucidées. Mais comment maîtriser le « faire », alors qu'on fait de la musique aujourd'hui avec n'importe quoi : avec des instruments, des objets sonores diversement manipulés, ou avec des instruments qui sont directement calibrés en valeurs au lieu d'assurer, comme autrefois, la permanence des caractères? Il y faudrait une science des synthèses que le *Traité des Objets Musicaux* ne prétendait pas aborder, et qui n'est même pas accessible à l'heure actuelle.

4. TROP LONG, TROP COURT

On pourrait donc conclure à un dualisme fondamental entre ce qui est donné à entendre (par l'artifice du sonore) et ce qu'il serait pertinent d'appréhender de musical (par la nature de l'oreille). Ce serait encore une façon d'opposer le hasard créateur, l'*artefact*, et les lois de la perception, sorte de fait scientifique. Cette description n'est pas si fautive, mais le contraire est aussi vrai. Le sonore ne s'oppose-t-il pas au musical, comme le naturel au culturel? Refusons d'accepter ces trajets à sens unique : ils tendent toujours à privilégier art ou science, nature ou culture, « objet » ou « sujet » (au sens trivial).

L'intérêt de l'expérience musicale réside, au contraire, dans la dialectique entre naturel et culturel et ce, dans l'échange, intime pour chacun,

PERCHES - COISSON DE MER ET D'EAU DOUCE; MOUVANT SUR LA SURFACE

DE DIX-HUIT, VINGT OU VINGT-DEUX PIEDS CARRÉS; PARTIE DE TERRAIN QUI A CETTE MESURE; PIÈCE DE BOIS LONGUE ET MINCE; JAM PERSONNE GRAND ET MINCE

COLLE - MATIÈRE GLUANTE ET TENACE POUR COLLER

ÂNES - QUADRUPÈDE À LONGUES OREILLES, PLUS PETIT QUE LE CHEVAL; FIG. PERSONNE STUPIDE, IGNORANTE, GROSSIÈRE;

PONT AUX ÂNES, CHOSE QU'IL N'EST PAS **ECRIRE SUR LA MUSIQUE**

PIÈGE - MACHINE POUR ATTEINDRE DES ANIMAUX, EMBÔCHE

entre ce qui est donné à entendre et ce qui est perçu. Le mot objet ne fait que résumer la périphrase : objet de mon, de votre, de notre écoute. L'objet ne saurait être confondu avec ce qu'on voit (le modulateur, le coup d'archet), ou ce qu'on manipule (le corps sonore, le coup de potentiomètre), ou ce qu'on colle par montage (le fragment de bande magnétique, le sillon fermé). Il faut parler alors de générateur, de procédure, de support. L'objet, lui, est dans ma tête. Tel est le pont aux ânes de toute réflexion musicale.

Mais, dans sa recherche de l'objet musical, le *Traité* ne donne pas à son lecteur de moyens suffisants de s'échapper — s'il y est tombé — du piège de l'objet sonore, en lui tendant l'autre perche : celle des organisations d'objets.

La double approche dont nous allons parler est celle des éléments et des ensembles, des matériaux et des œuvres. Bien entendu, la relation sujet-objet joue à ces deux niveaux : si l'étude du matériau requiert la considération simultanée du donné à entendre et du champ de perception, la connaissance de l'œuvre, bafouillante ou géniale, impose une dialectique analogue du proposé et du compris. Par rapport à ces deux objectifs de recherche complémentaires, comment se situe le *Traité* ?

Prenons une métaphore militaire. La visée de la recherche fait penser à celle d'artilleurs qui s'appliquent, pour commencer à « encadrer l'objectif ». Il est probable, puisque nous avons en réalité deux objectifs, que sur le plus proche, le matériau, nous allons tirer trop court, et sur le plus lointain, les œuvres, nous risquons de tirer trop long.

ENCADRER - METTRE DANS UN CADRE, ENTOURER

TIRER - AMENER À SOI OU APRÈS SOI, ÔTER; DÉCHARGER (UNE ARME À FEU), LANCER (UNE ARME DE TRAIT); DELIVER

a) *Trop long*. Commençons par l'objectif éloigné. Comment est-il possible, au-delà des œuvres mêmes, de faire un pronostic sur la « sorte de musique » dont elles relèveraient ?

Le *Traité* dit en effet que la musique est plurielle, et ce n'est pas une clause de style. Nous affirmons bien qu'il y a des musiques, et qu'il ne s'agit pas seulement de différences de genres (comme le lyrique ou le symphonique), mais sans doute de différences de nature. Pour les arts qui mobilisent l'oreille, il pourrait y avoir une diversification analogue à celle des arts qui occupent l'espace. Reste à savoir comment explorer cette hypothèse.

En musique, comme ailleurs, l'organisation est conditionnée par le matériau. On ne peut, certes, déduire des propriétés du béton pré-contraint le style ou la fonction du bâtiment. Relativement à la pierre de taille, au verre ou à l'acier, ces propriétés proposent cependant à l'invention architecturale des possibilités spécifiques, lui imposent des limites particulières.

Ainsi peut-on opposer le continu et le discontinu musical (notamment celui des hauteurs) pour prévoir des musiques soit davantage calibrées, soit davantage profilées. Elles ressembleront alors, tantôt à une architecture de pierre, tantôt aux fusées du béton.

CLAUSE - DISPOSITION D'UN ACTE PUBLIC OU PARTICULIER; ARTICLE D'UNE CONVENTION
FUSÉES - BOULÉ AUTOUR DU FUSIL; PIÈCE D'ARTIFICE

BÉTON - MORTIER COMPOSÉ DE CHAUX, DE SABLE ET DE GRANIER, ANANT LA (CONCRÉTO)

PRÉ-CONTRAINTE - DURCIR SOUS L'EAU

PRÉ-CONTRAINTE - PASSEUR PRODIGEUX

TAILLE - MANIÈRE DE COUPER, DE TAILLER; EXTRACTION DES PIERRES DE LA VESSIE; STATURE

ACIER - COMBINAISON DU FER AVEC DU CHARBON

EXTRAIRE;
ÉTENDRE;
TRACER;
EXIGER;
RECEVOIR;
RECUEILLIR;
IMPRIMER;
MOIR QUELQUES
RESSSEMBLANCE
AVEC; ADRRESSER
À UN CORRESPONDANT
DANS UNE LETTRE
DE CHANGEMENT
ACQUITTER; SE
DÉGAGER.

INACHEVÉ - QUI N'EST PAS ACHÉVÉ
ACHEVER - FINIR, TERMINER, METTRE LA DERNIÈRE MAIN

DÉLAISSER - LAISSER SANS SECOURS, ABANDONNER

DÉSERTER - ABANDONNER UN LIEU, UN PARTI

QUITTER LE SERVICE MILITAIRE SANS CONGÉ

QUADRILAGE

6 TIME OFF, VACATION, SPARE TIME

Dans un autre ordre d'idées, nos habitudes musicales nous portent à attribuer à un instrument une « partie », ce qui lui facilite le dialogue. Faute d'instruments identifiables, comment l'oreille va-t-elle réagir ? Ou bien tel ou tel processus de génération sonore va assurer la permanence d'une source (sinon d'un énoncé intelligible), ou bien le tout sera indissociable et comme fondu. D'où notre allusion à deux sortes de musique, polyphonique et polymorphique, qui diffèrent entre elles comme le ballet ou le théâtre diffèrent de la sculpture ou de l'architecture.

b) *Trop court*. Au-delà de ces pronostics, sans doute assez vagues, mais indicatifs, le *Traité* avait entrepris d'énumérer, sans en oublier aucune, les relations de valeurs : autrement dit, il se proposait l'étude de toutes les sortes d'intervalles (en généralisant cette notion), qu'il s'agit de hauteur, de timbre ou de durée, dans les deux cas du scalaire et du continu. Programme de recherche annoncé à la fin du livre VI, assurément gigantesque, et qui reste non seulement inachevé, mais déserté de tout chercheur.

Comment expliquer cet abandon ? Dois-je avouer m'être trompé dans le projet que je proposais ? Oui et non. On peut avoir raison théoriquement, et tort historiquement. Je crois, en effet, que, quelque jour, il faudra bien en revenir à explorer beaucoup plus attentivement l'ensemble des relations d'intervalles (au sens général où je l'entends). Mais le nombre de combinaisons est infini, et d'ailleurs une telle recherche ne peut plus trouver son sens et son moteur au niveau élémentaire. Pour mettre à l'épreuve ce quadrillage, en calibrer expérimentalement les graduations, il faudrait une armée de chercheurs et des années de travail. Il faudrait des physiciens phénoménologues, ou des musiciens pluridisciplinaires attirés par le laboratoire plus encore que par la salle de concert. L'Histoire a montré que ces gens-là n'existaient pas, et l'on sait que l'Histoire n'a jamais tort. Qu'ai-je donc à ajouter ?

Je dirai que mon utopie — ou mon programme anticipé — péchait par un zèle excessif, qui était de vouloir réinventer à mon tour une langue musicale universelle, par le chemin de la grammaire, puis de la syntaxe, comme on voulut faire pour l'Esperanto. Pour une synthèse des langues précédentes, c'était faisable, et encore ! Pourquoi pas en musique ? Parce que les musiques sont intraduisibles ou imprévisibles. On ne peut généraliser l'une par l'autre. Leur genèse, faite d'essais et d'erreurs, repose sur la réponse aussi des auditoires ; non pas le succès actuel du concert, le secours immédiat de la mode, mais le consensus qui apparaîtra, beaucoup plus tard, comme convaincant, par une transformation de l'imaginaire de quelques-uns en intelligibilité collective. Il faut, à un moment, délaissier les objets et, quitte à revenir plus tard au *Traité*, se mettre à composer.

5. LA RELATION MUSICALE

Entre un solfège pourtant généralisé et des compositions en devenir, il y a donc une coupure que l'absence de structures de référence (grammaire,

*Eu diria que minha utopia
de uma linguagem musical
precisa de uma zela excessivo,
que era de desjar reinventar
so meu conto de uma lingua
universal, pelo caminho da
gramatica, depois da sintaxe,
como desja-ii fazer para o
Esperanto*

CONVAINCANT - CONVAINCRE

COUPURE - BLESSURE FAITE EN COUPANT, SÉPARATION

syntaxe, etc...) rend actuellement infranchissable. Si l'on admet que les propriétés du matériau ont été suffisamment explorées, comment se présentent les œuvres qu'il nous faut, dans ces conditions, aborder directement ?

Nous replacerons le chercheur vis-à-vis d'elles, dans la situation initiale que préconisait le *Traité* vis-à-vis des sons isolés. Nous lui supposerons la même ambition, peut-être démesurée : considérer la généralité des œuvres (musicales) tout comme on considérerait celle des objets (sonores). Il devra, par conséquent, renoncer à presque tout l'acquis ou, du moins, éviter d'appliquer abusivement à l'ensemble du domaine ses références culturelles particulières. Le projet serait assurément insensé s'il ne prenait appui sur des possibilités expérimentales analogues à celles qui guidaient la recherche précédente.

ECOUTE ACOUSMATICA

Paradoxalement, ce sont deux manques qui nous ont conduit à la notion d'objet. L'acousmatique (l'audition privée du secours de la vue) nous aidait à détourner notre attention des causes (visibles) pour la reporter sur la forme du son lui-même, indépendamment de l'instrument qui l'avait façonné. Du côté des effets, la notation traditionnelle faisait également défaut : l'abondance et la nouveauté du matériau nous obligeaient à réinventer le solfège.

Il en est de même pour les œuvres, dès qu'on les a « décrochées » des systèmes de production et de représentation dans lesquels on a coutume de les inclure.

La plupart des notices sur les œuvres contemporaines ne concernent que leur production. Du côté des effets, on est moins disert, et pour cause ! Nous n'échapperons pas à cette dissymétrie. Il nous sera beaucoup plus facile de récapituler les conditions de production, voire de communication, des musiques contemporaines issues partiellement, totalement ou par imitation (même si elles recourent à l'orchestre traditionnel) de l'électro-acoustique que d'en décrire les effets. Notre seule originalité, c'est d'avouer notre ignorance. Nous aimerions que beaucoup de compositeurs aient assez d'humilité pour accepter cette maxime, qui pourrait être le point de départ d'une recherche commune : « Ma musique, je sais comment je l'ai faite, mais j'ignore ce qu'elle te fait ».

Le concert, du moins symboliquement, est le lieu de cette interrogation. Tandis que l'objet, dans l'intimité d'une écoute de groupe, mobilisait déjà l'intersubjectivité, l'œuvre, dans la cérémonie musicale (si austères soient les haut-parleurs, ou lointaine l'écoute radiophonique), implique la relation sociale et l'accomplissement de quelque fonction de la musique toujours mal élucidée.

PERFORMANCE / ACCOMPLISSEMENT

Revenons tout d'abord sur l'aspect acousmatique pour bien montrer qu'il n'est pas attaché à la musique électro-acoustique. La musique traditionnelle, écoutée sur disque ou sur bande, se présente ainsi. Certains mélomanes fermaient déjà les yeux pour mieux entendre. L'œuvre est donc là tout entière, quel que soit le procédé d'enregistrement, sillon du disque, strie magnéti-

MUSIC LOVERS

DISERT - QUI PARLE AVEC ÉLEGANCE ET FACILITÉ
MÉLOMANES - PERSONNES POSSEDEES PAR LA MÉLOMANIE, PASSION EXCESSIVE POUR LA MUSIQUE
DÉCROCHÉES - DÉTACHER CE QUI EST ACCROCHÉ
UNUS - LIED PAR OU L'ON SORT; ÉVÉNEMENT; À LA SORTIE DE (FROM) OUTCOMING
DES EXTREMITÉS ET LES ENTRAÎLLES DES ANIMAUX DE BOUCHERIE

que, digital informatique, aux variations près, purement acoustiques, de la duplication et de la reproduction.

Débarrassons-nous des cas hybrides : celui des musiques d'accompagnement (cinéma, ballet) ou celui des musiques qui tentent, par divers artifices (présence de quelques instrumentistes traditionnels ou d'un jeu électronique en direct), de retrouver le contact. Bien ou mal venu, le contrepoint de plusieurs modes d'expression, avec ou sans figuration, pose d'autres problèmes : il n'apporte pas de réponse à la question essentielle du « sens de la musique ».

A cet égard, la situation de l'auditeur n'est pas foncièrement différente de celle du compositeur. On ne peut même pas dire qu'il soit désavantagé par rapport à ce dernier. Après avoir fabriqué son œuvre, le compositeur est juge et partie : il lui reste à l'entendre comme n'importe qui. D'où l'axiome : la musique est faite pour être entendue. La musique classique y défère.

Avant de pratiquer cette discipline d'écoute, acousmatique par principe (et non nécessairement de fait), il convient, cependant, de s'interroger sur les secrets de fabrication et les pièges que présente, de pair avec ses possibilités nouvelles, l'instrument électro-acoustique.

Les machines électroniques et l'informatique nous assurent une puissance, une précision, des facilités inimaginables jusqu'alors. Mais, de l'homme à l'instrument, toute relation sensible a disparu. De la conception à la production musicales, il n'existe plus que des rapports de causalité, qu'il faudrait *comprendre* pour les dominer. Certes, comme dit Pierce, le fonctionnement d'une machine est toujours compréhensible. Celui de la musique l'est-il ?

Tant que le virtuose fait corps avec son instrument, sur lequel s'exerce directement l'activité des muscles et des nerfs, il s'établit entre l'un et l'autre une cybernétique spontanée. Mais cette cybernétique tend à s'appauvrir dès qu'un mécanisme s'interpose entre la qualité du geste et l'effet musical produit. L'instrument peut alors offrir au musicien des ressources nouvelles, mais il lui impose en contrepartie les déterminismes pour lesquels on l'a fabriqué. En passant du violon au piano, on a déjà perdu au jeu.

Le modèle musical traditionnel permet de distinguer aisément l'instrument, le solfège et l'écriture. Ces termes commodes masquent des réalités déjà plus subtiles : un registre, un choix de valeurs, un « programme » lié au dispositif de production. Inlassablement, les contemporains ont repris ce schéma dans l'espoir de calibrer de nouvelles sources et de justifier de nouveaux systèmes. Ce qui fait apparemment défaut, c'est, dans la zone intermédiaire, un intérêt réel pour les accès et pour la notation. Il semble pourtant évident qu'en l'absence d'un minimum de notation, la mobilisation des sources et l'agencement des ensembles demeurent inextricables.

Ce n'est pas tout. Les problèmes de la musique contemporaine continuent bien à se présenter selon les trois secteurs de l'instrumentation, des valeurs, de l'organisation. Mais ils ne groupent plus des variables séparées. Dans

APPAUVRIR - RENDRE PAUVRE, DEVENIR PAUVRE

INASSABLEMENT - INCANSCIELEMENT

ACCÈS - ACCESSO

INEXTRICABLE - QUE N'ON SE POSE DESBUREDAK OU DESEMARANHAR

chacun de ces domaines, on trouve réunis, dans une profusion confuse, des ressources instrumentales, des choix de valeurs et des musiques toutes faites.

Entre l'ingénieur et le musicien se sont créées des relations ambiguës, fort différentes de celles que ce dernier avait autrefois avec le luthier. Le luthier se contenait de lui fournir des outils. L'ingénieur lui procure des dispositifs et des accès qui, déjà, façonnent des séquences, déterminent un système.

Convenablement agencé, l'accès de l'instrument pourrait être musical. Mais, pour que l'ingénieur registrât convenablement, il faudrait que son partenaire eût préalablement fixé, grâce à une notation pertinente, les variations et valeurs escomptées.

Hélas, que sait faire le musicien, sinon appliquer, laborieusement, les rudiments d'une acoustique dépassée ? Après les claviers de hauteurs, il s'en prend, le pauvre, aux fréquences pures et à leur combinatoire, puisqu'on lui a dit qu'elles étaient la source du timbre. Il s'en remet donc à l'ingénieur.

Comment fonctionnent, à cet égard, les équipes de la musique dite « concrète » et de la musique dite « électronique » ? Les techniques diffèrent, sans doute, et semblent s'opposer : la première s'apparente plutôt à celle du film « image par image », la seconde évoque les trucages, réinjections, incrustations de la vidéo. Mais, dans les deux cas, le musicien s'arrange comme il peut de ce qui lui est donné. Il est actuellement tout aussi impossible de maîtriser la technique instrumentale que de fixer, par une notation, le jeu des valeurs. Individuellement, chacun s'en tire à sa façon. Mais aucune de ces recettes n'est collectivement admissible ni ^{transmissible} transmissible. C'est peut-être là qu'il faut chercher l'explication d'un phénomène réellement étonnant, unique dans l'évolution musicale : après un essor ultra-rapide, le freinage, un bafouillage d'un quart de siècle dans la prolifération des productions et des inventions.

Dans le même temps, l'informatique faisait son entrée en scène. Pour l'avenir, l'ordinateur promet au musicien et à l'ingénieur une aide providentielle sur le plan de la lutherie et de la composition. A condition, toutefois, que ceux-ci soient en mesure de préciser leur demande. Autrement dit, il commence par les renvoyer aux problèmes du présent : accès et notation. Avec le magnétophone ou le clavier électronique, on peut encore se livrer à des manipulations sans idées préconçues. Face à l'ordinateur, l'imprévision devient impuissance : à ^{ESTUPEFA} sottise question, point de réponse (1).

Pour l'instant, les accès à l'instrument électronique ressemblent à ceux d'une centrale électrique, ou d'une machine à calculer. Avec la musique concrète, on pense plutôt au travail sur le minerai : extraction, purification,

(1) Un numéro double de *La Revue Musicale* consacré à la rencontre de Stockholm (1970) sur *Musique et Technologie*, se fait notamment l'écho de ces difficultés. *La Revue Musicale*, n° 268-269, 1971.

ESSOR - VOL DE L'OISEAU QUI S'ÉLÈVE ; FIG. ACTION D'ESSAYER SES FORCES.

PRÉINAGE -> FREIN - MOUS; CE QUI RETIENT, EMPÊCHEMENT, OBSTACLE.

BAFOUILLAGE -> BAFOUER - TRAITER INJURIEUSEMENT ET AVEC MOUVERIE

SOTTE.

ASSOULIR -> ASSOULIR - RENDRE SOUPLE; DEVENIR SOUPLE

ASSERVIR - ASSUJETTIR, RÉDUIRE SOUS SA PUISSANCE; - S'ASSUJETTIR

SOUPLE - MANIABLE, FLEXIBLE, QUI SE MOUV AISEMENT; FIG. DOCILE, SOUMIS

SOIN - ATTENTION, APPLICATION À PEINE D'ESPÉRIT; SOUCI

DÉPOSSEDER - DÉPOSSEDER - ÔTER LA POSSESSION

ÔTER - TIRER UNE CHOSE DE LA PLACE OÙ ELLE EST

202

PIERRE SCHAEFFER

laminage électro-acoustiques... Comparaisons peu séduisantes. Pour transformer ces technologies en procédures musicales, il faudrait se les approprier, assouplir le procédé. Il faudrait être, aussi, capable d'asservir leurs mécanismes à un programme.

J'hésiterais à faire état dans ce texte d'une œuvre personnelle, si ses conditions de fabrication n'illustraient aussi bien l'incertitude actuelle. En composant, en 1975, *Le Trièdre Fertile*, disons que je voulais, en fin de parcours, manipuler ne fût-ce qu'une fois le synthétiseur. C'était une façon de vérifier que mon peu de goût personnel pour les sons électroniques n'avait pas faussé mes analyses sur la « musique a priori ». Le trièdre dont il s'agit ici est le trièdre de référence qui permet de décrire le signal suivant les trois paramètres de fréquence, de temps, d'intensité. Je crois avoir amplement démontré que cette description physique ne permettait nullement de prévoir la perception sonore, non plus que l'intelligibilité musicale. Comment, alors, faire de la musique, avec des appareils qui ne comprennent que la physique? C'est ce paradoxe qu'illustre le titre.

La réponse est d'ailleurs simple : en se servant de l'oreille. J'avais la chance de faire équipe avec Bernard Durr, à la fois électronicien et musicien. Je lui ai laissé le soin de composer les séquences, non seulement en raison de sa compétence, mais pour m'obliger à œuvrer directement sur les ensembles, en me dépossédant de toute initiative au niveau du matériau. Mutatis mutandis, je retrouvais, à plus de vingt-cinq ans d'intervalle, le mode de collaboration que j'avais connu avec Pierre Henry, à la virtuosité duquel j'abandonnais des séquences entières de voix ou de piano préparé pour me concentrer surtout sur les assemblages.

Ce n'est donc pas par métaphore que j'ose affirmer que les sept mouvements du *Trièdre Fertile* se sont composés, sinon à mon insu, du moins sans que je prenne les décisions qu'on attribue généralement au compositeur. Mon équipier était aux commandes de l'appareil, au fait de son fonctionnement. C'est uniquement en me servant de mon oreille, tâtonnant par essais et erreurs, que je choisisais des motifs ou des fragments, que je les combinais par mixage et montage pour en tirer une organisation si possible cohérente et, si possible, je l'avoue sans pudeur, quelque plaisir.

Je n'ai donc pas produit cette musique, je l'ai d'abord entendue. Puis-je dire que je l'ai comprise? C'est d'instinct que j'ai fait mes choix, sans être le moins du monde en mesure de les justifier ou de les expliquer. C'est un bel exemple de ce que je me permettrai d'appeler la musique à l'envers : la musique qu'on ne sait pas faire — puisqu'on ne sait pas ce qu'on fait — mais qu'on sait entendre.

Une seconde expérience a été encore plus éclairante. Son récit sera bref : j'ai passé trois fois plus de temps sur l'analyse du *Trièdre Fertile* que sur sa composition et je ne suis pas parvenu à en rendre compte de manière satisfaisante.

PARVENIR - ARRIVER AU TERME AVEC DIFFICULTÉ; OBTENIR; FAIRE FORTUNE

Bernard Durr

INSU - IGNORANCE DE
QUELQUE FAIT

6. LA MUSIQUE A L'ENVERS

Boileau

Osons parodier Boileau : « Si les sons pour le dire arrivent aisément — Ce qui se conçoit bien vient de l'entendement ». S'il est tellement plus difficile à présent de décrire une œuvre, même dans ses grandes lignes, que de la fabriquer, la virtuosité est moins dans le faire que dans l'entendre, au double sens de comprendre et de percevoir (ou plus précisément de comprendre ce qu'on perçoit).

Ce phénomène est à la fois très classique et très moderne. Très classique, ce contraste entre l'évidence de la perception globale — celle d'un paysage ou d'un visage, par exemple — et l'impossibilité de l'analyser rationnellement. Très classique aussi cet autre contraste entre la complexité des calculs instantanés auxquels se livre inconsciemment le peintre, le musicien, l'écrivain, au moment où il compose, et la pauvreté des explications et des théories dont il dispose pour justifier ses choix.

Très moderne, au contraire, dans la relation homme-machine de plus en plus à l'ordre du jour, la méconnaissance de ce fait : il y a dans l'homme aussi une superbe machine, toujours oubliée. En nous-mêmes, nous aimerions voir seulement le rationnel, toujours à la traîne derrière l'irrationnel auquel, stupidement, nous décernons de mauvaises notes, pour récompenser le maladroit fort en thème.

Ainsi oublions-nous que l'ordinateur humain, (autrement dit l'oreille) est plus rapide que l'automate, plus exigeant et plus puissant que lui. Tandis que les schémas sont aveugles, que le meilleur électronicien est paumé dans la combinatoire opérationnelle, et que le meilleur solfégiste l'est tout autant dans sa notation problématique, l'oreille instinctive, c'est-à-dire l'authentique calculatrice, domine aisément les performances de la machine la plus sophistiquée, performances qu'elle juge parfois incongrues et souvent monotones.

Quelle est donc cette faculté d'appréciation, sinon le don musical, aussi irréductible que le don du langage ? Et c'est ici que le compositeur récupère cette infime marge d'intervention qui lui reste : soit pour choisir, soit pour assembler, soit enfin pour déchiffrer.

On découvre alors que la virtuosité n'est plus dans les doigts. Elle est dans la tête. L'ancien précepte : « travaille ton instrument ! » devient aujourd'hui : « fais marcher ta tête ! ». Le merveilleux rapport artisanal du violoniste et du pianiste avec l'outil devient le double rapport de l'électronicien, assez musicien pour prévoir ses schémas, non comme une partition, mais comme un instrument de musique, et du musicien assez doué pour deviner, susciter le contenu musical.

A partir de ces remarques, je peux maintenant préciser ce qui m'oppose depuis si longtemps à nombre de mes contemporains, et non des moindres.

SUFFIRE - POURVOIR, FOURNIR, SATISFAIRE ^À

HARGNE - MÉCONTENT; QUI EST D'AMOUR CHAGRINE, QU'ÉLÈVE ENNIEUSE.

SOVERAINES - SUPRÊME; QUI EST AU PLUS HAUT POINT EN SON SENSB, QUI A L'AUTORITÉ SUPRÊME
CELUI EN QUI RÉSIDE LA SOVERAINETÉ

EMPRUNTS - ACTION D'EMPRUNTER, CHOSE EMPRUNTÉE

EMPRUNTER - DEMANDER ET RECEVOIR EN PRÊT, SE SERVIR DE CE QUI EST À UN AUTRE

204

PIERRE SCHAEFFER

TÂCHER - S'EFFORCER; VISER ^À

TÂCHE - OUVRAGE ^{À FAIRE DANS UN TEMPS FIXE, FIS TRAVAIL IMPOSÉ}

Les musiciens de la génération post-sérielle espéraient maîtriser, grâce à l'électronique, une musique dont la combinatoire serait assurée par le calcul paramétrique avec une précision et une ampleur que n'offraient pas les instruments traditionnels. A ce projet, dans la logique de la série, s'opposent deux réalités distinctes. Il ne suffit pas, comme l'a fait le *Traité*, de rappeler que ce calcul ne permet pas de préjuger de la perception, ce qui rend la combinatoire inaudible, au sens littéral. Cet échec pourrait n'être que passager, en attendant que l'informatique, analysant mieux le modèle des sons naturels, conduise à des synthèses plus convaincantes. Le second manque à gagner est de beaucoup le plus grave : une musique si volontaire se coupe des ressources de l'instinct. Etablie a priori, elle enferme l'écoute dans le schéma préconçu qu'on veut à tout prix faire admettre, qu'on va bientôt imposer, avec une hargne totalitaire, en raison même de son échec sur la sensibilité. Et on en viendra, en musique, à affirmer la priorité de ce qui est écrit sur ce qui est entendu.

Dans cet enfermement de la volonté musicale sur elle-même, l'esprit de système se manifestera de deux façons. Musicalement, les structures arbitraires seront proclamées souveraines, tandis que les instruments seront développés à l'extrême, pour être mis au service de cette volonté de puissance. Dans ces conditions, le fossé entre musicien et technicien, leurs deux compétences, leurs deux imaginaires, ne peut que s'accroître, et donc nécessairement se combler dans la confusion, par des complicités et des emprunts clandestins, dans un double asservissement qui ne veut même pas dire son nom. En avouant crûment, comme je l'ai fait précédemment, quel avait été, dans la composition du *Trièdre Fertile*, la répartition des tâches entre Bernard Durr et moi, j'ai voulu montrer comment l'invention elle-même pouvait se partager entre des tempéraments complémentaires, sans plus de prétention à la domination de l'un ou de l'autre que dans la relation, disons, entre un pilote et un mécanicien. Dans ces conditions, il n'est plus question de parler d'œuvre singulière, ni d'auteur exclusif. Peu importe d'ailleurs, puisque c'est par approximations successives que s'effectue, à l'envers, l'élaboration musicale. C'est pourquoi j'avais autrefois avancé le terme de *musique expérimentale*, afin de rompre une fois pour toutes avec les prétentions esthétiques d'un art si vite satisfait de lui-même.

Je postule enfin la *communication*, ce qui demande à être précisé et rapproché de l'axiome déjà cité : « la musique est faite pour être entendue ». Cela signifie-t-il que le compositeur dit quelque chose à un auditeur qui le comprend ? Que voulaient dire au juste Bach ou Beethoven, que nous « recevons », semble-t-il, si bien ? A l'époque de la plus grande cohérence musicale, et pour les plus grands génies, ce qui compte, c'est que nous soyions à peu près sûrs d'entendre leur musique comme eux-mêmes l'entendaient. Leur génie fut d'accoucher la musique, non d'un message si explicite, mais d'un témoignage qui porte effectivement leur marque : que les choses sont ainsi, que le monde est ce qu'il est, que nous entendons le même propos, quoiqu'indicible, et partageons une semblable émotion. C'est ce

ACCOUCHER - ENFANTER; L'OPÉRAL UN ACCOUCHEMENT

ACCOUCHEMENT - ENFANTEMENT, ACTION D'ACCOUCHER

que j'appelle le sens de la musique, et cela outrepassé évidemment toute musicologie, toute grammaire, toute syntaxe, quoique reposant paradoxalement sur les agencements du système. C'est le mystère ^{EMEREA} de la musique, qu'on veut à tout prix réduire au jeu de l'intellect, et dont je défendrai opiniâtrément la dimension sensible.

Le rappel de ces exemples éminents n'est pas étranger, bien au contraire, à ce qui se passe de nos jours. Si nous écartons l'idée stupide de progrès musical, nous pouvons bien admettre qu'on cherche la musique autrement, quitte à garder l'espoir de découvrir un jour d'autres « langages » musicaux. Ce n'est guère le cas pour le moment. On se pose parfois la question, mais pour l'écartier aussitôt, en dissociant soigneusement la « stratégie poétique » de l'auteur et la « stratégie esthétique » de l'auditeur (1). En fait, comment apprécier la réussite ^{SUCCESSO} de la « stratégie poétique » (le comment c'est fait ?), sinon par le constat qu'elle est parvenue ou non à imposer, au-delà de la reconnaissance des causes, l'appréciation des effets (« peu importe comment c'est fait, l'essentiel, c'est ce que ça nous fait »).

Sur la proposition d'un « donné à entendre », dont l'authenticité n'est pas assurée et dont les interprétations peuvent être divergentes, l'expérience musicale devrait s'avouer en toute franchise. Débarrassons-nous une bonne fois de la mythologie d'un Art ineffable et presque incriticable. Pratiquons dans l'écoute des œuvres le doute systématique, sans pour autant renier la curiosité, la disponibilité. Si nous y perdons les satisfactions esthétiques ^{NEGA} de toute manière compromises — auxquelles nous étions accoutumés, nous en retrouverons peut-être d'autres, anthropologiques par exemple. La musique, c'est beaucoup plus (et beaucoup moins) que la musique. L'activité des compositeurs reflète, comme d'autres activités, les procédures, les tendances, les modes de notre humanité technicienne. En elle, comme ailleurs, se conjuguent faiblesse et puissance, satiété et pénurie. A défaut de langage, puisque, heureusement, la musique n'est pas explicite, l'inconscient collectif y assouvit ses manies, y déploie ses fantasmes, y pousse ses cris.

Les protagonistes de cette aventure sociale, ce sont les groupes et les partis qui confèrent au compositeur son prestige, l'attirent ou le repoussent, l'absorbent ou l'excluent. Mais, finalement, chaque compositeur, entre le milieu changeant qui l'entoure et le secret musical qui l'habite, finit bien par livrer son « morceau de musique ». Quels que soient ses schémas justificatifs, c'est aux autres qu'il appartient d'apprécier cette production et, à défaut, de secret, de déchiffrer cette sécrétion. Une fois de plus, on se rend compte, alors, que le style c'est l'homme, aussi reconnaissable que le timbre d'un instrument. Tout comme le bruit est la trace indélébile d'un événement naturel, la composition est « le bruit du compositeur ».

(1) Comme le fait Molino et, à la suite, J.J. Nattiez, dans ses *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. 10/18 UGE.

INDEFINÍVEL - QUE SIGNIFICA O QUE NÃO PODE SER EXPRESSO VERDADEIRAMENTE, É UM TERMO UTILIZADO PARA IDENTIFICAR ALGO DE ORIGEM DIVINA OU TRANSCENDENTE E COM ATRIBUTOS DE BELEZA E PERFEIÇÃO TÃO SUPERIORES AOS NÍVEIS TERRENOS QUE NÃO PODE SER EXPRESSO EM PALAVRAS HUMANAS. / INDEFINÍVEL, ENCANTADOR, INEBRIANTE

INDEFINÍVEL - QUE NÃO SE PODE APRENDER,
TANTA INDEFINÍVEL, QUE O TEMPO NÃO
DETÉM, RECORDAÇÃO INDEFINÍVEL
DURAVEL, INEXTINGUÍVEL, INDESTRUTÍVEL

ENTENDER - CORER

QUE SATISFAZ

IMPLANTA

AUMENTA

1500
1150
350

7. LE BRUIT DU COMPOSITEUR

Il ne s'agit pas du *bruit des télégraphistes* (selon la trop célèbre *Théorie de l'Information*) : perturbation du système de transmission, brouillage du message. Les physiiciens ont commis les premiers l'à-peu-près sur le terme, et les sciences humaines s'en sont emparées à leur suite, jusqu'à ce que la confusion soit générale. J'emploie ce mot dans le même sens que l'expérience populaire. Ce bruit qu'écoute l'Indien aux aguets, le spéléologue, le mécanicien, est tout le contraire du désordre ; c'est l'organisation naturelle du son, issu d'un événement dont la rationalité est interrogée à l'envers, à partir des indices. A l'opposé du signe, émis avec intention, à l'opposé aussi du « bruit de fond » ou du parasite, le bruit est une trace indiscreète de ce qu'on aimerait volontiers cacher. Le compositeur voudrait affirmer son propos. Il se révèle par son bruit.

L'essentiel du malentendu musicologique tient à ce qu'on suppose le problème résolu. Dans les musiques nouvelles, on voudrait trouver un discours surprenant dans une langue connue. C'est non seulement anticiper sur le modèle du langage, mais supposer la langue déjà faite. On pourrait espérer, plus prudemment, que l'auditeur et le compositeur se situent de la même manière vis-à-vis de l'œuvre, considérée comme objet signifiant. Mais cela ne va pas de soi : rien ne dit que dans la musique, dont la nature est de s'inventer, de se détruire pour renaître autrement, l'œuvre nouvelle soit musicalement signifiante. De ce point de vue, elle peut être insignifiante ou insensée. Il faudra bien trouver ailleurs sa raison d'être, puisque tout, paraît-il, est signifiant... Le concept de bruit devient alors adéquat, hors de toute ironie.

Peut-être alors devons-nous redoubler d'attention. Tantôt nous examinerons des fragments d'œuvres, exerçant sur chacun d'eux les quatre écoutes, comme nous l'avions fait pour les objets élémentaires, tantôt nous survolerons l'ensemble de la production musicale pour en esquisser la typologie : le tableau des quatre écoutes pourra, comme précédemment, fournir des classifications et une récapitulation des tendances.

Une fois de plus, faute d'aller si vite à l'essentiel, nous cherchons à encadrer l'objectif en tirant, soit trop long, soit trop court.

8. TYPOLOGIE DES MUSIQUES CONTEMPORAINES

Tirer trop long est le plus facile. L'œuvre, ce nouvel objet musical, ne se laisse que trop aisément traverser : on vise au-delà d'elle un objet différent. Laissons-nous aller à ce penchant naturel mais aussi culturel. Il nous portera aux confins des casiers supérieurs du tableau, aussi bien du côté des agents (secteur 1) que des systèmes (secteur 4). Faute de scruter l'œuvre

ISSU - A PARTIR DE

TIENT - É

VOLONTIER - DE BON COEUR ;
FACILEMENTHORS - COÛT
EXCEPT FOR
APART FROM

SURVOLERONS - SURVEY

EN TIRANT - CORDON POUR
OUVRIR ET FERMER UNE
BOURSE, QUANTITÉ D'EAU QUE
TIRE UN NAVIRE ; MORCEAU
DE CUIR QUI SERT À APPRENDRELE SOULÈVE ; NERF SAUVAGE QU'ON
TROUVE DANS LA VIANDE DE
BOUCHERIE ; BANDO DE FER
QUI FIXE UNE PIÈCE DE BOIS
À UN MURPENCHANT - QUI PENCHE, QUI EST INCLINÉ
QUI EST SUR SON DÉCALIN, -
PENTE, TERRAIN QUI VA EN BAISSANT
PENSATION, INCLINATION

SCRUTER - SONDER, EXAMINER À FOND

NARRÉE - RÉCEMMENT, IL N'Y A PAS LONGTEMPS

? GÉSINE → GÉSIR - S'IT

CLOS - ESPACE DE TERRE ENTOURÉ DE MURS OU DE VARIÉS

ECRIRE SUR LA MUSIQUE

207

pour elle-même, nous la rapporterons volontiers à des catégories de procédés et de procédures, c'est-à-dire à des instruments et à des théories.

Nous faisons ainsi naguère, dans le meilleur des mondes, pour la musique du XVIII^e siècle, par exemple. Mais alors notre écoute, harmonieusement équilibrée entre ces points cardinaux, raffinaît sur des styles d'auteur, des nuances du système, et enfin, le jeu des sonorités ou des valeurs, dans l'écoute réduite des secteurs 2 et 3. Faute d'expliquer ce qui se passe en bas, c'est maintenant vers le haut qu'on s'échappe. Ses deux casiers ne seront que trop commodes pour départager des musiques en gésine, qui divergent comme à plaisir. Dans le champ clos de l'affirmation musicale, attendons-nous à trouver des couples antagonistes, exclusifs, excentriques, comme peuvent l'être les secteurs 1 et 4, lorsqu'ils sont en cacophonie.

a) Historiquement, la première opposition est celle des *systématiques* et des *empiriques*, inventeurs de schémas ou d'instruments. Les instruments (affichés au secteur 1) désignent les musiques naissantes par leur marque de fabrique (concrète, électronique), leur support (music for tape) ou leur mode de transmission (acousmatique, directe, avec les cas hybrides). Les esthétiques s'ensuivent, involontaires, prématurées : collage d'objets (au sens trivial) ou synthèse électronique séquentielle. Viennent ensuite l'alliance des techniques dans l'électro-acoustique et le projet d'une programmation informatique. L'inventeur, en prise directe sur la machine, n'en peut mais. Nous avons décrit ses nouveaux apprentissages et sa régression inattendue au sonore. L'auditeur, hors du coup, s'étonne, admire, déteste, et demande comment c'est fait, faute de mettre au clair ses impressions.

Cependant, par un synchronisme historique dont seront victimes une ou deux générations de musiciens, les systèmes *s'évertuent* en s'accrochant, s'il se peut, à la technique la plus opportune, ou encore en lui imposant leur précédent. Tel fut le départ de la musique électronique. Il convient cependant de remonter au-delà pour réexaminer, à la lumière des quatre écoutes, la musique sérielle en tant que telle. Transfuge de la tradition, Schoenberg a fait de la série, d'ailleurs inventée par un autre (1), l'arme absolue. Pour détruire le système tonal, rien de plus efficace en effet que de *permuter* les douze sons sans omission ni répétition. Ce précepte n'est pas positif, mais négatif : il oblige à coup sûr à reporter l'écoute sur une autre référence que le majeur et le mineur. Sur quoi au juste ? Une dialectique des intervalles ? Un mode culturel se substituant aussitôt à des siècles d'intelligibilité naturelle ? C'est beaucoup demander à l'oreille. Il se peut qu'elle ne perçoive guère la série, mais bien plutôt ce qui lui échappait auparavant : entretiens

(1) Josef Matthias Hauer, auteur d'un *Traité de Musique Atonale* publié à Vienne en 1920, qui s'intitulait lui-même « père spirituel de la musique avec douze sons, et, en dépit de médiocres plagiaires, le seul qui sache s'en servir ». Cf. Arnold Schoenberg : *Le Style et l'Idée*, écrits réunis par Léonard Stein, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle. Buchet-Chastel, 1977.

subtils, attaques graduées, bref, la sonorité (de la dynamique à la *klangfarbenmelodie*), ce que j'ose appeler du concret. Ainsi la gourmandise du sonore se substituerait à la musicalité défunte... Le génie d'Alban Berg s'en arrange, tant un système, même arbitraire, peut être dépassé par le traitement d'ensemble, la fougue de l'élan musical. Webern, paradoxalement, raffine sur les objets. On renoue quelque part, clandestinement, avec une tradition démarquée. Après les tours de prestidigitation exécutés par ces maîtres, tant pis pour les suiveurs : ceux qui, sans talent, sinon sans astuce, ont cru que leur musique serait garantie par la recette. Il arrive donc que le secteur 4, au comble de ses prétentions, renvoie au secteur 1, tout bonnement.

b) Passons à un autre antagonisme, qui ne surgit pas d'un dépassement dialectique, mais du désir, sans doute légitime, de compenser ces frustrations : celui que nous offre le couple spectacle/contemplation.

Le champ musical est désormais si désert qu'il convient de le désert. On vise ailleurs, plus loin encore. Ou bien on proposera à l'œil, à défaut d'oreille, quelque chose à consommer, ou bien, faute de sens, on fournira des états d'âme sans discours interposé, l'œuvre étant désormais niée. Ces extrêmes parfois se touchent. Tandis que Kagel, entre autres, affiche l'acting music et que la musique répétitive prétend ramener de l'Inde, en contrebande, la décontraction, Cage, lui, fait coup double. L'Opus n° X (s'il a un numéro), en répétant les mêmes notes de piano, écrasées trois cents fois par un avant-bras obstiné, fournit aux auditeurs médusés spectacle et audition, dans une économie dérisoire, qui pose au snobisme un défi imparable : si on est dans le coup, il faut tenir le coup. Autre œuvre inoubliable, ces quelques minutes de silence, qui font penser à toutes ces minutes de contention à la mémoire des disparus. Qui font penser, tout simplement. C'est la musique qui vient de disparaître ainsi, et ça vaut bien qu'on y songe. Luc Ferrari, moins inhumain, remplit ce creux : il enregistre n'importe quoi, finement d'ailleurs, des bruits champêtres par exemple, et demande qu'on écoute avec la même attention que lui. Ainsi, de la provocation au cas limite, nous force-t-on à entendre le silence, ou la répétition, ou n'importe quoi, dont nous avons désormais à assumer la musique, ce qui vaut bien, après tout la déviation inverse : le voyeurisme musical, perfectionné par le vidéogramme érotique avec violoncelle incorporé.

c) Il faut quand même rattraper la musique, partie si loin. Ici retour au sérieux, au respectable, parfois bien laborieux. Faute de nécessité musicale, (plus de système) et de hasard personnel (désormais condamné, caprice d'auteur), s'imposent à la fois le hasard et la nécessité, suivant la formule consacrée. L'aléatoire, si l'on en croit les physiciens, répond aux lois cosmiques, et il assure aussi l'émancipation des citoyens. Retour au secteur 1, ainsi aménagé pour l'initiative des intervenants. Les œuvres ouvertes jouent du pupitre où l'on échange les partitions, et des partitions où l'on échange des séquences. Faute d'une œuvre convaincante, on en aura plusieurs. Le tirage au sort garantit cette tricherie. A l'opposé, ce qui revient peut-être au même,

Kagel Cop.
opus n° X

MÉDUSE - QUI FRAPPE DE STUPEUR
INOUBLIABLE - QU'IL EST IMPOSSIBLE D'OUBLIER
CREUX - QUI N'EST PAS PLAIN, DÉPOURVU DE SON CONTENU HABITUEL, ATTENDU
RATTRAPER - SAISIR À NOUVEAU
AMÉNAGÉ - TRANSPORT D'OBJETS D'UN POINT À UN AUTRE
DÉVIATION - DÉVIA
RATTRAPER - MAKE UP RECETTES CATCH ASKAT
PUPITRE - MUSIC STAND
TRICHÉRIE - TRAPÈCH

Luc Ferrari

on choisira un algorithme, une figure géométrique, ou encore un modèle stochastique, pour en déduire une œuvre stricte, réputée aussitôt scientifique. Les crédules critiques et les gens, bon public, se débrouillent toujours pour entendre quelque chose et l'auteur génial s'en arrange aussi, parfois avec bonheur. Et puis dans les salons, comment refuser sa porte à la science qui vient d'occuper la musique...

Nous allons retomber de très haut si nous persistons à chercher dans les quadrants inférieurs — ô combien ! — le méprisable sonore, l'improbable musical... L'époché, même husserlienne, va faire ^{DE PRÉSENT} piètre figure. Serons-nous donc réduits à la condition musicienne ?

9. PEDAGOGIE INDESIRABLE

Revenir aux niveaux inférieurs d'une écoute dépouillée de toute idéologie n'est pas seulement l'effet d'un parti pris qu'on pourrait toujours discuter. Encore faut-il en avoir le désir. Sans le désir d'une musique pure, pas de critique de l'idéologie. Car les quadrants supérieurs, on l'a vu, ont des échappées sublimes. Qu'importe le contenu sonore, et même l'absence de plaisir (autrefois) musical, si la musique porte vers l'action ou la contemplation, suggère la science ou la révolution ? Voici l'orchestre libéré de son chef, ce fasciste, et délivré de l'auteur, ce propriétaire. Nous ferons mieux qu'eux, dans un collectif qui nous répartit le domaine musical, après la réforme agraire : à chaque instrumentiste son génie, et même le droit, la recommandation, d'user de son instrument à l'envers, de râcler les cordes derrière le chevalet, de faire cliqueter la clarinette. Nous reprocherait-on de faire à notre tour de la musique concrète ? A la limite, pourquoi des professionnels puisque le public a du talent, et que chacun est créatif ? Que la Société (toujours Elle) lève seulement ses interdits ! Ils sont levés. Cette libération s'accommode de l'industrie, qui fabrique des automates à musique et fournit des modes d'emploi, assurant la multiplication des machines et des talents à des tarifs démocratiques. A l'école, par voie de conséquence, se résoud l'archaïque question du solfège, des apprentissages assommants. Ce do ré mi fa sol est doublement périmé : vestige d'une musique morte, déviation d'une oreille conviée à bien d'autres concerts.

Pour l'auteur du *Traité*, la situation a pris un tour navrant ou comique, selon l'humeur, quand, porté sans doute par la vague de 68, il s'est retrouvé professeur (associé) au Conservatoire National de Musique de Paris.

J'enseigne donc ici le solfège et l'instrument, même généralisé et même électro-acoustique, dans un respect incongru de la tradition, sous le sourcil froncé de mon père violoniste. Et je me considère comme doublement suspect. Certes j'ai réclamé une nouvelle écoute, face aux ressources immenses du sonore, préconisé l'approche des objets, face aux capacités inconnues de l'oreille. Mais je me réclame aussi d'une pratique traditionnelle, de contraintes naturelles, et aussi d'apprentissages redoublés, aussi bien du nouveau

INTERDITS - CONCUS
DE CONCERTE
SENTENCES QUI
SUSPENDENT UN
PÈRE DE SES
FONCTIONS

SOURCIL - POILS
EN FORME D'ARC
AU-DESSUS DE
L'OEIL
FRONCÉ -
FRONCEMENT - RIDER
LE SOURCIL
PLISSER MANU DU
LUNGS DE L'ÉPÉE
DE RIDER

ASSOMMANTS - ENNUYEUX A L'EXCÈS ENNUI - LANGUEUR, SOUCI, DÉPRAIR
PÉRIMÉ - PÉRI-MÈRE - SE PÉRIRE PAR LA PRÉSCRIPTION
RÂCLER - ENLÈVER, GRATTER LA SUPERFICIE
CHEVALET - MORCEAU DE BOIS TRÈS-MINCE QUI SUPPORTE LES CORDES D'UN INSTRUMENT DE MUSIQUE; SUPPORTE DE BOIS
SUR LEQUEL LES PEINTRES PEignent LES TABLEAUX AUXQUELS ILS TRAVAILLENT; PIÈCE DE BOIS QUI SOUTIENT
UN BÂTIMENT EN RÉPARATION; ANCIEN INSTRUMENT DE TORTURE
REPROCHER - OBJECTER A QUELQU'UN UNE CHOSE QU'ON CROIT DEVOIR LUI FAIRE HONTE
ACUSER D'INGRATITUDE
RÉSOLU -> RÉSOLU - DÉBARRASSÉ, DISSOUDRE, RÉDUIRE
CONVIEE -> CONVIEE - INVITER

CONTRAINTES -
VIOLENCE EXERCÉE
CONTRE QUELQU'UN;
GÉNÉRACTE JUDICIAIRE

FRUSTES - SE DIT DES OBJETS D'ANTIQUITÉ ALTÉRÉS PAR LE TEMPS
INOÛI - SINGULIER, ÉTRANGE, DONT ON N'AVAIT PAS ENTENDU PARLER
RESSASSÉ -> RESSASSER - SASSER DE NOUVEAU; FIÉ. DISCUTER, EXAMINER DE NOUVEAU
CONTREPARTIE - OPINION CONTRAIRE; PARTIE OPPOSÉE À UNE AUTRE, SECONDE PARTIE DE JEU
ÉCHANTILLONNAGE -> ÉCHANTILLON - MODÈLE, PORTION D'UNE CHOSE POUR LA FAIRE CONNAÎTRE

que de l'ancien. Or, la tendance est à l'illusionnisme et à la facilité. L'« allergie au travail » y trouve ses justifications.

Le solfège, même généralisé, n'est pas électro-acoustique, c'est celui de l'oreille. Les notions ne sont pas si nouvelles, elles sont préfigurées, soit par notre tradition occidentale, écrite, soit par d'autres traditions non écrites, parfois plus frustes, parfois plus fines. Les appareils électro-acoustiques sont puissants, certes, mais ce ne sont pas des instruments de musique, ce sont des machines à sons. Et, avant de poser des questions à l'ordinateur, il faut savoir ce qu'on pense soi-même.

Ce qui ramène très prosaïquement à la cartographie inférieure, aux secteurs de l'écoute réduite, et à l'ingrat discours du professeur.

Que des élèves compositeurs, en quelques mois d'apprentissage, puissent tirer des appareils des séquences ingénieuses, vacillant entre l'inouï et le ressassé, il n'y a pas de quoi s'offusquer, ni pavoiser. Cela veut dire que l'ingrat travail instrumental, que les grammaires et les syntaxes dépassées, mais qui exigent tant de temps pour la virtuosité, ne vont pas être liquidés si vite ni sans contrepartie. Comment faire comprendre ce genre d'exigence, alors que tout semble si facile, donné d'avance et dans le vent ? Je vais m'efforcer de résumer ici trois conseils pour qui veut les entendre :

Souvi. qui n'est pas interrompu, continu a) Le premier conseil, selon la logique, ne sera sans doute suivi qu'en dernier, lorsque s'établira une véritable recherche interdisciplinaire. J'ai dit qu'elle devrait repartir d'un vaste échantillonnage de fragments d'œuvres, choisis parmi les plus significatifs. Il est vain, en effet, d'interroger un fragment isolé sur ses factures et ses valeurs. Il ne livre pas ses secrets : nul ne peut dire si de telles factures sont fécondes, ou si les relations de valeurs sont pertinentes. C'est parmi beaucoup d'autres, après des essais de classification, des rapprochements, des confrontations, dans des écoutes répétées, qu'il s'élucidera un jour dans une typologie de la registration musicale, et par d'éventuelles références morphologiques. J'ai dit que cette recherche, forcément laborieuse, n'était pour ainsi dire pas commencée. En attendant, que faire ?

NOYANT -> NOYER - FAIRE NOYER
DANS L'EAU; INONDER; - PÉRIR DANS
L'EAU
MÉSUSE -> MÉSUSER - ABUSER, USER
MAL
IMPUDENCE - EFFRONTERIE, CHOSE
CONTRAIRE À LA PUDÉUR
BOUCLES - ANNEAU DE MÉTAL AVEC
UN BRILLON, MÉCHE DE CHEVEUX DÉTÊS;
BOUCLE D'ORÈILLES, BIJOU QUE L'ON S'ATTACHE
AUX OREILLES
b) Le second conseil concerne l'instrument, dont on mésuse de deux façons, qu'on l'exploite avec impudence, en accusant le procédé, ou qu'on le camoufle avec astuce, en noyant le poisson. Les filtrages et mélanges, boucles et incrustations, accumulations, réverbérations, sont à la musique expérimentale ce que la pédale est au piano : une confusion complice de l'insuffisance. Avouons le procédé, sans le maquiller, et tâchons de l'équilibrer, si possible, par un jeu de relations qui donne quelque sens à notre « morceau de musique ». Tant pis si ce morceau évoque davantage Czerny que Chopin. Nombre d'apprentis ont fini par reconnaître que ces études imposées portaient plus de fruits que les essais libres, qui ne sont pas pour autant prohibés.

c) Mais pour ce genre d'essais, comment s'y prendre ? Deux années

RÉUSSITE - BON SUCCÈS

BOUCLE - ANNEAU DE MÉTAL AVEC UN BRILLANT; MÈCHE DE CHEVEUX PRISES

BOUCLER - METTRE UNE BOUCLE; FRISER DES CHEVEUX EN BOUCLE

SE TOURNER EN BOUCLES; - BOUCLER DES CHEVEUX

ECRIRE SUR LA MUSIQUE

211

d'études devraient-elles s'ouvrir si vite sur une expression incertaine ? S'agit-il même d'expression ? Nous avons insinué que non. Ce qui compte, *même pour un compositeur*, c'est de savoir entendre musicalement, et d'être capable de s'entendre avec d'autres sur un même passage, dans un consensus suffisant. Pourquoi alors, ne pas en revenir à ce respectable exercice : *thème et variation* ? Plutôt que la liberté d'expression, ce piège, on offre au débutant la liberté de choix. Que, parmi les essais de ses prédécesseurs, il prenne pour thème le passage pour lequel il éprouve une prédilection. On se gardera bien de lui demander les raisons de son choix. Tout au plus pourra-t-on l'aider à imaginer sa variation personnelle en le questionnant sur ce qu'il compte reprendre et sur ce qu'il cherche à transformer. C'est l'écoute collective du groupe pédagogique qui appréciera la réussite ou l'échec de l'exercice. Peu importent les paroles. Il suffira de constater que « ça marche » ou que « ça ne marche pas ». Ainsi se boucle, sans discours interposé, le circuit de la communication musicale.

10. LES TROIS NIVEAUX DE LA PARTITION

On sera peut-être déconcerté de nous voir, après tant de mises en garde, recommander l'emploi du *bathygraphe* et du *sonograph* pour décrire physiquement un morceau de musique. Nous avons pris la précaution d'indiquer, dans la troisième partie de ce texte, l'intérêt et les limites de cet emploi : tandis que les appareils fonctionnent selon leur logique physicienne, l'activité du musicien se partage elle-même entre le sonore et le musical. Dès qu'il s'agit de notation et plus encore de partition, dans les musiques électro-acoustiques, ce triple niveau d'analyse s'impose de toute évidence.

Ces exercices de partition ont donné lieu, au Conservatoire, à bien des *déboires* et à bien des critiques. On les a jugés tour à tour trop faciles ou trop difficiles, inutiles ou essentiels, prématurés ou périmés. On peut toujours, par des graffiti personnels, donner des indications sur le montage ou le plan. Ces esquisses plus ou moins improvisées ne ressemblent guère à des partitions : qui s'imposerait, dans ce monde *hâtif*, le travail de *bénédictin* nécessaire pour rendre compte exhaustivement de ce qu'on a fait et de ce qu'on entend ? *Ligeti*, paraît-il, a fait passer à l'un de ses élèves plus d'une année sur la figuration en couleur d'un morceau de quelques minutes. Ce précédent est plus décourageant que convaincant.

En fait, l'établissement d'une partition ne devrait pas faire l'objet d'une recherche individuelle, ni si particulière. Il devrait résumer les approches et s'inspirer d'un consensus.

La partition traditionnelle, on le sait, équilibre fort bien le faire et l'entendre, dans les quadrants supérieurs du tableau. Une partition expérimentale, faite après coup pour les besoins de la recherche, peut et doit être envisagée autrement. Pourquoi pas de bas en haut, aux trois niveaux du physique, du sonore et du musical, qui donneraient lieu à trois représenta-

DÉBOIRE - SAUEUR DÉAGRÉABLE; CHAGRIN, DÉGÔT

PÉRIMÉ - SE PERDRE PAR LA PRÉSCRIPTION

HÂTIF - PRÉCOCE

tions distinctes, synchrones, décrivant le déroulement sonore sous trois aspects différents ?

Au niveau physique, le *bathygraphe* et le *sonograph* délivrent *en temps réel* deux graphiques du *signal* : sa projection sur le plan dynamique et sur le plan harmonique. Bien entendu, ces tracés sont peu intelligibles, tant les perceptions du sonore diffèrent (par anamorphose) des inscriptions du signal. Mais, pour une mise en place grossière des événements, ce double tracé évitera des centaines d'heures de travail fastidieux, souvent impossible et probablement prématuré. C'est une carte muette, mais c'est une carte exacte, sur le plan temporel.

MUETTE - QUI NE PRELE POINT,
QUI NE PEUT PARLER, SILENCIEUX,
TACTURNE

L'interprétation suivante vise le sonore. Certains détails du graphique dynamique sont négligeables, malgré leur précision. D'autres correspondent à des accents essentiels. De même, dans les contenus harmoniques, il restera à déchiffrer ce qui est entendu comme tonique, comme masse ou comme trajet, selon les enseignements du *Traité* auquel le graphique n'obéit pas. Ce niveau du sonore, rappelons-le, est objectif ; c'est ce qu'entendent en commun des gens qui ne sont pas sourds et qui font attention.

Seul, en troisième lieu, le niveau musical fait problème, puisqu'il s'agit de décider, d'un son à l'autre, d'un passage à l'autre, s'il y a relation fortuite ou essentielle. Ici l'interprétation est ouverte, doublement. Par manque de structures de référence, il n'y a pas de règles. Et, faute de modèle, chacun entend le musical à sa façon. Ici s'affrontent intention d'auteur et interprétation d'auditeur, tout comme le thème et la version, et encore peut-il y avoir plusieurs versions entre divers commentateurs. Si tout le monde est d'accord sur un passage, c'est bon signe, non de l'excellence de sa valeur musicale, mais du mécanisme, bon ou mauvais, sur lequel, de l'avis général, elle reposerait.

AVIS - OPINION, SENTIMENT,
AVERTISSEMENT

11. LA MUSIQUE COMME VOLONTE OU REPRESENTATION

Cette allusion à Schopenhauer (reprise de Wagner et Nietzsche) pourra paraître superflue. Eh bien oui, c'est un caprice d'auteur. La formule me plaît, et l'atmosphère qui l'entoure, le clair-obscur d'une philosophie musicale dont on n'aura jamais le dernier mot. Permettez que je l'approprie à mon propos pour finir, car rien ne dépeint mieux la situation.

DÉPEINT - DÉPRENDRE - DÉCIRE

Voici nos musiciens affrontés aux plus difficiles problèmes de l'automate et du calculateur, très différents du propos musical lui-même. Voici que, d'autre part, s'obscurcit leur fonction sociale, tendue entre l'élitisme et la démagogie, le volontarisme et la spontanéité. Leur production reflète l'extrême divorce entre des moyens prodigieux et des fins incertaines : c'est donc bien une musique d'époque...

TENDUE - POINDRE, DRESSER, ÉTENDRE,
APPLIQUER; TRAPISSE; PRÉSENTER;
OFFRAIR; - SE DIRIGER VERS; FIG.
AVALER EN VUE

L'homme, en musique, est comme il est ailleurs ; c'est ainsi que son monde, naïvement, est « mis en musique ». Nos nouveautés, apparemment

CHEVALCHER - ALLER A CHEVAL

FRIGES -

EMBLÉE - TOUT D'UN COUP, DU PREMIER EFFORT

VOIE - ROUTE, CHEMIN D'UN LIEU A UN AUTRE, T DE CHASSE, CHEMIN PAR OÙ LA BÊTE A PASSÉ.

ESPACE ENTRE LES DEUX ROUES D'UNE VOITURE; TRACE QUE FAIT LA VOITURE EN MARCHANT

ECRIRE SUR LA MUSIQUE

213

inoffensives, voisinent au milieu de ce siècle avec deux autres : l'explosion atomique, l'exploration cosmique. Aurai-je l'audace de rapprocher le sillon fermé (cette première fraction du sonore) de la fission, et la synthèse des fréquences de la fusion atomique ?

Ces phénomènes sont sans commune mesure, sinon pour la pensée. L'objet musical était insécable, le son limité à portée de voix, à portée de geste. Voici qu'il chevauche les ondes électro-magnétiques et que, inversement, la combinatoire électronique préfigure son tracé. Et pourtant, l'homme reste sur un point maître des événements. A condition, bien sûr, qu'il le désire, et ne feigne pas d'ignorer qu'il possède la machine par excellence, une calculatrice intime.

L'oreille déchiffre aisément la séquence sonore la plus complexe, dont les graphiques restent inextricables. Et cela ne lui suffit pas : le sonore n'est jamais assez complexe pour être intéressant, s'il ne porte (on ne sait comment mais on saura pourquoi) la marque imprévue, fort simple cette fois, d'une intention intelligible. Au besoin, elle l'inventera. Lorsque deux séquences sonores, quelles qu'elles soient, s'entrelacent, il se construit inévitablement un dialogue, dans les deux dimensions temporelles de la simultanéité et de la succession. Et, tout comme l'oreille avait su séparer techniquement les voies, elle s'apprête, aussi spontanément, à distinguer des voix, si du moins on lui parle. Que ce discours soit articulé ou confus, volontaire ou fortuit, elle sait d'emblée si elle y trouve de l'intérêt, y prend ou non du plaisir. Aussi faudrait-il reconsidérer avec attention cette propension à la fugue et au contrepoint, qui semblait dictée par la logique d'une époque et que nous retrouvons, spontanément, involontairement. Aussi habile à décrypter le bruit que le sens, l'oreille est toujours en quête d'interprétation. Non seulement elle en est capable, mais elle ne peut faire autrement.

Dans la musique traditionnelle, le musical était donné d'avance, garanti par la partition. La plus-value — si j'ose détourner ce terme — était sonore. Dans la musique en expérience, le sonore est entendu à coup sûr, et c'est sur le musical que l'oreille s'interroge. Ce n'est certainement pas une raison pour prôner le hasard ou s'interdire tout projet, mais ce projet devrait tendre à vérifier des hypothèses, en faisant varier systématiquement les conditions expérimentales, en préférant, surtout, la moindre preuve aux plus nobles prétentions.

Et c'est ainsi que la fonction de la musique se découvre enfin. L'œuvre tentée se propose à une écoute hybride, instable, oscillant entre des visées simultanées. La réponse est essentielle, plus que la proposition. D'où l'expression de « musique à l'envers » que j'avais avancée. Cette musique qu'on ne sait pas faire mais qu'on sait entendre fait affront à notre volonté de puissance. Sachons pourtant y reconnaître le retour inverse de notre image sur le miroir du son. On dit souvent que d'immenses ressources du cerveau humain restent inconnues et inexploitées. Si nous ne faisons que la musique que nous savons concevoir, nous perpétons la banalité. Si nous échafau-

PRÔNER - FAIRE LE PRÔNE;
MONTRE, LAISSE UN BRAS EXCÈS
FAIRE DES REMONTRANCES

ÉCHAFAUDER - DRESSER DES ÉCHAFAUDS POUR BÂTIR
ÉCHAFAUD - ESPACE D'AMPHITHÉÂTRE EN CHARPENTE FORMANT PLANCHER

ESSUYER - FROTTER POUR ÔTER L'EAU, LA POUSSIÈRE, ETC.; SECHER; FIG. SUPPORTER, SOUFFRIR
REFUS - ACTION DE REFUSER; CHOSE REFUSÉE
CIBLE - BUT CONTRE LEQUEL ON TIRE
BUT - POINT FIXE QUE L'ON VEUT ATTEINDRE; PROJET; DESSIN

dans l'absurde, nous essuyons des refus, et c'est fort heureux pour nous. Car c'est notre propre nécessité que révèlent nos réussites auxquelles parfois le hasard vient en aide. Ce « propre de l'homme », la musique peut nous le découvrir : sachons seulement nous laisser guider par nos divinations, mieux que par nos délibérations.

12. LA CIBLE

Cette démarche de connaissance pourrait être celle de l'art tout entier. Je m'en tiendrai à la musique. A l'inverse de la science qui nous assure la maîtrise de la nature, elle peut, complémentaiement, nous éclairer sur nous-mêmes. Mais le mode de connaissance qu'elle propose n'est pas celui de l'anthropologie, ne répond pas à une curiosité purement — et froidement — intellectuelle. Ce qui nous intéresse, en fait, c'est moins d'élucider nos propres mécanismes que de les activer, de vivre, pour tout dire, et de ne plus être seul au monde.

La musique « c'est l'homme à l'homme décrit dans le langage des choses ». Cette phrase, qui conclut le *Traité*, pouvait sembler sibylline et trop littéraire. Lorsqu'on en vient là, on a quelque pudeur à s'avancer. Voici donc que je me décide, finalement, à exprimer mon désir, sinon ma volonté. On comprendra mieux, peut-être, mes craintes, mes remontrances...

En tirant trop court dans ma pédagogie, et trop long sur les œuvres contemporaines, envisagées dans leur typologie, j'ai sûrement manqué aux usages. Mais j'ai bien peur de ne pas me tromper en retrouvant, dans la musique actuelle, au lieu d'une volonté de création, la plate représentation du monde que nous fabriquons : son goût des performances, son aveugle machinisme, ses imprudences, ses impudences. Tout comme le système solaire, qui reste provisoirement fermé, le domaine musical est encore un champ clos. Nous n'avons guère le choix qu'entre des planètes accessibles, mais invivables, et d'autres vivables sans doute, mais hors d'atteinte. Ainsi des musiques où nous aimerions émigrer.

La volonté, alors, se dépîte, délaisse les grands projets, se crispe sur des misères. De surhumaine, la compétition devient mesquine, à la mesure de nos concerts où l'on hésite entre les formules magiques et les drogues collectives, la libération inconditionnelle et la soumission au déterminisme. Nous voici reconduits au désert.

La science, qui s'y connaît en matière de novation, nous avait pourtant répété sa leçon, que nous n'avons pas su entendre : de ses appareils prodigieux, elle se sert d'abord pour remettre en cause les catégories de la raison ou pour nourrir l'imaginaire. Certains de ces appareils sont mis en faction, chargés de vérifier lointainement des idées improbables, celles d'Einstein par exemple. De leur côté, les mathématiciens rivalisent d'extravagance avec les physiciens pour mettre au monde des êtres mathématiques assez surprenants

CRAINTES - PEUR; APPRÉHENSION;
RESPECT
REMONTRANCES - RÉPRIMANDE,
AVIS D'UN SUPÉRIEUR
PLATE - DONT LA SURFACE EST UNIE;
FIG. QUI EST SANS SAVOIR, SANS
ÉLÉGANCE, SANS ÉLÉVATION DE
SENTIMENTS; À PLAT, LOC. ADV.
ENTIÈREMENT.

pour épouser le réel, ou pour aller au-devant de lui. Telle est la science authentique telle qu'on ne l'enseigne pas, aussi peu scientifique que Marx, paraît-il, était peu marxiste, dans un va-et-vient entre le concevable et le possible auquel correspond, en musique, l'affrontement que je n'ai cessé d'évoquer : celui du faire et de l'entendre.

Que ce terme d'affrontement ne nous égare pas. Des civilisations mieux averties des arts martiaux que la nôtre nous enseignent que, dans le combat, il s'agit moins d'avoir le dessus, de supprimer l'adversaire, que de mesurer avec lui un accord de forces. C'est de surcroît et sans le vouloir expressément, que l'archer atteint sa cible apparente : il en visait une autre, à l'intérieur de lui-même. J'ai toujours pensé, j'ai quelquefois chuchoté qu'en fait d'arts martiaux, il ne nous restait plus, en Occident, que la musique. Un violon, une voix, une œuvre, c'est un duel, c'est un duo, c'est du judo. Savoir céder, ruser avec l'adversaire, le laisser faire pour avoir prise, c'était cela, aux grandes époques, jouer de la musique.

DESSUS - PARTIE SUPÉRIEURE D'UNE CHOSE; A VANTAGE; - T. DE MUSIQUE, LA PARTIE LA PLUS HAUTE mars 1977

CHUCHOTÉ - PARLER BAS; - DIRE QUELQUE CHOSE À L'OREILLE

MUSICALE
 À L'EXPÉRIENCE
 HUMAINE

TOUT EST DANS TOI

DE L'EXPÉRIENCE
MUSICALE

A L'EXPÉRIENCE
HUMAINE

PARSEMÉES - PARSEMER - SEMER, RÉPANDRE ÇA ET LÀ

SINGE - CELUI DE TOUS LES ANIMAUX QUI EXTÉRIEUREMENT RESSSEMBLE LE PLUS À L'HOMME ;
P.S. - CELUI QUI CONTREFAIT, QUI IMITE LES ACTIONS D'UN AUTRE.

TOUT EST DANS TOUT

Aux alentours de 1970, Pierre Schaeffer s'efforçait de transformer son cours, au Conservatoire National de Musique de Paris, en un séminaire interdisciplinaire où l'on aurait compris du phénomène musical tout ce qui est humainement compréhensible. Il venait d'ouvrir le Service de la Recherche à des étudiants, intéressés — croyait-il — par une approche expérimentale des modes et systèmes de communication. Sur ces modes et systèmes, il improvisait lui-même, salle du Ranelagh, d'étranges communications publiques, parsemées d'exemples audiovisuels qui, toujours, concluaient sur la même image : celle d'un singe, un miroir à la main et tâtonnant de l'autre main pour chercher à l'arrière du miroir, l'interlocuteur absent, le semblable introuvable.

C'est ce moment qu'avait choisi Albert Richard pour lui dire en substance ceci : étant mortel, comme nous tous, il se devait de publier quelque chose d'enfin sérieux. La Revue Musicale était là pour ça.

De cette invite impérative devait naître un numéro double intitulé De l'expérience musicale à l'expérience humaine (1).

Mais l'essentiel peut-il se dire autrement que par méprise ?

REVUE MUSICALE

Parmi les fruits les plus précieux de l'expérience, je partage avec quelques ancêtres l'idée que « tout est dans tout ». Cette idée, comme toutes les idées simples, est particulièrement difficile à exposer ; comme toutes les évidences, elle est quasi indémontrable. Démontrer veut dire en effet, non



(1) *La Revue Musicale* N° 274-275, Paris 1971.

FOIS. QUI DÉSIGNÉ LE NOMBRE, LA QUANTITÉ, LE TEMPS; DE FOIS A AUTRE LOC. ADV. DE TEMPS EN TEMPS; A LA FOI, ADV. EN MÊME TEMPS, UNE — QUE, LORSQUE, DES QUE.

PLATE. DONT LA SURFACE EST UNIE; FIS. QUI EST SANS SAVEUR, SANS ÉGÉANCE, SANS ÉLEVATION DE SENTIMENTS; A PLAT, ADV. ENTièrement

seulement qu'on montre à quelqu'un d'autre, mais que ce quelqu'un n'a qu'à assister à la démonstration pour être convaincu, et même, en géométrie grecque, on le suppose ratiocineur et finassier : il est là pour objecter. La sorte de démonstration que je désire faire, la seule qui soit possible, requiert une toute autre attitude. Non de crédulité, mais d'espérance. La crédulité signifie qu'on se fie à quelqu'un, qu'on se laisse séduire. L'espérance ou la foi signifie qu'on postule un objectif, quitte à douter des chemins et du guide. Le doute, qui est l'envers de la foi, revient au même. C'est le sentiment qui inspire beaucoup de héros, d'aventuriers. S'ils ne doutaient pas tant, ils n'iraient pas si loin dans l'aventure pour savoir enfin si leur but existe ou non. Seules, l'indifférence et la passivité s'écartent de mon propos. Cette sorte d'indifférence (intellectuelle) ou de passivité (émotionnelle) qui marque la plupart des activités contemporaines : fausse objectivité du savoir, faux détachement de l'art. Cette fois, opposé à « tout est dans tout », c'est « rien n'est dans rien ».

La proposition à laquelle je m'attache contient sa réciproque : l'expérience musicale conduit à l'expérience humaine, et inversement. Remarquons qu'il s'agit bien de deux « tout », et non du fait que l'un serait partie de l'autre : si tout est dans tout, il n'y a pas de petit tout dans un grand TOUT. La réciproque est donc embarrassante, car nous ne pouvons nous empêcher de faire des différences, d'imaginer, par exemple, la musique plus « petite » ou plus « partielle » que le tout du reste. Il nous faut donc, assez irrationnellement, admettre qu'une plus grande chose, ou plus étendue ou plus volumineuse, se retrouve dans une plus petite qui est moins étendue ou plus resserrée. On voit combien une telle proposition, si elle est prise au sérieux, bouleverse l'esprit de géométrie et ses ensembles sommaires : considérer les domaines comme des « tout », ne plus les spatialiser comme des emplacements localisés du savoir et de l'expérience. Mais notre esprit étant trop infirme pour de telles acrobaties, nous ne pouvons guère nous en tirer qu'en spatialisant encore davantage, en recourant, par exemple, à une troisième dimension. Et on pourrait avancer ceci : chacun de nous ayant une expérience assez superficielle d'un assez grand TOUT pourrait avoir une expérience approfondie d'un moindre tout. On voit alors que le « grand domaine » aurait une aire très étendue mais infiniment plate, tandis que l'autre aire, apparemment fort réduite, s'étendrait beaucoup dans la troisième dimension.

RENOUVELE DE L'ANTIQUÉ

Ces derniers propos, un peu simplistes, semblent viser à l'apologie — ou servir d'apologue. Pour éviter ce ton désuet, je voudrais abandonner le plan de la logique formelle et faire allusion à un thème plus actuel, celui des interdisciplines.

DÉSUET - DÉCOURTÉ - CESSATION D'UN USAGE, ABOLITION D'UNE LOI PAR LE DÉFAUT D'APPLICATION

CRÉNEAU - VIDES ÉGAUX PAR INTERVALLES AU HAUT DES ANCIENS CHÂTEAUX, VIDES ÉGAUX ENTRE DES LIGNES, ENTRE
AMÉNAGEMENT - ACTION. D'AMÉNAGER, RÉGLER LES COUPES ET LE REPEULEMENT D'UN BOIS; DÉBITER LES BOIS
DE PELOTONS DE SOLDATS
ENGINS: MACHINE POUR SOULÉVER DES FARDEAUX, INSTRUMENT
SUPPLÉANT - CELUI QUI EST DESIGNÉ POUR SUPPLÉER FONCTIONNAIRE PUBLIC
ÉBRANLEMENTS - SECOURS, @B
BORNÉ - METTRE DES BORNES, LIMITER, METTRE UN TERME À, RESTRAINdre, - SE CONTENTER DE

DE L'EXPERIENCE MUSICALE A L'EXPERIENCE HUMAINE 221

On retrouve ici, ironiquement explicitées, les notions de *petit tout* et de *GRAND TOUT*. Dans le grand domaine de la science chacun use de ses propres notions avec ardeur et confiance, chacun postule quotidiennement une cohérence intemporelle, chaque emplacement du savoir présuppose un *aménagement* complet. On attend de la mathématique des supports pour l'imagination, et de la physique des *engins* pour l'action — et surtout des « prothèses » pour nos cinq sens, des « suppléants » à nos carences. Nous autres, nous ne voyons pas les vibrations électromagnétiques, sauf dans l'étroit créneau d'une octave visuelle. Si nous entendons les quelques octaves du champ acoustique, ça ne nous sert pas à grand-chose de pratique, car les vibrations mécaniques sont de faible extension : il ne s'agit guère que des *ébranlements* d'une portion de matière locale, parfois régionale, rarement planétaire (heureusement), jamais cosmique (plus heureusement encore).

Pour la chaleur, nous sommes extrêmement *bornés*. C'est notre propre existence qui est menacée, hors une étroite marge autour du *frileux* zéro de la glace fondante ; nous ne tenons pas cinquante degrés en *aval* ou en *amont*. Or le cosmos dispose de milliers, de millions de degrés !

Ne parlons pas de temps ni d'espace. L'année-lumière, seule unité usuelle du cosmos, est déjà pour nous (non notre intelligence, mais notre sensibilité existentielle) *inimaginable*. Que dis-je ? Elle est scandaleuse, cruelle, comme un défi qui nous laisse à terre, définitivement *domptés*.

Mais, si nous pensons à l'autre extrémité, aux *cirons* de Pascal que d'énormes cyclotrons n'arrivent pas à élucider, qu'ils ne captent que fracassés, dont ils ne déchiffrent que des *décombres*, les durées de ces vies éphémères sont, cette fois, monstrueusement brèves.

Et nous *revoici* entre les deux infinis, conduits par notre seule pensée, dont nous nous étonnons qu'elle puisse, servie par des sens si bornés, aller si loin des deux côtés. Je m'excuse d'un rappel, cette fois aussi scolaire, mais il n'y a pas de *honte* à ça, il faut bien sûr se resituer.

FRILEUX - TRÈS SENSIBLE AU FROID

MAI - LE CÔTÉ VERS LEQUEL DESCEND LA RIVIÈRE, EN AVAL, PAR EN BAS, EN DESCENDANT LA RIVIÈRE

ÉTOILE GEANTE

On peut alors tirer deux conclusions, moins banales que ne semblait l'annoncer pareil rappel. L'une tient à cette science récente, étoile géante qui nous grille tout vifs : c'est que nous n'y vivons plus que par l'intellect, et que le reste de l'homme est laissé pour compte. Remarque qui n'est ni un inutile regret ni un trait moraliste ; c'est ainsi, rien ne sert d'attaquer la science (1), de front ou par le côté. On peut s'en prendre à cette « géante », comme je le ferai plus loin, non dans le fait qu'elle existe, mais dans l'existence qu'elle nous fait ou que nous lui avons si imprudemment partagée.

(1) Attitude désormais réprouvée, comme, naguère, celle d'« attaquer la religion »...

CIRONS - PETIT INSECTE PRÉRIQUE IMPERCEPTIBLE

DÉCOMBRES - DÉBRIS DÉBRIS, D'UNE DÉMOLITION

GRILLE - BARREAUX EN BOIS OU EN FER FORMANT CLÔTURE

PARÉIL - ÉGAL, SEMBLABLE; LA PARÉILLE, LA MÊME CHOSE; À LA —, LOC. ADV.

DE LA MÊME MANIÈRE

Mais, pour le moment, considérons-la pour ce qu'elle est, pour l'importance qu'elle a, la place qu'on lui a faite, pour la dévotion dont elle est entourée, et pour ce qu'il nous reste d'existence. En quelques dizaines d'années, ce qui était vécu comme vivant par les vivants, comme humain par les hommes, comme vérité par les croyants et passion par les inspirés, avec les faibles moyens de l'homme, il est vrai, mais ses échanges éprouvés, la différence de ses marques, la diversité de ses langages, ses traits étranges et étrangers, son histoire particulière, ses rêves d'autrefois, son capital imaginaire (son stock de gènes ?), tout cela se voit transplanté sinon ruiné, transcrit sinon nié, dans un nouveau et uniforme récit. Est-ce là un véritable réalisme, ou un système en fait si imaginaire, si loin de l'imagination du possible qu'il laisse indifférents des milliards d'hommes pour n'être plus que la propriété privée de quelques instruits, l'inspiration de quelques Grands Prêtres et l'excuse de ceux qui, autour d'eux, sous prétexte de fortune et de pouvoir, de responsabilités obtenues ou usurpées, se préparent à en être les exploitants ou les faussaires ?

Si l'on admet ce premier corollaire d'une « situation faussée » si brutalement, d'un changement si prompt dans les habitudes de l'homme, et surtout d'un déséquilibre si criant entre ceux qui savent et ceux qui ignorent (resterait à analyser la situation exacte des uns et des autres, des élites et de la masse, mais nous y viendrons), il faut admettre un second corollaire : que devient, dans tout cela, ce à quoi l'homme semblait si attaché, par exemple l'art, et, parmi les arts, la musique ? Croit-on qu'on va pouvoir traiter de la musique comme si rien de tout cela ne s'était passé ?

MASSES ET ELITES

Il ne faudrait pas croire que l'humanité se divise si aisément en élite et en masse. On est toujours la masse de quelque élite ou l'élite de quelque masse. Cela était déjà très vrai dans l'ancienne société où, de proche en proche, de prochain à prochain, on remontait la chaîne des responsables. Dans cette société de groupes, relativement cristallisée par la géographie et l'histoire, par les fixations ethnologiques et les usages, par les modes de vie, de langage, de représentation, il régnait (entre des parties si différenciées et si différentes) un système de relations extrêmement complexe dans son hétérogénéité — dont la musique a laissé des traces lisibles.

Dans la nouvelle société de masse en voie de formation, où s'homogénéisent si mal tant de fragments pulvérisés, où s'annulent tant de sens, où se réemploient à contresens tant de valeurs démonétisées, il n'existe plus cette hiérarchie des différences. Sous des qualificatifs divers, les « démocraties » — plus ou moins capitalistes ou populaires — s'efforcent de perpétuer malgré tout les valeurs, de perdurer en plein illusionnisme. Les forces semblent redistribuées : les pouvoirs apparents sont en fait tenus par d'autres pouvoirs, lesquels sont menés par les inexorables lois d'un déterminisme

DÉMONÉTISER - DÉMOLIR, DÉMONTREZ
 DEMONETIZAR

DÉCELER - DÉCOUVRIR CE QUI EST CACHÉ

COIN - ANGLE; PETIT ENDRIT RETIRÉ; OUIL DE POLE TRILLÉ EN ANGLE, POUR FENDRE DU BOIS

BADIGEONNÉ - BADIGEONNER - PEINDRE AVEC DU BADIGEON; REMPLIR LES CREUX AVEC DU BADIGEON

DE L'EXPERIENCE MUSICALE A L'EXPERIENCE HUMAINE 223

nié de toutes sortes de façons, badigeonné ou camouflé dans les différents styles d'une pensée conservatrice, réformiste ou révolutionnaire. En fait, nous sommes les uns les autres désormais liés — ou séparés — d'une toute autre façon, quasi insaisissable. Ce que certains fabriquent ici ou là dans quelque coin de notre planète constitue un potentiel de mutation (du changement favorable à la destruction totale) hors de proportion, non seulement avec le raisonnable, mais surtout avec l'imaginable. Ce que d'autres font à leur tour, non plus dans la fabrication et la découverte des objets, mais dans la représentation et l'interprétation « paniques » des phénomènes, est tout aussi imprévisible et imaginaire. Des « milieux » se forment, qui inventent des modes de penser et de vivre, des modalités sans rapport avec ce qui précède, ou bien, si de tels rapports existent (c'est probable), ils sont à déceler et à découvrir comme tout à fait illogiques (selon quelle logique ancienne ?) ou irrationnels (au nom de quelle raison dépassée ?). De sorte qu'entre l'édifice de la Science Triomphante et de l'Art (paraît-il en progrès, lui aussi) et le destin réel des peuples existe une rupture fatale, tout comme entre des pouvoirs dépassés et des représentations illusoires.

SAISSISSANT REEMPLOI

Mais j'anticipe. Le temps a joué en effet plus que de coutume. Plus exactement, deux temps : celui de l'observateur que j'ai été et celui du temps que j'ai vécu. Je l'ai affirmé ailleurs : peu de générations ont eu cette chance, qui fut la nôtre, de passer si sauvagement d'un monde à l'autre, d'avoir pu humer l'air ancien avant ce fœhn exténuant. Les générations suivantes verront s'accélérer le processus, et peu importe la vitesse que prendront les événements : ils iront sûrement dans le même sens, et l'anachronisme qui en résultera deviendra de plus en plus obscur. Pour lire le réemploi des matériaux dans quelque temple, pour déchiffrer, par exemple, à Oaxaca, que le fragment toltèque fut réincorporé vaille que vaille dans le chapiteau zapotèque, il faut de la patience, il faut du temps, des millénaires. Mais pour qui construisait allègrement, en ce temps-là, le parapet toltèque en amoncelant les détritiques olmèques, il n'y avait pas de problème, ce n'étaient que des cailloux comme les autres. Ainsi feront nos enfants, entassant pêle-mêle la chasuble et le soutien-gorge, la loi d'Ohm et le violoncelle, l'ordinateur et le Notre Père. Mais pour qui est né au début de ce siècle, aux environs de Debussy, du Métropolitain et de la Grande Guerre (celle de 14), et qui aboutit à Cage et McLuhan, à la fusée Lunik et à la guerre bactériologique, il y a un raccourci saisissant — et qu'on peut encore saisir. Si je m'efforce d'écrire, si je me dépêche, atterré par le sentiment d'une hâte inutile, c'est parce que je suis un de ceux-là, que je suis resté jeune assez longtemps pour voir ça, l'apercevoir et, je crois, le comprendre. Il me resterait à l'écrire et à le décrire dans la confusion générale, dans la

RACCOURCIR - RENDRE PLUS COURT

SAISSIR - PRENDRE VIVEMENT ET AVEC EFFORT; S'EMPARER

AMONCELANT - O AMONCELER - METTRE EN MONCEAU

SAISSISSANT - QUI SURPREND TOUT D'UN COUP; - CELUI A LA REQUÊTE DUQUEL ON FAIT UNE SAISIE

CAILLOUX - PIERRE TRÈS-DURE DONT LE BRIQUET TIRE DES ÉTINCELLES

ENTASSER - METTRE EN TÂS, FIG ACCUMULER

CHASUBLE - ORNEMENT QUE LE PRÊTRE MET POUR DIRE LA MESSE

PELE-MÊLE - DÉSORDONNEMENTS

SOUTIEN - GORGE - COUTURE

prolifération des textes les plus ineptes, démontrant, preuves en main l'avance des faussaires.

Ce raccourci, ce fut, c'est, notre chance : la chance d'apercevoir. Dans l'immense déséquilibre de nos sens, de notre expérience millénaire et de notre intelligence, notre intelligence éphémère, il y a ce raccourci sauvage qui nous rétablit un instant, un instant avant qu'il ne soit trop tard pour ne plus rien apercevoir ni rien comprendre.

*De l'Expérience Musicale
à l'Expérience Humaine*
La Revue Musicale n° 274-275, 1971

AVANT-DERNIÈRE LETTRE A ALBERT RICHARD

Dans la galerie des ancêtres, cher A... R..., je vous dois bien un accrochage. Sera-ce entre l'instituteur, mon grand-père, inflexible sur le calcul mental, et le trompettiste de Nancy qui m'enseigna le solfège, intransigeant sur le bécarre? (Heureuse enfance, ainsi bornée par des rigueurs tutélares). Sera-ce entre Hermann Scherchen, examinateur suprême, qui venait inspecter la musique concrète de la part de Jean-Sébastien Bach, et Gurdjieff, cet autre instituteur de calcul intérieur?

Gurdjieff

Et d'abord, comment vous dénommer? La pudeur interdit le prénom, alors que vous en portez deux (ce trait est bien de vous). Vous outrepassiez toute classification, seul échappé, à ma connaissance, de l'infaillible quadrillage des quatre écoutes. Tel le nombre PI, vous êtes incassable dans la coupure des nombres fractionnaires, même hachés menu. A votre affrontement, il était bon d'être préparé par les mathématiques spéciales, qui enseignent aussi, mais cela dure peu, l'irrationnel.

Ainsi avez-vous surgi inopinément, voici bientôt trente ans, pour surveiller ma ligne de vie, alors que ce n'était pas votre job, que je n'en demandais pas tant, apparaissant, disparaissant, encourageant, décourageant, indulgent, exigeant, toujours aussi mal à propos qu'un accident, une maladie, le destin pour tout dire, dont vous aviez parfois les accents, le flair du trappeur, le dire du trappiste: «Frère, il faut mourir».

Jusqu'au Service de la Recherche, que vous n'aimiez guère et où vous me dérangeâtes par ces paroles funèbres, exigeant un de ces textes illisibles — et peu lus, il faut bien le dire — dont nous avons tous deux le secret, pour cette revue qui est la vôtre, folie plus étrange que toutes les miennes. Jusqu'aux séances dites du Ranelagh, où j'enseignais des auditoires sur ce que j'ignorais du fumeux audio-visuel à la communication en tous genres. (Vous détestiez. Vous disiez par dérision le Ramelak). Jusqu'au Conservatoire, où vous me poursuiviez de votre hargne indéfectible, alors que pour une fois je m'appliquais et que j'expliquais de mon mieux ce que pour une fois je savais davantage.

Ranelagh
Ramelak

SURVEILLER - VEILLER PARTICULIÈREMENT ET AVEC AUTORITÉ SUR QUELQUE CHOSE; - ÊTRE ATTENTIF À

FLAIR - ODORAT DU CHIEN; ACTION DE FLAIER (PRÉSERTIR)

TRAPPEUR & TRAPPE - ESPÈCE DE PORTE HORIZONTALE SUR LE PLANCHER, PORTE OU FENÊTRE À COULISSE; PIÈCE POUR
PRENDRE LES BÊTES

DÉRANGÉMENTS - DÉRANGER - ÔTER DE SON RANG DÉRACER; METTRE EN DÉSORDRE, INCOMODER

FOLIE -

FLATTÉ - FLATTER - ADULER, AMADOUR.

FRAYEUR - ÉPouvANTE, CROINTE, TERREUR SURTÈ

VOLÉE - VOLER - SE SOUTENIR DANS L'AIR PAR LE MOYEN DES AILES

FIG. COURIR TRÈS-VITE; - DE CHASSE (À L'AIDE D'OISEAUX DE PROIE DRESSÉS)

RÉCÉLEUR - CELUI OU CELLE QUI RÈCLE DES OBJETS VOLÉS

226

PIERRE SCHAEFFER

RÉCELER - GARDER ET CACHER DES OBJETS VOIÉS; DONNER RETRAITE À DES GENS QUI SE CACHENT; RENFORMER, CONTENIR

Eh bien, je l'écrivis, cette somme que vous exigiez au-delà du *Traité*, ce double numéro de la *Revue Musicale*, voici sept ans, qui prétendait passer de « l'expérience musicale à l'expérience humaine ». En feuilletant ces pages, je cherche en vain ce que nous avons voulu y mettre, que voici parti en fumée. Seule m'accroche l'épigraphe (j'allais dire épithète) où vous m'aviez accusé, en bon athénien, de corrompre la jeunesse. Flatté d'être pris pour Socrate, je n'en étais pas moins condamné. Vous m'écriviez assez rudement : « je n'aurais pas voulu être vous, et j'étais pris d'une réelle frayeur à l'idée que j'aurais pu l'être ». Car, disiez-vous, « les jeunes gens qui vous écoutent sont perdus ». Cette sentence, si fausse et si vraie, j'ignore comment vous l'entendez, mais je puis vous assurer qu'elle m'est présente toutes les fois que j'ouvre la bouche. Si je continue à parler, persuadé que je suis de devoir restituer quelque vérité volée, c'est parce que je ne suis qu'un réceleur, que ce brûlant trésor me vient de ceux qui m'ont précédé dans cette obscure fonction de corrupteur.

GASPILLAGE - ACTION DE GASPILLER, CHOSE GASPILLÉE

GASPILLER - DISSIPER, PRODUIRE INUTILITÉMENT, GÂTER

MALHEURS - MAUVAISE FORTUNE; DÉASTRE, RIVERS, ACCIDENT FÂCHEUX; LOC. PROV.

MALHEUREUSEMENT, PAR ACCIDENT

TENDRE - QUI PEUT ÊTRE

AISEMENT COUPÉ; NOUVELLEMENT CUIT SENSIBLE, DÉLICAT; FIG.

TOUCHANT, GÂCHÉUX; -

TOMBÉE

Vous me donniez aussi, un peu après, ce conseil vrai, tardif, que de toutes façons je n'aurais pas suivi : « par l'enseignement, vous vous perdez ». Ce gaspillage que vous me reprochiez, c'était, disiez-vous, de vouloir atteindre une pédagogie du message : « que vos mains touchent et vous ferez des miracles, mais que votre intelligence se démontre, vous ne ferez que des malheurs ». Cette pensée, que je crois mienne, c'est en vain que vous me la répétez. Avoir des oreilles pour ne point entendre, c'est sans doute cela : croire qu'on entend très bien. Cette idée-là, qui inspire mon enseignement, sans doute que mon enseignement la contredit, que je poursuis en vain chez les autres l'intelligence du cœur, dont je ne suis pas un suffisant exemple.

Cette déception nous est commune, elle justifie l'estime de votre réprobation. Nous n'avons plus à nous tendre aucun miroir, tant nous nous ressemblons dans un échec, dont nous sommes seuls, piètre consolation, vanité dernière, à apprécier la qualité. Est-ce pourquoi vous multipliez les occasions de témoigner de ma pensée, toujours en retard d'un numéro sur vos publications ?

Il serait trop facile de parler ici de contradiction, par quelque dialectique. Plus je m'applique à cette vérité dont je suis l'un des rares témoins, dans la confusion actuelle, plus elle semble se dérober. Et plus je cherche un écho, plus il me renvoie quelque grimace.

AIGUILLON - POINTE DE FER AU BOUT D'UN BÂTON POUR PIQUER

LES BOEUF; PETIT JARDIN DES ABÉLLES, DES SŪPES, ETC; TOUT CE QUI EXCITE

TAIRE - GARDER LE SECRET SUR UNE CHOSE; - GARDER LE

SILENCE; NE POINT FAIRE DE BRUIT

Cette souffrance invétérée, cet aiguillon, il n'est plus question de s'en défaire. Fallait-il se taire tout à fait et ne rien dire de ce qu'on sait, ne porter de jugements sur personne, ce qu'évitait Scherchen, donner à tous la parole, comme vous savez le faire ? Pourquoi ai-je refusé finalement de composer de la musique avec les moyens que j'avais le premier découverts ? Est-ce par respect pour la musique, par un doute sur moi-même ? N'était-il pas plus prétentieux encore de vouloir savoir, de préférer faire faire ? Et le secret, quelque peu dérobé, fallait-il le garder pour faire envie, plutôt que de faire des envieux par sa révélation manquée ?

Scherchen

DÉROBER - PRENDRE EN CACHETTE; SOUSTRAIRE; ÔTER L'ENVELOPPE DES FÈVES DE MARAIS; SE - V. P. SE SOUSTRAIRE; CESSER D'ÊTRE AU JUI

SERVA LITE -

PROVER - TESTER INCELUSEMENT ET AVEC MOQUEURIE

DE L'EXPERIENCE MUSICALE A L'EXPERIENCE HUMAINE 227

Ainsi on en revient à la musique même et au destin qu'elle nous fait. Les paradoxes ici sont éclatants : les musiciens sont sourds et sont méchants. Et ils ouvrent les oreilles et les cœurs. Ils sont misérables, et ils participent à quelque grandeur incommensurable. Ils ne cessent de bafouiller dans leurs propos, bien davantage encore que dans leurs sons, et ils arrachent parfois des fragments d'inconnaissable. Ils enseignent ce qui n'est pas enseignable, ils cherchent à survivre avec on ne sait quel argent, puisque leur œuvre est invendable. Il leur arrive enfin le tour le plus comique du monde : ils passent du tam-tam et du boyau de chat au synthétiseur et à l'informatique, de l'analphabétisme aux mathématiques supérieures. C'est qu'ils sont toujours Orphée, ce Christ défroqué, qui poursuit la femme de sa vie avec toutes les maladresses possibles. Les monstres, plus terribles encore, sont toujours à charmer, les règles du jeu aussi stupides. Il faut donc poursuivre sans se retourner. Mais Eurydice, suit-elle ? La musique, entre temps, est-elle demeurée aux Enfers ?

DÉPROQUÉ -> DÉPROQUER - FAIRE QUITTER LE PROC ; SE - QUITTER LE PROC

Pierre Schaeffer

mars 1977

ARRACHER - DÉTACHER, ÔTER DE FORCE ; FIG OBTENIR AVEC PEINE L'HABIT DE MOINE (HABIT MONASTIC)
SE SOUSTRAIRE À ; S'AFFRANCHIR DE

SOITAU - INTESTIN, CONDUIT DES EXCRÉMENTS

CHARMER - ENCHANTER ; PLAIRE BEAUCOUP ; ADOUCIR, CONSOLER

POURSUIVRE - COURIR AVEC VITESSE ; COURIR APRÈS POUR ATTEINDRE ; RECHERCHER ; CONTINUER ; AGIR PAR VOIES DES JUSTICES ; FIG. DÉSEDER.

CHRONOLOGIE

Itinéraire

Œuvres et Manifestations

1910-1939 : LES COMMENCEMENTS

- Naissance à Nancy, le 14 août 1910. Etudes secondaires à l'école Saint-Sigisbert - Saint-Léopold, études musicales (violoncelle) au Conservatoire de Nancy.
- Polytechnique (1929-1931). Fondation du Clan des Rois Mages (Scouts Routiers de l'X) en 1930. Ecole Supérieure d'Electricité et des Télécommunications. En novembre 1934, affectation à la Direction Régionale des Télécommunications à Strasbourg.
- Mutation, en 1936, à la Direction de la Radio, à Paris. Premiers travaux sur les conditions de retransmission du message sonore.

- Mobilisé en 1939, comme lieutenant des Transmissions à la 13ème Division d'Infanterie. 700 57 78

1940-1944 : JEUNE FRANCE — LE STUDIO D'ESSAI

- Démobilisé en juillet 40, Pierre Schaeffer anime Radio Jeunesse en octobre, puis fonde « Jeune France » sous l'égide du Ministère de la Jeunesse. Dissolution à la fin de 1941.
- Rejoint, comme ingénieur, la Radio de Marseille. Entrepren, au début de 1942, un essai : Esthétique et Technique des Arts-Relais.
- Retour à Paris. Organisation, à l'automne 1942, du stage de Beaune, sous le patronage de Jacques Copeau. Fondation, le premier janvier 1943, du Studio d'Essai, à la fois centre de formation et laboratoire de l'art radiophonique, sans diffusion à l'antenne.
- 1943 : rencontres de G.I. Gurdjieff, Madame de Salzman, Luc Dietrich, Lanza del Vasto.

GEORGÉ IVANOVICH GURDJIEFF. FOI UM MÍSTICO E MESTRE ESPIRITUAL ARMÊNIO (1866-1949) RELATOS DE BELZEBU A SEU NETO
INSTRUTOR DE DANÇA
 MADAME DE SALZMAN - (1889-1990) PUPILA DE GURDJIEFF - ESTUDOU PIANO, CONDUZIU ORQUESTRA
ELABOROU DANÇAS E MOVIMENTOS
APÓS A MORTE DE GURDJIEFF, CONTINUOU OS ENSINAMENTOS, ENFATIZANDO O TRABALHO COM
MOVIMENTOS, MAS SEM A MORTE NOS 101
 LUC DIETRICH - (1913-1944) - ESCALINOR - LE SONEUR DE TRUSTE
 LANZA DEL VASTO (1901-1981) - FILÓSOFO, POETA, ARTISTA, CAMARÃO, PSICISTA - DISCIPULO DE GURDJIEFF

● Premières publications, à partir de janvier 1934, dans la Revue des Jeunes : article sur la catastrophe ferroviaire de Lagny, le *Mystère des Rois Mages*, *Clotaire Nicole* (récit).

● Début d'une chronique sur la radiodiffusion dans la Revue Musicale (1938).

● *Vingt leçons et travaux pratiques destinés aux musiciens mélangeurs* (1938, édition interne de la Radio Française).

● Fondation de la « Compagnie de l'Arc-en-Ciel », en 1938 et création de *Tobie*, « jeu dramatique » à Saint-Etienne-du-Mont.

● *Portique pour une Fille de France*, de Pierre Schaeffer et Pierre Barbier. Musique d'Yves Baudrier, Léo Preger, Olivier Messiaen. Publication en avril 1941 aux éditions Jeune France.

● Publication de la version définitive de *Clotaire Nicole*. (Ed. du Seuil, 1942).

● Février 44 : *Claudiel parle*, à Brangues, avec Jacques Madaule et Pierre

• 22 août 44 : le Studio d'Essai diffuse l'Appel aux Armes et réalise les premiers reportages de la libération de Paris.

• 4 octobre 44 : Jean Guignebert décharge Pierre Schaeffer de la mission de direction de la Radio qu'il lui avait confiée le 19 août.

Le Studio d'Essai devient Club d'Essai, sous la direction de Jean Tardieu.

1945-47 : PASSAGES

• Pierre Schaeffer est « conseiller technique en matière d'études et de recherches ». Mission aux U.S.A.

• Direction des Services artistiques de la télévision (avril-juin 46).

• Collaboration au Service du Plan et au Centre d'Enseignement de la Radio.

1948 : LA MUSIQUE CONCRETE

• Avril-juin 48 : A la recherche d'une « symphonie de bruits », découverte de la musique concrète, en compagnie de Raymond Verchères, puis Jacques Poullin. Composition du Concert de Bruits.

• Participation aux conférences internationales d'Atlantic City, Copenhague, Mexico, sur le partage des longueurs d'ondes. Brouillon du Gardien de Volcan.

1949-1950 : RENCONTRE AVEC PIERRE HENRY

• Été 49. Composition de la Suite pour 14 instruments et de Variation sur une Flûte Mexicaine. Projet de la Symphonie pour un Homme Seul. Arrivée de Pierre Henry au studio.

*Raymond Verchères
Concert de Bruits*

Gardien de Volcan

Suite pour 14 instruments

*Variation sur une
Flûte Mexicaine
Symphonie pour un Homme Seul*

Schaeffer. Edition ultérieure (1 microsillon) par la Société Paul Claudel, en 1965.

• *La Coquille à Planètes*, feuilleton radiophonique en huit épisodes, où la musique de Claude Arrieu joue un rôle très important, mais aussi le décor sonore et la mise en ondes. (Réalisation en 1943-44, diffusion en 1944).

• Diffusion de la *Cantate à l'Alsace* (1945).

• *Amérique, nous t'ignorons* (Ed. du Seuil, 1946).

• Diffusion du magazine radiophonique : *Une Heure du Monde* (1947).

• 5 octobre 48 : Diffusion, sur la Chaîne Parisienne du *Concert de Bruits* : Etudes aux Tourniquets et aux Chemins de Fer, Etudes noire et violette (pour piano), Etude pathétique (ou « aux Casseroles »).

• *Les Enfants de Cœur*, roman (Ed. du Seuil, 1949).

• 3 novembre - 3 décembre 49 : Diffusion sur Paris-Inter des cinq mouvements de la *Suite pour 14 instruments*. (Prélude - Courante - Rigodon - Gavotte - Sphoradie).

• 1950 : Conférences internationales de Torquay, Florence, Rapallo. Dans les intervalles, achèvement de la *Symphonie pour un Homme Seul* et composition de *Bidule en Ut* avec Pierre Henry. Composition de l'*Oiseau R.A.I.* — Premières œuvres de Pierre Henry : *Concerto des Ambiguïtés*, *Musique sans Titre*.

Bidule en Ut
Concerto des Ambiguïtés
Musique sans Titre

1951-1952 : LE GROUPE DE RECHERCHES DE MUSIQUE CONCRETE

• La Radio Française décide d'affecter, aux recherches de musique concrète, un studio spécialement équipé. Mise au point, avec Jacques Poullin, des deux phonogènes : « à clavier » et « à coulisse ».

slide

• En octobre, Wladimir Porché, directeur de la Radio Française, approuve les statuts du *Groupe de Recherches de Musique Concrète*. Organisation d'un premier stage auquel participent Pierre Boulez, Michel Philippot, Jean Barraqué, André Hodeir. Passage, en 1951-52, de Karlheinz Stockhausen. Composition de nouvelles œuvres, de tendance sérielle, dont les deux *Etudes*, de Pierre Boulez, et *Timbres-Durées*, d'Olivier Messiaen, avec la collaboration de Pierre Henry.

Pierre Boulez
Michel Philippot
Jean Barraqué
André Hodeir

• Pierre Schaeffer réalise une anthologie sonore de *Dix Ans d'Essais Radiophoniques* (1942-52). Mission à Dakar en avril 52.

Timbres-Durées
Olivier Messiaen

est Lapoujade

❖ Décembre 49 : Le Pouvoir Créateur de la Machine. Conférence au Centre d'Enseignement sur l'art radiophonique et la musique concrète. Présentation de tableaux de Robert Lapoujade, choisis pour leur inspiration « concrète ».

❖ Introduction à la Musique Concrète dans le 6ème cahier de Polyphonie : « La Musique Mécanisée ». La radiodiffusion, la musique de film, l'enregistrement. Articles de Serge Moreux, José Bernhardt, Pierre Schaeffer, Pierre Descaves, Arthur Hoérée, Jean-Wilfrid Garrett, Yves Baudrier, Maurice Dalloz, Armand Panigel, Jacques Poullin, Pierre Billard, G. Straschnov. (Ed. Richard-Masse, 1950).

❖ Mars 50 : Premières manifestations publiques de musique concrète : une conférence à la Sorbonne le 16 ; le 18, concert du Triptyque à l'Ecole Normale de Musique, avec les Etudes de Bruits et la Symphonie pour un Homme Seul.

❖ Maurice Le Roux présente la musique concrète à Salzbourg, Irving Fine au Berkshire Music Center (U.S.A.).

❖ Janvier 51 : Première musique de scène pour La Grande et la Petite Manœuvre, d'Arthur Adamov, (Pierre Henry).

❖ 6 juillet 51 : Spectacle expérimental à l'Empire. Présentation de la Symphonie pour un Homme Seul dans une version spatialisée et de Toute la Lyre (Orphée 51) avec Maria Férès.

❖ 9 juillet 51 : Participation au Festival de Darmstadt.

❖ Après les émissions de Radio-Genève, émissions sur les radios de Cologne, Munich, Hambourg, Copenhague. Rencontres avec les pionniers de la musique électronique.

❖ Avril 52 : Présentation au Festival de Cannes de Masquerage, court métrage de Max de Haas, avec une musique de Pierre Schaeffer.

❖ 21 et 25 mai 52 : Deux concerts de Musique Concrète, salle de l'Ancien Conservatoire, sous les auspices du Congrès pour la liberté de la culture, dans le cadre de l'œuvre du XX^e siècle. Œuvres de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Olivier Messiaen, André Hodeir, Pierre Boulez.

❖ De l'Age Ingrat à l'Age de Raison. Conférence sur la radio au Centre d'Enseignement (1952).

Masquerage
Max de Haas

1953-1957 : VERS UNE MUSIQUE EXPERIMENTALE

• Mai 53 : Débuts de ce qui deviendra le Service, puis la Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer (Sorafom).

• 1-15 juin 53 : Premier stage international de musique concrète, avec la participation de Hermann Scherchen.

Philippe Arthuys participe à la préparation de la décade de musique expérimentale. *Etude* de Michel Philippot.

• Janvier 54 : Ouverture d'un deuxième stage international, avec Hermann Scherchen. Philippe Arthuys est chargé de l'entraînement des stagiaires. Darius Milhaud inclut dans sa cantate *La Rivière Endormie* une partie « concrète » réalisée avec le concours de J.E. Marie. Edgar Varèse termine à Paris *Déserts*, pour orchestre et bande magnétique. - MAGNETO
MEMO

• Pierre Schaeffer travaille à un *Traité des Objets Sonores* (manuscrit volé en 1957). FOUBADO

◉ A la Recherche d'une Musique Concrète : Premier journal de la musique concrète (1948-49) ; deuxième journal (1950-1951). L'expérience concrète en musique. Esquisse d'un solfège concret. (Ed. du Seuil, 1952). Traduction espagnole d'Elena Lerner en 1959 : ¿Qué es la Musica Concreta? (Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1959).

◉ Mars 53 : La Voix comme Matériau Musical. Cours international de phonologie et de phoniatry. La Voix (Librairie Maloine, 1953).

◉ 8-18 juin 53 : Première Décade de Musique Expérimentale au Centre de Documentation de Musique Internationale.

Conférences d'Abraham Moles et Jean-Wilfrid Garrett sur « Les machines à musique, du phonogène au vocoder », de Robert Barras sur « Les musiques exotiques », de Wladimir Ussachewsky sur la « Musique for tape » américaine, de Raoul Husson sur les « Conditionnements psycho-physiologiques de l'esthétique musicale ». Pierre Boulez présente les « tendances de la musique récente », le Docteur Herbert Eimert celles de la musique électronique, Antoine Goléa celles de la musique concrète. Débat de clôture sur « La pensée et l'instrument », avec Maurice Martenot, Olivier Messiaen et Boris de Schloeber.

Rédaction et impression du n° 236 de La Revue Musicale : Vers une Musique Expérimentale. Albert Richard diffère sa publication.

◉ 10 octobre 53 : Création à Donaueschingen de l'« opéra concret » Orphée 53 de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, avec Jeanine Collard et Andrée Lescot. (Commande de Heinrich Ströbel pour la Radio Allemande).

◉ Janvier 54 : Début d'une série de communications de Pierre Schaeffer à la Sorbonne dans le cadre de l'« Association française pour l'étude de la phonation et du langage ».

◉ Participation à divers congrès internationaux à Barcelone, Londres, Venise, Gravesano.

◉ Un Moderne Thaumaturge. Témoignage sur G.I. Gurdjieff dans le livre de Louis Pauwels : Monsieur Gurdjieff (Ed. du Seuil, 1954). Polémique ultérieure avec Louis Pauwels (Fuite dans la Magie - Le Monde, avril 54).

● 1955 : Premières œuvres de Philippe Arthuys : Boîte à Musique, Pau Amma, Le Crabe qui jouait avec la Mer.

● 1956-57 : Passage au studio d'Ivo Malec qui compose Mavena, à partir d'un texte de Radovan Iysic ; de Roman Haubenstock-Ramati, qui réalise un montage : Exergue pour une Symphonie ; d'Henri Sauguet qui compose Trois Aspects Sentimentaux. Arrivée de Iannis Xenakis qui prépare Concret P.H. pour le Pavillon Philips, à l'exposition de Bruxelles.

Ivo Malec - Mavena
Radovan Iysic
Roman Haubenstock-Ramati
Exergue pour une symphonie
Henri Sauguet - Trois Aspects
Sentimentaux
Iannis Xenakis - Concret P.H.

1958-1960 : LE GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES

● 1958 : Le Groupe de Recherches de Musique Concrète, réorienté et réorganisé, devient le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.). Déchargé depuis novembre 57 de ses fonctions à la tête de la Sorafom, Pierre Schaeffer donne une nouvelle impulsion à la recherche fondamentale sur l'objet sonore et l'objet musical. Départ de Philippe Arthuys et de Pierre Henry, qui fonde le studio Apsome. Arrivée de Luc Ferrari, de François-Bernard Mâche, et, pour la recherche technique, d'Alain de Chambure.

● 1959 : Mireille Chamass est chargée de tenir le fichier analytique des objets sonores. Au cours des réunions hebdomadaires de recherche, Pierre Schaeffer présente ses expériences sur les « anamorphoses » entre musique et acoustique. Arrivée d'André Boucourechliev, qui vient de composer Texte I au Studio di Fonologia de Milan. De jeunes peintres et cinéastes : Arman, Jacques Brissot, René Laloux, Gérard Patris, s'intéressent aux activités du Groupe.

- 2 décembre 54 : première audition de *Déserts* au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de Hermann Scherchen.
- La R.T.F. édite *Dix ans d'essais radiophoniques* (10 microsillons, 1955).
- Juillet 55 : Création, par les Ballets de l'Etoile, d'une chorégraphie de Maurice Béjart sur la *Symphonie pour un Homme Seul*.
- Diffusion des *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, adaptation radiophonique du livre de G.I. Gurdjieff (1957).
- Editions des Panoramas 1 et 2 de Musique Concrète. Œuvres de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Philippe Arthuys, Michel Philippot (Ducretet-Thomson C 100 et 102).
- Publication (différée) de *Vers une Musique Expérimentale*, n° 236 de La Revue Musicale, complétée par une *Lettre à Albert Richard* (Ed. Richard-Masse, 1957).

- 5-10 octobre 58 : Participation aux *Journées Internationales de Musique Expérimentale de Bruxelles*. Création des *Etudes aux Allures et aux Sons Animés*, de Pierre Schaeffer, *aux Sons Tendus et aux Accidents*, de Luc Ferrari, de *Diamorphoses*, de Iannis Xenakis.

- 1-30 juin 59 : *Cinq manifestations de Musique Expérimentale* à Paris. Création de *Simultané Camerounais* et de *l'Étude aux Objets* (Pierre Schaeffer), *Prélude* (François-Bernard Mâche), *Visage V* (Luc Ferrari), *Toast Funèbre* (Michel Philippot). Premières auditions de György Ligeti, Toshiro Mayuzumi, Henri Pousseur, Bruno Maderna. Projections sonores commentées au Musée Guimet : *Les Idées et l'Objet* ; *L'Imagination et l'Instrument*. Spectacle : *Image et Mouvement* avec des films de la période 1952-57, la Compagnie de mime Jacques Lecoq, des courts-métrages expérimentaux de Gérard Patris, Alexandre Alexeïeff et René Laloux, et le *Poème Electronique* conçu en 1958 par Le Corbusier : images de Philippe Agostini, musique d'Edgar Varèse.
- *Expériences Musicales*, n° 244 de La Revue Musicale, réalisé par François-Bernard Mâche sous la direction de Pierre Schaeffer, présente ces manifes-

1960-1962 : DE LA RECHERCHE MUSICALE A LA RECHERCHE INSTITUTIONNELLE

• 1^{er} janvier 1960 : Création du Service de la Recherche de la R.T.F. qui reçoit pour mission « l'étude fondamentale des corrélations entre aspects artistique et technique des diverses manifestations audiovisuelles ». Faute de cadres expérimentés, le Service accueille de jeunes auteurs qui, seuls, acceptent de s'engager dans l'aventure. Les années de fondation sont occupées par la « recherche des chercheurs » et l'auto-formation collective.

Des groupes de recherche technologique, image, d'études critiques, se forment sur le modèle du Groupe de Recherches Musicales. Chaque groupe est responsable de sa gestion et de son programme : chacun devrait y trouver son équilibre entre la création personnelle — libre de tout impératif d'école — la discipline commune de recherche et le service de la collectivité. Les décisions d'intérêt général sont prises, sur proposition des groupes de recherche, au cours des réunions hebdomadaires de l'Assemblée des Chercheurs.

La tentation de transposer précipitamment, dans le domaine de l'image, l'acquis de la recherche musicale est rapidement écartée. On s'efforcera seulement de généraliser les principes de la méthode expérimentale en matière d'art qui se sont définis à cette occasion. Par des variations systématiques, on se propose d'explorer les rapports entre les composantes image, son (bruitage et musique), texte (écrit ou parlé). Par ailleurs, le G.R.I. doit réaliser, à titre d'exercice, un film pédagogique sur la recherche musicale, où l'image ne servirait qu'à mettre en évidence les notions essentielles concernant l'objet sonore ou musical.

Dans l'ensemble, les résultats sont décevants. La collaboration entre cinéastes et musiciens est plus fructueuse au niveau des œuvres d'essai, qui remportent de nombreux prix dans les festivals d'avant-garde internationaux.

Développement, à partir de 1961, d'une recherche sur la communication, où la camera devient un moyen d'observation, voire d'intervention. Quels peuvent être, sur un individu ou sur un groupe, les effets de sa propre image? Dans les « films de situation » réalisés à l'époque, les membres du Service deviennent leurs propres cobayes.

- tations. Introduction d'Olivier Messiaen. Articles des compositeurs du groupe et de Romuald Vandelle, Jacques Poullin, Abraham Moles, Alain de Chambure (Ed. Richard-Masse, 1959).
- *Expériences Paris-Juin 1959* rend compte des réactions du public. Articles de Pierre Schaeffer, François-Bernard Mâche, Marc Pierret. Carnets Critiques de La Revue Musicale n° 247 (Ed. Richard-Masse, 1960).
 - Disques : *Musique Concrète 1959* (Boîte à Musique Ex 241 et Ex 242)
N° 1 : *Etude aux Accidents* (Luc Ferrari). *Premier Aspect Sentimental* (Henri Sauguet). *Ambiance I* (fragment) (Michel Philippot). *Etude aux Allures* (Pierre Schaeffer). N° 2 : *Diamorphoses* (Iannis Xenakis). *Etude aux Sons Tendus* (Luc Ferrari). *Etude aux Sons Animés* (Pierre Schaeffer).
 - 26 mai-28 juin : *Festival de la Recherche 1960*. Concert commenté, salle Gaveau : *Retour aux Sources* (du lithophone au magnétophone ; de l'objet au langage). *Convergences* (entre musiques pour orchestre et musiques expérimentales). *Musiques Expérimentales*, avec la création de l'*Etude aux Objets* dans sa version définitive, d'*Etude I* (Mireille Chamass), *Crucifixion* (Romuald Vandelle), *Texte II* (André Boucourechliev), *Tête et Queue du Dragon* (Luc Ferrari), *Volumes* (François-Bernard Mâche). Au cinéma des Agriculteurs, le Groupe de Recherche Image présente une série de projections commentées sur les « Aspects du cinéma » et les rapports du cinéma et de la télévision. Le Groupe de Recherche Technologique organise des rencontres entre experts sur « réseaux et messages » et sur les corrélations entre musique, acoustique, et psycho-physiologie.
 - *Ce qui est en question. Contrepoint du Son et de l'Image. Retour aux Sources. De l'Expérimentation en Musique*. Cf. *Situation de la Recherche 1960*, réalisé par le Groupe d'Etudes Critiques (Sophie Brunet et Olivier Clouzot). Compte rendu du Festival de la Recherche, transcription des débats, articles des participants. N° 27-28 des Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision (Ed. Flammarion, septembre-décembre 1960).
 - *Anamorphoses entre Musique et Acoustique*. Gravesaner Blätter n° 17 (Mainz, Ars Viva Verlag, 1960).
 - *Le Service de la Recherche de la R.T.F.* La recherche fondamentale en matière de radio et de télévision. Le Service et les groupes de recherche. Appel aux chercheurs (Ed. Service de la Recherche, 1961).
 - *Essai Visuel sur l'Objet Sonore* (film, Service de la Recherche, 1962).
 - *Machines à Simulacres*. Edition légèrement révisée de *Dix Ans d'Essais Radiophoniques*. 8 microsillons (Service de la Recherche, 1962).

0 0170.00009 01041.742006 20726.771189 1 51810000075607

4209-3/333 250-0

10417420020726771

PAGAMENTO DE GRU 262501626 0010

Le stage 1960-62 du Groupe de Recherches Musicales accueille une douzaine de compositeurs, français et étrangers. Mais la recherche fondamentale piétine. A la fin de l'année 1961, le G.R.M. entreprend avec plus de succès la réalisation d'un « Concert Collectif ». L'abandon du plan initial et le retour à une méthode plus empirique entraînent cependant le retrait, et bientôt le départ définitif de Iannis Xenakis. RETIRADA

1963-1968 : ECRIRE SUR LA MUSIQUE ET AGIR PAR L'IMAGE

● 1963 : « Normalisation » du Service de la Recherche (retour à la hiérarchie, à une certaine centralisation des moyens). Le Groupe de Recherches Musicales, dirigé par François Bayle, gardera cependant une large autonomie, ainsi que le G.R.T., où Francis Coupigny travaille, notamment, au « phonogène universel » : à partir du brevet de Pierre Schaeffer, cet appareil, utilisant le Zeitregler allemand, permet de dissocier les variations de durée et de hauteur d'un son enregistré, alors que ces variations étaient liées dans les deux phonogènes mis au point en 1951 par Pierre Schaeffer et Jacques Poullin. Jumelage de courte durée (1963-64) entre Recherche et Formation professionnelle. Création, en 1964, d'une Section d'Etudes Prospectives dirigée par Jacques Poullin. A partir de 1964, le Service est contraint de développer rapidement sa production pour l'antenne, au détriment de la recherche image. Séries : Un Certain Regard, Les conteurs, Les Shadoks, etc... Luc Ferrari et Gérard Patris inaugurent, avec Hermann Scherchen, la série des Grandes Répétitions (Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Cecil Taylor, etc...). Une équipe interdisciplinaire assiste Pierre Schaeffer dans le travail de documentation et d'expérimentation préparatoire au Traité des Objets Musicaux.

● 1966-67 : Double malaise à l'intérieur du Service, où la recherche est sacrifiée à la production, et dans les rapports de celui-ci avec l'Office qui, avec l'introduction de la publicité à la télévision, s'engage dans une évolution de type pseudo-industriel et pseudo-commercial. Tentatives de réorganisation. Lancement d'une enquête (Help!) sur le rôle social de la radiotélévision.

François Bayle
Francis Coupigny

Etudes Prospectives
Jacques Poullin

JUMELAGE - JUMELLOS - FIS. EQAL, PARALLELE

- Nombreuses conférences, illustrées d'exemples audiovisuels à Venise, Zagreb, Berlin, Tokyo ou Montréal. Thèmes principaux : la recherche musicale ; le contrepoint du son et de l'image ; micro et camera comme moyens de connaissance.
- Diffusion, début 1962, de *l'Aura d'Olga*, pièce radiophonique.
- Disques : *Musique Concrète 1961* et *Musique Expérimentale 1962* (B.A.M. LD 070 et LD 071).
- Juillet 62. Présentation, au cinéma Le Ranelagh, des films d'essai du G.R.I., de *l'Aura d'Olga* dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau, et d'une première version du *Concert Collectif*.

- Création du *Concert Collectif* dans sa version définitive. Compositeurs : Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, François Bayle, Edgardo Canton, Bernard Parmegiani, Ivo Malec, Jean-Etienne Marie, Philippe Carson, N'Guyen Van Tuong. François-Bernard Mâche fait, dans le programme, la chronique de l'expérience. *Une Expérience Collective* (Groupe de recherches musicales R.T.F., 1963).
- *La Recherche Image* : montage commenté d'extraits d'œuvres d'essai et de tournages expérimentaux réalisés par le Groupe de Recherches Images. Film présenté à Moscou en 1965. (Service de la Recherche, 1965).
- Création, à Zagreb, d'*Opérabus*. Sur un texte de Pierre Schaeffer, musiques de François Bayle, Edgardo Canton, Ivo Malec, Luc Ferrari, Bernard Parmegiani (1965).
- *Le Traité des Objets Musicaux*, (Essai interdiscipline). Préliminaire : Situation Historique de la Musique. Livre I : Faire de la Musique ; II : Entendre ; III : Corrélations entre le Signal Physique et l'Objet Musical ; IV : Objets et Structures ; V : Morphologie et Typologie des Objets Sonores ; VI : Solfège des Objets Musicaux ; VII : La Musique comme Discipline. (Ed. du Seuil, 1966).
- *Solfège de l'Objet Sonore* (trois microsillons d'exemples sonores illustrant le *Traité des Objets Musicaux*, Ed. O.R.T.F. et Ed. du Seuil, 1967).
- *Dialogue du Son et de l'Image*. Extraits d'œuvres expérimentales illustrant les divers contrepoints entre l'image et ses trois composantes sonores : bruit, musique et texte (film, Service de la Recherche, 1967).
- *La Musique Concrète. Que Sais-je* (P.U.F., 1967). Edition révisée en 1973 (P.U.F., 1287). Traduction de Josef Häusler : *Musique Concrète* (Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1974). Disque d'accompagnement : *Musique Concrète/Electroakustische Musik*, choix et présentation F. Bayle et R. Frisius (Ernst Klett Verlag 92422, 1975).

• Au début de 1968, le G.R.M. lance une « campagne de recherche » qui doit aboutir en mai à des *Journées de recherche* et à un concert, salle Pleyel, pour le 20ème anniversaire de la Musique Concrète. En raison des « événements », les journées sont abandonnées, et le concert supprimé. La grève de l'O.R.T.F. dure de la fin mai à la mi-juillet. Travaillant par commission, les grévistes réinventent les principes d'autogestion et de décentralisation qui avaient présidé, au Service, aux tentatives des années de fondation.

• Pierre Schaeffer est nommé professeur associé au Conservatoire Supérieur National de Musique (classe de musique électroacoustique et de recherche musicale, complétée par des travaux pratiques au G.R.M., sous la direction de Guy Reibel).

1969-1974 : CRISE DANS LA COMMUNICATION

• 1969 : Le Service est confirmé dans son rôle de « structure d'accueil » pour les jeunes auteurs et pour les chercheurs intéressés par les problèmes de la communication audiovisuelle. Création d'un secteur enseignement-recherche, d'un vidéo-club hebdomadaire, d'un Banc d'Essai. Pour l'Office, le Service pourrait être aussi le prototype de ces « unités de production intégrées » et responsables qui assureraient la décentralisation que chacun affecte de réclamer. Il pourrait être, au moins, le modèle réduit (à l'échelle du 1/100^e) de l'Office dans son ensemble : à ce niveau, il est possible d'expérimenter, non seulement sur des formules d'émissions ou des modes d'expression, mais sur les formes de coopération entre créateurs, techniciens et gestionnaires. Le Service, cependant, reste au sein de l'Office, une exception tolérée, et non un modèle généralisable.

Le G.R.M. multiplie, pour sa participation aux *Semaines Musicales Internationales de Paris*, les œuvres mixtes : après *Lumina* (1968) pour 12 cordes et bande, d'Ivo Malec, *Outremer*, de Bernard Parmegiani, pour ondes Martenot et bande, ou *Vertiges* de Guy Reibel, pour guitare électrique et bande.

ACCEPTANCE
ADMISSION

ACCUEIL - RÉCEPTION FAITE À QUELQU'UN

Lumina (1968) Ivo Malec
Outremer Bernard Parmegiani
Vertiges Guy Reibel

- 1966 et 1967 : *Expositions de Musiques Expérimentales*, organisées par Ivo Malec et François Bayle.
- *Spectacle et Information* (Revue *Preuves* n° 196, juin 67). *Le Triangle de la Communication* (*Preuves*, n° 202, décembre 67).
- *La Sévère Mission de la Musique* (conférence du 30 janvier 1968, publiée dans la *Revue d'Esthétique* le 2 avril 68).
- *Pour une Recherche Fondamentale sur la Communication Audiovisuelle* (octobre 68). Cf. *Le Service de la Recherche de l'O.R.T.F.* (réalisé par Jacques Poullin, 1968).
- Premiers séminaires d'enseignement-recherche au Conservatoire, axés sur l'analyse des œuvres et la musique comme interdiscipline. Réalisation, à cette occasion, de montages audiovisuels présentant une trentaine de « situations musicales » au concert, de la musique indienne traditionnelle (les frères Daggar) à l'acousmatique, du tam-tam au Domaine Musical.
- Janvier 69 : Reprise des *Expositions de Musique Expérimentale*.
- *Entretiens avec Pierre Schaeffer* (Marc Pierret), *Survol*^{VIDEO SIOBAT} de la recherche musicale, de l'œuvre personnelle, de l'itinéraire institutionnel. (Ed. Pierre Belfont, 1969).
- *Pierre Schaeffer*, par Sophie Brunet, suivi de *Réflexions*, de Pierre Schaeffer. Au portrait de la première partie, le modèle répond en livrant la « carte d'identité des origines » : « âge d'or » de l'enfance, « espaces inhabitables » de l'adolescence et les mots-clefs de sa méthode et de sa vie : « l'espace courbe », « l'esprit de contradiction » (Ed. Richard-Masse, 1969).
- *Le Gardien de Volcan*. Simon Vanderer, le héros des « Enfants de Cœur », s'initie, au pied du volcan d'Uruapan, aux rites dérisoires des conférences internationales et rencontre « l'homme-à-nul-autre-pareil », qui ressemble étrangement à Monsieur G. (Ed. du Seuil, 1969).
- *La Pensée Encombrée*. Revue *Prospective* n° 15 (P.U.F., 1969).
- *L'Invité du Dimanche* (Pierre Schaeffer, sur l'invitation d'Eliane Victor, compose son programme en évoquant le Conservatoire de Nancy et la « Coquille à Planètes », répond aux questions de Pierre Dumayet, dialogue avec Roger Leenhardt, Jean-François Noël, Marie-Claire Patris, Gaston Litai-zc. Réalisation Raoul Sangla).

• Création, à l'automne 70, de quatre ateliers de recherche : solfège expérimental (François Delalande) ; informatique musicale (Francis Régnier) ; « musiques ethniques » (Jean Schwarz) ; « idées musicales » (Guy Reibel).

Le Ranelagh

- Au cinéma *Le Ranelagh*, bilan de la recherche sur les modes et systèmes de communication audiovisuelle. Série hebdomadaire de projections commentées. (Printemps 70).
- *L'Avenir à Reculons*. Recueil d'articles et de dialogues radiophoniques avec *l'Express*, Romain Weingarten, Jacques Chancel, Jean-François Noël, des intellectuels catholiques, Brice Parain, des lecteurs nancéiens, Georges Sufert, François Billetdoux, non sans arrière-pensée. (Col. Mutations-Orientations, Casterman, 1970).
- *Machines à Communiquer*, article paru dans le bulletin de la Société Française de Philosophie (avril-juin 70).
- *Machines à Communiquer*, tome I *Genèse des Simulacres*. Deux propos méthodologiques : génétique des mass media ; le triangle de la communication. Moments d'une expérience : des « Notes sur l'Expression Radiophonique » (1946) à « Help ! » (1967), en passant par l'expérience musicale et la communication audiovisuelle. Structures institutionnelles des mass media (perspectives et propositions de réforme) (Ed. du Seuil, 1970).
- Disques : *Œuvres de Pierre Schaeffer* : Etudes, Concert de Bruits, Suite 14 (Philips - Prospective du XXI^e siècle. Prosp. 6521-021). *Pierre Schaeffer et Pierre Henry* : Symphonie pour un Homme Seul, Concerto des Ambiguïtés (Philips 6510-012).
- Participation du G.R.M. au festival SIGMA de Bordeaux. Organisation, à Paris, de cinq Journées-Rencontre, par Ivo Malec (février 71).
- *La Musique et les Ordinateurs*. Contribution au numéro double de La Revue Musicale (n° 268-269) préparé pour l'Unesco sur la base des documents et travaux de la réunion de Stockholm (8-12 juin 70) sur le thème : *Musique et Technologie* (Ed. Richard-Masse, 1971). Publication intégrale en version anglaise : *Music and Technology*, Stockholm meeting, June 8-12, organized by Unesco (Ed. Richard-Masse, 1971).
- *Mass Media et Pollution Mentale*. Conférences prononcées à l'Unesco (1971).
- *De l'Expérience Musicale à l'Expérience Humaine*. Double numéro spécial de La Revue Musicale, n° 274-275. Préambule. Trois Discours (« ordinaire », « subtil », « rapide ») à partir de l'expérience musicale. Au cœur du sujet : à propos des ordinateurs ; musique, linguistique, informatique ; quelques parcours d'enseignement-recherche au Conservatoire. De l'Épiphanie à l'Apocalypse : la musique comme phénomène ; la musique comme sens ; une pensée musicale pour l'époque. Epigraphe (empruntée à Socrate et à Albert Richard). (Ed. Richard-Masse, 1971).

● Depuis 1968, les enquêtes parlementaires, les réformes inopérantes, les directeurs généraux et les grèves se succèdent à l'O.R.T.F. Le Service décide de présenter au public le bilan général de quinze ans de recherches.

- ④ *Pollution Mentale*. Cahiers de l'I.S.E.A. Série *Economies et Sociétés* n° 1, 1972.
- ④ *Lettre aux Chercheurs d'Hommes*. Courrier du C.N.R.S., janvier 72.
- ④ *Evolution des Réseaux de Service Public*. Conseil de l'Europe, 1972.
- ④ *A Conversation on Concrete Music and Kinetic Art*, Frank J. Malina and Pierre Schaeffer. Leonardo, vol. 5, p. 255-60, Pergamon Press, 1972.
- ④ *Les Monstres du Quatenaire*. Revue l'Arc n° 50, septembre 72.
- ④ *Machines à Communiquer*. Tome 2 : *Pouvoir et Communication*. Situation de la recherche ; transformation des représentations par le son et l'image ; civilisation de l'image ; le discours culturel. Chronique d'une institution nécessaire et impossible : le Service de la Recherche. Analyse des résistances collectives, autocritique et bilan d'une utopie. Les engrenages institutionnels, le champ du pouvoir et de la communication. Messages personnels aux chercheurs, au Directeur, aux politiques. (Ed. du Seuil, 1972).
- ④ *Simulacre ou Sacrement*. Dialogue avec Michel Farin. *Etudes*, février 73.
- ④ *Société et Communication*. Entretien avec Raymond Aron, dans la série *Dialogues* de Roger Pillaudin. Diffusion sur France-Culture (1973). Publication dans *Quelle Crise ? Quelle Société ?* Dialogues de France-Culture (Presses Universitaires de Grenoble, 1974).
- ④ *Son et Communication*. Cultures, vol 1, n° 1. *Musique et Société*. (Ed. Unesco et La Baconnière, 1973).
- ④ *Pour une Politique de la Communication*. Rapport au Haut-Conseil de l'Audiovisuel (Inédit, 1973).
- ④ *Problématique de la Communication*. (Inédit, 1973).
- ④ *Le Service de la Recherche de l'O.R.T.F. - Structure et Orientation*. De la fiction administrative à la réalité professionnelle. Les groupes de recherche et les divisions. Structure intégrée et modèle réduit. Positions et propositions : les postulats et les acquis de la recherche (Service de la Recherche, mai 74).
- ④ 5-18 juin 74 : *Quinze ans de Recherche au cinéma La Pagode*. Anthologie de films et d'émissions, montages audiovisuels par thèmes, rencontres entre spécialistes, débats avec le public.

● Août 74 : Loi portant suppression de l'O.R.T.F. et création de quatre sociétés de programmes, d'une société de production et d'une société de diffusion. Création, in-extremis, d'une septième société : l'Institut National de l'Audiovisuel (I.N.A.) qui regroupe la Recherche, la Formation professionnelle, la Coopération, la Conservation (archives).

● Le 31 décembre 74, il est mis fin aux fonctions de Pierre Schaeffer.

1975-1977 : RETOUR A LA MUSIQUE

● 1975 : Intégré à l'I.N.A., le G.R.M. s'installe dans de nouveaux locaux, à la maison de Radio-France. Sur l'invitation de François Bayle, Pierre Schaeffer y compose une œuvre exclusivement électronique : Le Trièdre Fertile. Cette expérience est le point de départ d'une réflexion, au Conservatoire, sur l'instrument et la notation.

● Lancement, en 1976, d'une collection de disques et de publications diverses, sous la direction de Michel Chion (notamment les Cahiers de Recherche/Musique, qui prennent la suite du Bulletin du G.R.M., lancé en 1974).

Le Trièdre Fertile

- *Monsieur Gurdjieff*. Participation à une émission de Jean-Claude Lub-tchansky (non diffusée ; archives I.N.A.).

- *A la Recherche de la Musique même*. Schweizerische Musikzeitung, Revue Musicale Suisse n° 1 (janvier-février 75, 115^e année, Verlag Hug & C°).
- *Darwin et Marconi, ou le Monde fini de la Télévision*. IV^e Semaine Internationale d'Etudes Supérieures sur la Télévision, à Palma de Majorque (1975), publié dans *Les Imaginaires*. Cause commune 1976-77, (col. 10/18, U.G.E., 1976).
- *Pierre Schaeffer*, à la Maison de la Culture de Rennes : *Symphonie pour un Homme Seul - Le Trièdre Fertile*. Lecture publique des *Nécrocrates* (théâtre) (26, 27, 28 février 76).
- *Le Trièdre Fertile* (notice). Cahiers de Recherche/Musique (I.N.A. - G.R.M., 1976).
- *Un Second Regard*. Trois films de recherche : *l'Observateur-observé 1 et 2 - Autoportrait* (Le Beau Rôle), (I.N.A., 1976).
- *A la Recherche de la Musique même*. Sous le même titre que l'article publié en 1975 dans la Revue Musicale Suisse, un réexamen du *Traité. Musique en Jeu* (Ed. du Seuil) et le *Traité des Objets Musicaux dix ans après*, Cahiers de Recherche/Musique n° 2 (I.N.A. - G.R.M., 1976).
- *Le Trièdre Fertile*, version audiovisuelle. Images vidéo élaborées à partir des sons de l'œuvre musicale (I.N.A., 1977).
- 7 mai 77 : Diffusion des *Nécrocrates* sur France-Culture.
- *Pierre Schaeffer. De la Musique Concrète à la Musique même*. Des premières réflexions de 1938 sur le phénomène sonore aux projets de 1977, le trajet de la recherche musicale. Inédits et choix de textes commentés par Sophie Brunet. Présentation : Albert Richard. La Revue Musicale, n° 303-304-305. (Ed. Richard-Masse, juin 1977).
- A paraître : Réédition du *Traité des Objets Musicaux*, complété par une Postface (Ed. du Seuil, 1977).
- En préparation : *Quarante Ans de Multitude* (Ed. Stock).

MUSIQUES ELECTROACOUSTIQUES - GROUPE DE PARIS

On citera notamment : *Espaces inhabitables* (1967), *L'Expérience acoustique* (1970-1973), *Jeïta* (1970), *Purgatoire* (1972) et *Grande Polyphonie* (1974) de François Bayle ;

Mangés par une espèce de serpent (1967) et *Big Baby's Gang* (1972) d'Edgardo Canton ;

Requiem (1973) et *On n'arrête pas le regret* (1975) de Michel Chion ;

Demeures aquatiques (1968) et *l'Orviétan* (1971) de Béatriz Ferreyra ;

Hétérozygote (1963-64), *Presque rien n° 1* (Baden-Baden, 1970), *Allo ici la Terre* (1971-72) et *Musique socialiste* (1972) de Luc Ferrari ;

Teratologos (1971) et *Sept paroles en croix* (1973) de Jacques Lejeune ;

Rituel d'oubli (1969), *Korwar*, pour clavecin et bande (1972) et *Naluan*, pour instruments et bande, (1974) de François-Bernard Mâche ;

Un contre tous (1970) et *Luminétudes* (1970) d'Ivo Malec ;

Formes (1971, GMEB) et *Trois visions* (1976) de Janez Maticic ;

Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée II (1972), *Enfer et Paradis* (1973),

De natura sonorum (1974-75), et de nombreuses musiques de film pour Peter

Földes, Piotr Kamler, Valerian Borowcjk, etc... de Bernard Parmegiani ;

Triptyque électroacoustique (1973-74), *Rabelais en liesse* (1974) et *Granulations-Sillages* (1976) de Guy Reibel ;

Mutations de Jean-Claude Risset ;

Sol triste (1972, GMEB), *Valse molle* (1973), *Sonate baroque* (1974) d'Alain Savouret ;

Sonances (1971), *Erda* (1972), *Symphonie* (1974) et *Variations* de Jean Schwarz.

Enfin, parmi les œuvres de Pierre Henry composées au studio Apsome (fondé avec Jean Baronnet en 1958) on citera : *Le Voyage*, pour les Ballets de Maurice Béjart (1962-63), *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *La noire à soixante* (1961-67), *L'Apocalypse de Jean* (1968), *Messe de Liverpool* (1970), *Mouvement-Rythme-Etude* (1972).

• Publication régulière, depuis 1976, des *Cahiers de Recherche/Musique* (Ed. I.N.A. - G.R.M.).

• Sur l'histoire, la description, les perspectives actuelles des musiques électroacoustiques, voir : *Musiques Electroacoustiques*, de Michel Chion et Guy Reibel (Ed. I.N.A. - G.R.M., Edisud, 1976). A paraître : un *Lexique du Traité des Objets Musicaux*, de Michel Chion, avec le concours de Jack Vidal (Ed. I.N.A. - G.R.M.).

• *Disques*. Œuvres de Bernard Parmegiani (AM 714-01), Jean Schwarz (AM 715-03), Guy Reibel (AM 771-02), Michel Chion (AM 689-05), François Bayle (AM 727-04), Jacques Lejeune (AM 709-06). Collection G.R.M. - I.N.A. 1976-77.