HAL
open science

Bruits " entonnés " et sons " convenables ": Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits

Makis Solomos

▶ To cite this version:

Makis Solomos. Bruits " entonnés " et sons " convenables ": Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits. Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société, 2008, p. 133-157. hal-00770151

HAL Id: hal-00770151
https://hal.science/hal-00770151v1

Submitted on 7 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bruits « entonnés » et sons « convenables » : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits

Makis Solomos

Revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°7 : *Musique et bruit* n°7, Éditions Delatour, premier semestre, 2008, p. 133-157.

Abstract. Sur Russolo et Schaeffer et leur relation à la notion de bruit.

Toute culture musicale contient une part de bruit, au sens acoustique du terme, et l'exploite à un degré plus ou moins élevé. Cependant, seule la musique moderne l'a revendiquée en tant que telle. Ce n'est donc pas un hasard que les deux traités les plus célèbres sur le bruit et la musique datent du XXème siècle, le premier – *L'art des bruits* (1913) de Luigi Russolo – étant conçu comme un bref manifeste réclamant le droit musical au bruit, le second – le *Traité des objets musicaux* (1966) de Pierre Schaeffer – se posant comme une théorisation très élaborée des bruits en relation avec la musique.

Il existe une polémique autour de la naissance de la musique concrète : savoir ce que son inventeur, Pierre Schaeffer, devait à Russolo et qu'il n'aurait pas reconnu. Dans l'introduction de sa traduction française, publiée en 1954, du célèbre manifeste futuriste, le « lettriste » Maurice Lemaître accuse Schaeffer d'avoir été « malhonnête avec Russolo. Il ne le cite qu'une fois, et du bout de la plume. […] Il ne peut s'agir ici d'un manque de culture, Schaeffer connaissant sûrement ce manifeste. […] On se trouve donc devant un *brouillage* pur et simple de la part de Schaeffer, une tentative caractérisée de meurtre historique »[1]. L'affaire a des résonances politiques : « Il s'agissait de rendre à César ce qui est à Schaeffer, et à Dieu ce qui est à Russolo », conclut Lemaître, en rappelant que le livre de Schaeffer qui venait d'être publié, *À la recherche d'une musique concrète* (1952), est dédié à « l'Administration », alors que le manifeste de Russolo « s'adresse aux compositeurs, et à travers eux, à Apollon »[2].

Le présent article ne compte nullement relancer cette polémique[3]. Si elle est mentionnée, c'est parce que, vu sous un angle particulier, le traité de Schaeffer, malgré les dénégations de ce dernier, se situe dans la continuité du manifeste de Russolo. En effet, nous soutiendrons ici que, loin de « libérer » le bruit, comme on a tendance parfois à le penser, ces deux écrits s'efforcent de le domestiquer. Mais entrons dans le détail.

---

[1] Maurice Lemaître, « Introduction », *in* Luigi Russolo, *L'art des bruits. Manifeste futuriste 1913* (traduction M. Lemaître), Paris, Richard-Masse, 1954, p. 15-16.

[2] *Ibid.*, p. 17. Le livre cité de Schaeffer possède effectivement une dédicace ambiguë : juste après la page de titre figure, sur une page entière, le texte suivant : « Que, pour une fois, L'ADMINISTRATION de la Radiodiffusion et de la Télévision française en tant que PERSONNE MORALE se voit dédier, comme on faisait AU PRINCE, l'hommage des travaux accomplis sans que soit oubliée la personne physique de son Directeur Général Monsieur Wladimir Porché qui voulut bien assurer aux Recherches de Musique Concrète le plus rare des bienfaits du pouvoir : LA CONTINUITÉ » (Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 7).

[3] Dans son essai bien documenté sur Schaeffer, Martial Robert soutient que ce dernier ne connaissait pas le manifeste de Russolo lors de la rédaction d'*À la recherche d'une musique concrète* : cf. Martial Robert, *Pierre Schaeffer : des Transmissions à Orphée*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 143-149.

« ENTONNER » LE BRUIT (RUSSOLO)

Né en 1885, Luigi Russolo[4] fut le plus jeune des membres du groupe des futuristes italiens (Marinetti, Boccioni, Carrà, etc.). Il commença par la peinture, mais se tourna vers la « musique » en inventant le bruitisme dans son manifeste de 1913, *L'art des bruits*. En 1913-14, il donna plusieurs concerts avec ses nouveaux instruments, les *intonarumori* (d'*intonare*, « entonner » et de *rumori*, « bruits »). Amoindri par une grave blessure durant la guerre – dans laquelle il s'était enrôlé comme volontaire –, il continue cependant ses expérimentations en inventant de nouveaux instruments, tels que le *rumorharmonicus*, « l'archet enharmonique », ou le *rumorharmonium*. Il utilise ces instruments pour accompagner la projection de films d'avant-garde ; mais « l'avènement du cinéma sonore allait très vite détruire tous les espoirs de Russolo. Par ironie du sort, l'un des tout premiers films sonores, *La mélodie du monde* (1929) de Ruttmann, entièrement composé de bruitages, était axé sur l'environnement de sons-bruits évoqué par Russolo depuis son manifeste de 1913 »[5]. À la fin des années 1910, ses conceptions eurent une certaine influence en Union Soviétique : :

> « Ce sont les suggestions de Russolo qui inspirèrent l'initiative de Gastev et Maïakovski pour la création d'une "musique prolétarienne". Leurs projets de symphonies industrielles à l'échelle urbaine donnèrent lieu à de premières expériences en 1918 à Petersbourg, puis à Nijni-Novgorod avant leur pleine réalisation dans la grande symphonie exécutée à Bakou le 7 novembre 1922. Les photos qui en restent, montrent un "chef d'orchestre" dirigeant avec des banderoles, du toit d'un immeuble, l'action sonore de nombreuses sirènes d'usines installées sur une place. […] Le vitalisme futuriste parvenait ainsi à un art de l'espace urbain s'opposant à la salle de concert, comme Russolo l'avait rêvé. Le bruit et la machine devenaient les instruments des fêtes collectives de la nouvelle ère "futuriste" »[6].

Antifasciste, à la différence d'autres futuristes italiens, Russolo s'exila à Paris en 1927. Dans les dernières années de sa vie (il meurt en 1947), il s'embarque dans l'aventure occultiste qui fascina de nombreux intellectuels européens dans l'entre-deux-guerres.

Nous avons tenu à esquisser la biographie de Russolo car, jusqu'à récemment, le bruitiste italien ne figurait pas dans les histoires de la musique. Et à juste titre : on a pu croire qu'il a voulu *sortir* de la musique. Ainsi, avec le manifeste de 1913 – qui constitue un petit texte se présentant comme une lettre à un ami –, les lecteurs contemporains ont dû être marqués par la volonté affichée de quitter la salle de concert et d'y laisser également la musique (du passé) :

> « Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'*Héroïque* ou la *Pastorale* »[7],

écrit Russolo. Cependant, il est important de noter que ce dernier y présente une vision historique de la *musique* et non pas, en général, des sons. Un rapide survol des origines de la musique conclut :

---

[4] Les éléments biographiques qui suivent sont extraits de Giovanni Lista, « Russolo, peinture et bruitisme », introduction à Luigi Russolo, *L'art des bruits*, textes établis et présentés par Giovanni Lista, traduction Nina Sparta, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 9-30. Le manifeste sera cité d'après cette édition.

[5] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 28.

[6] *Ibid.*, p. 30.

[7] Luigi Russolo, *op. cit.*, p. 37.

> « L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain »[8].

Aussi, en réalité, le projet de Russolo est d'élargir le matériau du son dit musical :

> « Le son musical est trop restreint, quant à la variété et à la qualité de ses timbres. On peut réduire les orchestres les plus compliqués à quatre ou cinq catégories d'instruments différents quant au timbre du son […] La musique piétine dans ce petit cercle en s'efforçant vainement de créer une nouvelle variété de timbres. Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits »[9].

Il est vrai que l'ajout substantiel de textes dans la réédition du manifeste en 1916 a pu contribuer à l'idée que Russolo voulait sortir de la musique. Dans ces ajouts, il étudie divers bruits qui n'appartiennent pas à la musique. D'abord, « les bruits de la nature et de la vie » : tonnerre, vent, tramway, accélérations de moteurs (électriques, à explosion, etc.), bruits des usines, etc. Puis, les « bruits de la guerre », avec des descriptions détaillées telles que : « Le fusil autrichien a, entendu de nos tranchées (je ne sais comment c'est pour celui qui tire), un bruit curieux, en deux temps : *teck-pun*, alors que le nôtre n'a qu'un coup sec qui devient un coup sourd à une certaine distance »[10]. Suivent enfin les « bruits du langage (les consonnes) ». Bien sûr, ce sont surtout ses nouveaux instruments, les *intonarumori*, que l'on traduit en français par « bruiteurs », qui ont encore plus contribué à cette idée. Dans les ajouts de 1916, Russolo fait la description des vingt et un bruiteurs déjà construits. On lit par exemple :

> « Le hululeur [*ululatori*] est un instrument mystérieux, suggestif, qui acquiert une expression intense dans les différents passages enharmoniques et qui offre, à l'usage, de nombreuses ressources, car il est capable de la plus parfaite intonation »[11].

Relisons : « capable de la plus parfaite *intonation* »… Étonnant ! Russolo vient d'inventer de magnifiques sons nouveaux, très riches acoustiquement parlant (bruits), mais ce qui l'intéresse, c'est le fait qu'ils sont capables de jouer des notes de musique… Ainsi, en fin de compte, Russolo inscrit ses « bruiteurs » dans l'histoire des sons dits musicaux, c'est-à-dire des sons à hauteur déterminée. À vrai dire, pour le lecteur averti, ce n'est pas une surprise, car il pouvait déjà lire, dans le chapitre intitulé « bruits de la nature et de la vie », à propos des bruits « bas » et « continus » qu'on trouve dans les villes, « dans les lieux où se produisent des bruits continus (rues passantes, usines, etc.) » : « ce bruit est comme une basse continue et soutenue qui agit comme *pédale* de tous les autres bruits »[12]. On ne s'étonnera donc pas que, dans le texte de 1913, Russolo écrive :

> « Nous voulons entonner et régler harmonieusement et rythmiquement ces bruits très variés. Il ne s'agit pas de détruire les mouvements et les vibrations irrégulières (de temps et d'intensité) de ces bruits, mais simplement fixer le degré ou ton de la vibration prédominante. Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine sur l'ensemble de ces vibrations irrégulières. L'existence de ce ton prédominant nous donne la possibilité pratique d'entonner les bruits »[13].

---

[8] *Ibid.*, p. 36.
[9] *Ibid.*, p. 37.
[10] *Ibid.*, p. 69.
[11] *Ibid.*, p. 95.
[12] *Ibid.*, p. 60.
[13] *Ibid.*, p. 39-40.

L'édition de 1916 propose un chapitre sur « la conquête de l'enharmonique ». Russolo critique le tempérament égal et constate que, dans la nature, les sons ne changent pas par sauts de ton, mais par graduations enharmoniques. Constatant que l'oreille humaine est sensible aux petits intervalles, quarts de ton mais aussi huitièmes de ton, il conclut : « L'enharmonisme est donc, aujourd'hui, grâce aux bruiteurs, une réalité musicale »[14]. Pour convaincre son lecteur, il propose un extrait de sa partition *Réveil d'une capitale* (**exemple 1**). Ainsi, le manifeste de Russolo constitue l'une des premières tentatives d'introduire les micro-intervalles en musique. Cependant, il confirme le fait que le propos de ce dernier n'est pas de sortir de la musique. Encore plus : le bruitiste italien ne revendique pas seulement la volonté d'inclure les bruits dans la musique ; comme il a été dit, il cherche à les intégrer dans l'histoire des sons dits musicaux. C'est pourquoi, musicalement, on peut aisément imaginer le résultat sonore de ses partitions, même si les instruments de Russolo devaient produire des sons inouïs ; plus exactement, on peut aisément imaginer le résultat qui semble *compter* pour Russolo : le mouvement des hauteurs indiqué sur la partition.

Exemple 1. Luigi Russolo, *Réveil d'une capitale* (pour hululeurs, grondeurs, crépiteurs, strideurs, éclateurs, bourdonneurs, glouglouteurs, sibileurs), in *L'art des bruits*, *op. cit.*, p. 90-91.

Ainsi, Russolo ouvre la porte des bruits, mais finit par la refermer : comme souvent durant cette époque, les gestes d'avant-garde s'accompagnent d'esthétiques néo-classiques. Tout en réclamant l'introduction de l'univers des bruits, il cherche à les domestiquer. C'est sans doute l'une des différences majeures avec le premier compositeur qui, lui, partira du bruit pour le libérer véritablement, c'est-à-dire pour en exploiter le potentiel musical : Edgar Varèse. On sait que Varèse connut Russolo et ses concerts bruitistes, qu'il en fut même l'ami. Cependant, son biographe, Fernand Ouellette, écrit : « On a tort de lier de quelque façon la recherche de Varèse à celle de Russolo »[15]. De tels propos ont contribué à rejeter Russolo dans les limbes de l'histoire, mais c'est peut-être exact. En 1917, Varèse écrivit un texte où il se démarqua violemment du bruitisme. On en a parfois retenu l'accusation d'imitation : « Pourquoi, futuristes italiens, reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant ? »[16]. En fait, Russolo s'était défendu à l'avance d'une telle accusation : « Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement la vie, l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits »[17]. Mais la critique principale de Varèse est encore plus sévère : « Ce qui n'est pas synthèse d'intelligence et de volonté est inorganique. Certains compositeurs n'ont en vue dans leur œuvre qu'une succession et un frôlement d'agrégats sonores. […] Je rêve les instruments obéissants à la pensée – et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux

---

[14] *Ibid.*, p. 81.
[15] Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 57.
[16] Edgar Varèse, *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 24.
[17] Luigi Russolo, *op. cit.*, p. 40.

combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur »[18]…

SONS « CONVENABLES » (SCHAEFFER)

Sortir ou pas de la musique : comme Russolo, Schaeffer semble avoir hésité. Le fait qu'il nomme son invention « musique concrète » montre cette hésitation. En 1953, à l'occasion d'un colloque qu'il organise[19], il avance prudemment le terme plus général de « musique expérimentale » – pour y inclure les développements de la musique électronique, mais aussi de la musique sérielle –, qui souligne à nouveau l'hésitation. Certains de ses successeurs, tels que François Bayle, qui généralise l'expression « musique acousmatique » dans le milieu des années 1970[20], prolongeront et fixeront le dilemme. Mais le débat a été serré. Car l'on sait que, chez certains tenants historiques de la musique concrète, forte a été la tentation de sortir de la musique. En 1950, le tout jeune compagnon de Schaeffer, Pierre Henry, qui était alors un frais émoulu du Conservatoire de Paris, commençait un texte intitulé « Pour penser à une nouvelle musique » en proclamant : « Il faut détruire la musique »[21]. Michel Chion, qu'on peut présenter comme un héritier à la fois de Schaeffer et d'Henry, mais avec un faible pour ce dernier, écrira au milieu des années 1970 : « Il est certain que la recherche électroacoustique aurait pris un autre cours si on avait créé pour elle, comme pour le cinématographe, un nom original, et si la qualité de "musique" ne lui avait pas été léguée comme un titre de noblesse à mériter, une loi à accomplir. Une loi, d'ailleurs, dont le texte est inconnu, mais qu'on n'est pas censé ignorer »[22]. Depuis, Chion défendra la position qui consiste à concevoir la nouvelle musique introduite par la musique concrète (l'électroacoustique, plus généralement) comme l'art général des sons, pouvant inclure la musique au sens traditionnel du terme[23]. D'une manière plus générale, le débat a été – est ? – très compliqué, car s'y sont glissés en fait plusieurs débats de nature différente : rapport avec la musique au sens traditionnel du terme, relations avec la musique dans un sens plus général, problématique sur la pratique d'où est née la musique concrète (radiophonie), fascination pour l'invention du « septième art » (cinéma), dont le rapport au théâtre aurait pu être un modèle pour les relations de la musique concrète à la musique (instrumentale), etc.

---

[18] Edgard Varèse, *op. cit.*, p. 23-24.

[19] « Première Décade Internationale de Musique Expérimentale » (juin 1953), dont la publication des actes n'aura lieu qu'en 1957 (*Vers une musique expérimentale*, *Revue Musicale* n°236).

[20] Cf. François Bayle, *Musique acousmatique. Propositions… …positions*, Paris, INA-GRM/Buchet-Chastel, 1993, p. 52.

[21] Pierre Henry, « Pour penser à une nouvelle musique » (1950), *in* Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Mémoire du Livre, 2002, p. 143.

[22] Michel Chion, *La Musique du Futur a-t-elle un avenir ?* (1976), cité *in* Michel Chion, *La musique électroacoustique*, Paris, P.U.F.-Q.S.J. ?, 1982, p. 12.

[23] « Imaginons […] que d'emblée la musique électroacoustique se soit voulue et définie comme un art autonome des sons, pouvant englober la musique traditionnelle comme le cinéma intègre le théâtre, la peinture, etc. Cela s'appellerait par exemple "télépanaphon'art". On irait entendre une "bande" (comme on dit voir "un film") dans une salle de "télépana". On peut penser alors que ce "télépanaphon'art" ne se gênerait pas pour englober aussi bien l'art radiophonique que la musique traditionnelle et le mélodrame, tout ce qu'on peut faire avec les sons, musique ou non » (Michel Chion, *La musique électroacoustique*, *op. cit.*, p. 12-13).

Pour nous limiter à la première musique concrète (jusqu'au milieu des années 1960) et pour en rester à Schaeffer – qui n'était pas musicien, mais Polytechnicien –, notons qu'il a finalement pris la décision de rester dans la musique. Savoir quand cette décision a été prise est une affaire délicate. En tout cas, son *Que-Sais-Je ?* historique de 1967 ne laisse plus subsister d'ambiguïté, puisqu'il va même jusqu'à réviser son histoire pour montrer qu'il n'y avait aucune ambiguïté dès le départ ; le chapitre 2, intitulé « Les trouvailles de 1948 », emploie le présent pour expliquer comment il est passé de recherches radiophoniques à la musique :

> « Les trouvailles de 1948 me surprennent seul. Venu au studio pour "faire parler des bruits", tirer le maximum d'un "décor sonore dramatique", je débouche sur la musique. À force d'accumuler des sons ayant valeur d'*indice*, ces indices finissent par s'annuler, ne plus évoquer le décor ou les péripéties d'une action, mais s'articuler pour *eux-mêmes*, former entre eux des chaînes sonores, bien entendu *hybrides*. Quoique des fragments de mots ou de phrases puissent s'y trouver contenus (comme des inclusions végétales dans les minéraux), il va sans dire qu'ils y sont détournés, sinon de leur sens, du moins de leur emploi. Une sorte de poésie sonore, à défaut de musique, est ainsi créée *ex abrupto* »[24].

L'entreprise qui indique, d'une manière implicite, l'ambition d'intégrer la musique est bien entendu le célèbre *Traité des objets musicaux*. La lente gestation de ce *Traité*, publié en 1966, pourrait être appréhendée comme la manière de résoudre le conflit entre les deux positions, sortir de la musique ou intégrer la musique, au profit de la seconde. On pourrait avancer l'hypothèse que cette résolution s'est opérée grâce à la médiation d'une troisième position, la notion de « recherche musicale ». Avec cette notion, Schaeffer développe un projet subtil, délicat et difficile, qui a été lourd de conséquences – il déterminera dans une mesure importante l'histoire de la musique contemporaine française et son soutien par l'État. Dans l'histoire des débuts de la musique concrète, ce projet marqua les enjeux de la première rupture importante. Pour le réaliser et aboutir au *Traité des objets musicaux*, Schaeffer est obligé, à partir de la fin des années 1950, de condamner des « recherches » plus immédiates, qui ne posent pas la question de la relation entre musique et musique concrète, car elles sont d'emblée des œuvres (musicales ou pas) :

> « Si intéressants que puissent être les montages de M. Amati, israélien, de M. Malec, yougoslave, des jeunes Belges superimprimés 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 des 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 un méthode commune. Je dis bien méthode, et non esthétique. Tout est là »,

écrit-il en 1957[25]. C'est pourquoi Pierre Henry quitte le studio de Schaeffer en 1958 et que, selon Michel Chion, dans ce dernier, on compose désormais « sans expressionnisme ni gags, une musique sombre, objective, fondée sur une recherche patiente à partir de corps sonores simples, dont on tire des sons qu'on assemble en de modestes *Études*. Le chef donne l'exemple avec ses *Études aux sons animés*, *aux allures, aux objets* » – ce qui n'exclut pas « une activité de composition beaucoup plus libre »[26].

Il faut faire attention à la lecture de ces citations. Le projet de Schaeffer n'est pas de renoncer à la musique pour faire de la recherche. Lorsqu'il conclut sa condamnation sans

---

[24] Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, Paris, P.U.F.-Q.S.J. ?, 1967, p. 18.

[25] Pierre Schaeffer, « Lettre à Albert Richard », in *Vers une musique expérimentale*, *Revue Musicale* n°236, 1957, p. VI.

[26] Michel Chion, *La musique électroacoustique*, *op. cit*, p. 80.

appel par : « Je dis bien méthode, et non esthétique. Tout est là », il faut le prendre à la lettre. Schaeffer ne souhaite nullement évincer le domaine de l'art, de l'esthétique, de la musique. C'est seulement pour pouvoir y intégrer le nouvel art des bruits qu'est la musique concrète qu'il a développé la stratégie de la recherche musicale. Car on aurait tort de prendre l'expression « recherche musicale » uniquement comme un composite des deux termes qu'elle utilise. Le problème des expressions comme « musique concrète » ou « musique expérimentale » est justement qu'elles ne peuvent qu'être des composites, qui obligent à les distinguer de la musique tout court, même si elles pourraient se présenter comme une généralisation de la musique. Par contre, la notion de recherche musicale peut s'interpréter comme : faire un long détour par la recherche (tout court) pour aboutir à la musique (tout court) :

> « De la "musique concrète", en 1948, à la "recherche musicale", en 1958, en passant par la "musique expérimentale", en 1953, de nouvelles pratiques musicales s'établissent, qui réinventent la construction sociale de la musicalité. Mais, avec la recherche musicale, il ne s'agit plus seulement de pratiquer expérimentalement la composition, ni d'instaurer des détours autour de l'activité proprement dite de composition musicale, mais de reposer, méthodiquement, les fondements de *la* musique, quelle qu'elle soit »[27],

écrit Anne Veitl, dont on lira avec profit les recherches sur cette question délicate.

Cette interprétation se lit assez clairement dans le *Traité des objets musicaux*. Pour rejoindre la musique, Schaeffer part du principe qu'il n'existe pas de différence entre sons musicaux et bruits : il généralise la notion de son, en postulant que tout matériau sonore peut servir la musique. Les mots « bruit » et « son musical » sont abandonnés, au profit du seul mot « son ». Cependant, il introduit une différence, qu'il ne situe donc pas dans le matériau lui-même, mais dans sa *signification*. Le leitmotiv schaefférien – la position que l'on retrouve tout le long du *Traité*, mais aussi de ses autres innombrables écrits – est le suivant : pour qu'un son puisse servir la musique, il faut qu'il ne renvoie à aucune signification extérieure, ce qui signifie que l'on ait oublié son origine et que l'on se focalise sur le son lui-même. Ce son coupé de sa cause constitue la définition du fameux concept d'« objet sonore » :

> « Au moment où j'écoute, au tourne-disque, un bruit de galop, tout comme l'Indien dans la Pampa, l'objet que je vise, […] c'est le cheval au galop. C'est par rapport à lui que j'entends le son comme *indice*, autour de cette unité intentionnelle que s'ordonnent mes diverses impressions auditives.
> Au moment où j'écoute un discours, je vise des concepts, qui me sont transmis par cet intermédiaire. Par rapport à ces concepts, *signifiés*, les sons que j'entends sont des *signifiants*.
> Dans ces deux cas, il n'y a pas d'objet sonore : il y a une perception, une expérience auditive, à travers laquelle je vise un *autre objet*.
> Il y a objet sonore lorsque j'ai accompli, à la fois matériellement et spirituellement, une réduction plus rigoureuse encore que la réduction acousmatique : non seulement, je m'en tiens aux renseignements fournis par mon oreille (matériellement, le voile de Pythagore suffirait à m'y obliger) ; mais ces renseignements ne concernent plus que l'événement sonore lui-même : je n'essaie plus, par son intermédiaire, de me renseigner sur autre chose (l'interlocuteur ou sa pensée). C'est le son même que je vise, lui que j'identifie »[28].

À partir de là, la « recherche » peut commencer. Sa première étape, la plus importante, à laquelle se consacre une partie décisive du *Traité* ainsi que de nombreux travaux importants qui se situent dans sa lignée, consiste à définir les critères qui permettront le classement de

---

[27] Anne Veitl, *Politiques de la musique contemporaine*, thèse de doctorat, Université Pierre Mendès France de Grenoble, Grenoble, 1993, p. 43. Cf. également Anne Veitl, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la "recherche musicale" et l'État en France de 1958 à 1991*, Paris, l'Harmattan, 1997, chapitre 2.

[28] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 268.

tous les sons possibles. Russolo envisageait, d'une manière très sommaire, six catégories sonores :

> « 1) grondements, éclats, bruits d'eau tombante, bruits de plongeon, mugissements ; 2) sifflements ronflements, renâclements ; 3) murmures, marmonnements, bruissements, grommellements, grognements, glouglous ; 4) stridences, craquements, bourdonnements, cliquetis, piétinements ; 5) bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre-cuite, etc. ; 6) voix d'hommes et d'animaux, cris, gémissements, hurlements, rires, râles, sanglots »[29].

La typologie schaefférienne est aux antipodes de cette classification. Non seulement elle est d'un raffinement extrême, mais surtout, comme il a été dit, elle ne classe pas les sons selon leur origine – ce qui est en partie le cas de la classification de Russolo. Coupés de leur cause, de leur origine, les sons schaefféries se plieront à une classification abstraite très élaborée : fondée sur la morphologie du son en tant que tel[30]. Ce qui signifie, à l'inverse, que l'objectif de Schaeffer, à la différence de Russolo, n'est pas de classer les sons existants, mais d'élaborer une typologie qui pourrait rendre compte de tout son possible dans l'absolu, incluant par exemple des sons que l'on peut fabriquer. Il serait impossible ici d'analyser les critères de cette typologie. Disons seulement que la difficulté principale – et l'énorme mérite – de l'entreprise schaefférienne est qu'elle refuse totalement une classification fondée sur une analyse spectrale ou toute autre approche physicaliste, c'est-à-dire basée sur des mesures de la trace physique du son. Son étude repose entièrement sur l'écoute, sur la perception. Après plusieurs approches successives, le *Traité* aboutit à un tableau général, dans lequel, horizontalement, figurent sept critères de la « perception musicale », que plusieurs colonnes remplissent par des « qualifications » et des « évaluations ». L'**exemple 2** propose un extrait de ce tableau, comprenant les trois premiers critères, « masse » (terme qui correspond, *grosso modo*, à une généralisation de la notion de hauteur), « dynamique » et « timbre harmonique ».

Exemple 2. Extrait du tableau général des sons du *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 584-585.

On pourrait penser que, après avoir décontextualisé, puis classé les sons, Schaeffer passerait à l'étape supérieure : envisager leur utilisation pour une œuvre musicale, c'est-à-dire leur utilisation musicale, afin précisément d'aller vers la musique. C'est l'un des lieux communs encore véhiculés : à l'instar d'un langage, la musique ne serait pas tant une question de matériaux (sons musicaux ou bruits) que de leur assemblage, structuration, information, articulation, etc. Schaeffer ne passe pas à ce « niveau ». On peut le lui reprocher car lui-même semble épouser cette conception de la musique – le chapitre 16 du *Traité* compare musique et langage et accepte l'idée que l'on pourrait trouver, en musique, des équivalents du passage dans les langues de niveaux inférieurs vers des niveaux supérieurs, du type phonèmes, mots et phrases. Effectivement, c'est une chose qu'on lui a souvent reprochée. Mais cette critique n'atteint pas en réalité le projet de Schaeffer. Car le musical *s'est déjà glissé* dans la typologie des sons qu'il vient d'effectuer.

---

[29] Luigi Russolo, *op. cit.*, p. 40-41.

[30] Ici, les mots « typologie » et « morphologie » ne sont pas utilisés dans leur sens schaefférien. Pour Schaeffer, la typologie est liée à l'*écoute* d'un son et la morphologie à sa *fabrication*.

Pour comprendre cette idée majeure, il est important de se mettre d'accord sur le fait que, pour reprendre les mots d'Anne Veitl, Schaeffer vise les « fondements de *la* musique, quelle qu'elle soit ». Où résident ces fondements ? La découverte de Schaeffer a été celle de la pluralité des sons et non des musiques – il ne partit pas de l'expérience, par exemple, d'un ethnomusicologue, mais de celle d'un ingénieur du son. Aussi, c'est *dans les sons* que doivent loger ces fondements.

Dans l'extrait du tableau final de la classification des sons, on aura remarqué que Schaeffer parle de « perception musicale », et non de perception tout court. Ce tableau se situe dans la partie du *Traité* qui parle des objets *musicaux* : la classification a permis, d'une manière assez subreptice, de passer des objets *sonores* à ces derniers. C'est pourquoi cette partie s'intitule « *Solfège* des objets musicaux ». Le propos de Schaeffer n'est donc pas d'écrire un traité « d'harmonie », de « contrepoint » (ou même de « composition ») de musique concrète. Modestement, il se cantonne aux fondements, aux choses primaires de la musique, dont traite habituellement le solfège. Mais il s'agit bien d'un solfège, et non d'un traité de lutherie ou de la manière d'accorder les instruments, pour continuer le parallèle avec la musique traditionnelle. Avec un solfège, nous sommes *déjà* dans la musique – d'ailleurs, si certains considèrent qu'on y apprend les « rudiments » musicaux, d'autres parlent de fondements, et c'est pourquoi certains traités de « solfège » sont nommés « théories » de la musique. Donc, solfège et objets proprement musicaux : mais comment est-on passé des objets sonores à ces derniers, de la simple (mais combien complexe !) classification des sons au solfège ?

L'opération est simple. Écoutons un paragraphe du début de la partie consacrée au solfège des objets musicaux, en soulignant une phrase :

> « Qu'on veuille bien nous entendre. Toute l'approche précédente du sonore, typologie et morphologies 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* »[31].

Ces lignes disent donc d'une manière très claire que, pour atteindre l'objet musical à travers l'objet sonore, il faut d'abord sélectionner des objets sonores *convenables*, puis filtrer à nouveau pour atteindre en eux ce qui pourra être interprété comme *signe* musical. Dans les pages précédentes du *Traité*, Schaeffer avait déjà donné des signes de ce repli sur des objets « convenables ». Ici, on apprenait qu'il existe des « sons excentriques », là que « les objets sonores les plus convenables au musical seront vraisemblablement ceux qui répondent aux critères des neuf cases centrales du tableau [… tableau donné dans le chapitre précédent] »[32]. Les sons « excentriques » sont « aux confins du domaine musical ». Ce sont les sons « dont l'équilibre est rompu par un excès d'*originalité* » :

> « S'il arrive en effet qu'un de ces sons figure dans une œuvre, il risque d'arracher l'attention de l'auditeur à son profit, car trop structuré, trop imprévisible, et en général trop encombrant, remarquable toujours, il s'impose en risquant de détruire toute "forme" autre que la sienne propre : dans la structure où il s'insère, il devient pôle central au lieu de rester simple élément parmi les autres »[33].

---

[31] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 475.

[32] *Ibid.*, respectivement p. 452 et p. 443.

[33] *Ibid.*, p. 452.

Ils se produisent par exemple lorsque la cause physique du son se maintient en permanence, comme dans le cas d'un son produit par un enfant qui, « effleurant d'un doigt la corde d'un violon […], nous fabrique un son aussi incongru qu'il est interminable » ; ou encore, dans le cas inverse, lors de l'accumulation de sons ponctuels – « une gerbe de cailloux s'écoule d'une benne, ou encore une volière d'oiseaux pépie, ou l'orchestre de Xenakis » – avec lesquels « nous serions bien embarrassé si notre classement typologique n'avait pas prévu ces coups du sort » et qui, dans les tableaux typologiques, rejoindraient aux extrêmes les sons précédents[34]. Le *Solfège de l'objet sonore* qui, onze ans après la parution du *Traité des objets musicaux*, fournit des exemples sonores, est encore plus clair. Il contient d'ailleurs une des très rares références de Schaeffer aux bruitistes :

> « On trouve […] trois courants de pensée. Les bruiteurs italiens, naguère, voulaient incorporer le bruit à la musique. Les électroniciens aujourd'hui veulent le domestiquer, le soumettre aux paramètres de leurs épures. Quant à nous, si nous pensons devoir généraliser les normes du musical, c'est à condition de limiter notre choix du sonore à ce que nous appelons des objets convenables »[35].

Des sons *convenables* : nous pourrions dire, plus simplement, des sons *musicaux*. En somme, l'opposition entre son musical et bruit, c'est-à-dire son propice à la musique et son en théorie exclu de la musique, n'est nullement abolie. Schaeffer s'ouvre à la généralité des sons, mais pour y faire un tri. Certes, les sons retenus peuvent désormais être des bruits (au sens de : sons où la hauteur n'est pas déterminée) – même si Schaeffer retient comme premier critère du classement des sons la « masse ». Cependant, à la différence de Varèse, qui, dans *Déserts*, juxtapose sons musicaux et bruits, Schaeffer tente de soumettre les bruits aux sons musicaux.

Il faudrait, arrivés à ce point, revenir à l'opération de base, que nous n'avons pas commentée : celle qui, avant l'effort de classification, consiste à couper le son de sa cause. C'est cette opération décisive qui permet à Schaeffer de tracer le chemin des sons « convenables ». L'objectif est de ne pas prendre les sons pour des indices, afin de s'immerger dans ce qu'ils ont de propre. On pourrait penser qu'ici Schaeffer joue la carte kantienne, selon laquelle est esthétique un intérêt désintéressé : en écoutant un son schaefférien, on manifeste un intérêt (pour sa morphologie), mais qui est désintéressé, puisqu'on n'y cherche pas des renseignements sur sa position spatiale, sur l'événement dont il est le symptôme (claquement de porte), etc. Cette interprétation est possible. Cependant, une autre hypothèse possible consisterait en l'idée qu'il chercha à rapprocher les sons convenables des sons de la musique instrumentale, qui sont des sons dont l'auditeur est censé oublier, sublimer l'origine – au moins pour ne pas avoir à souffrir du bruit des clefs, du souffle, de la vue d'un personnage concret, etc. Il ne s'agirait donc pas uniquement d'éliminer d'un son toute trace « anecdotique » (le bruit d'une chasse d'eau, du fait qu'il rappellera toujours sa cause, à moins qu'on ne le traite, serait impossible à utiliser en musique), mais bien de soumettre tout bruit au modèle musical traditionnel, le faire instrumental. Le premier chapitre du *Traité des objets musicaux* s'intitule « le préalable instrumental ». Schaeffer y traite de l'origine de la musique. Or, s'il s'intéresse longuement à l'activité instrumentale, la voix n'est mentionnée que sur trois lignes. Par ailleurs, on peut lire : « L'activité instrumentale [est la]

---

[34] *Ibid.*, p. 452-454.

[35] Pierre Schaeffer, *Solfège de l'objet sonore* (avec des exemples sonores préparés par Guy Reibel et Beatriz Ferreyra), Paris, INA/GRM, 1967, réédition : 1998, p. 54.

cause visible et première de toute musique ». Cette phrase est suivie de l'explication suivante : l'activité instrumentale

> « a ceci de particulier qu'elle tend avant tout à s'annuler comme cause matérielle. Et cela de deux manières. La *répétition* du même phénomène causal, par saturation du signal, fait disparaître la signification pratique de ce signal […] et propose une activité désintéressée […]. La *variation*, au sein de la répétition causale, de *quelque chose de perceptible*, accentue le caractère désintéressé de l'activité par rapport à l'instrument lui-même et lui donne un nouvel intérêt, en créant un événement d'une autre sorte, événement que nous sommes bien obligés d'appeler musical »[36].

Il serait difficile de savoir pourquoi la *voix* ne serait pas capable de faire de même – sans doute du fait de sa consistance, de sa corporéité sous-jacente. L'important est de constater que Schaeffer se situe, au début de son *Traité*, dans la tripartition classique : musique, paroles, bruits. Si l'on veut généraliser les sons, augmenter le matériau possible de la musique, il *conviendra* donc de les soumettre au préalable à la musique, c'est-à-dire au modèle instrumental – de même qu'on supposera que la voix est entrée dans la musique en s'instrumentalisant, en perdant son corps, puisque, de l'instrument, on ne veut pas voir le corps.

Schaeffer est donc, en quelque sorte, dans la lignée de Russolo. Nous restons dans la musique au sens traditionnel du terme et l'ouverture aux bruits s'opère par leur musicalisation, ils ne sont pas acceptés en tant que tels : chez Russolo, ils devront s'efforcer de produire des hauteurs ; avec Schaeffer, il faudra qu'ils renoncent à leur consistance, à leur corporéité, ils devront devenir « convenables ». Mais, de même que Varèse, en se démarquant négativement de Russolo, avait développé le projet d'une libération des bruits, c'est-à-dire d'une émancipation de leur potentiel musical, la première génération de musiciens concrets comprendra de nombreux compositeurs amateurs de sons « excentriques », de sons non « convenables » : Pierre Henry, Iannis Xenakis, Luc Ferrari… À vrai dire, dans les deux configurations historiques – autour de Russolo, puis de Schaeffer – la (bonne) *musique* ne se situe pas du côté de la tentative de domestication des bruits, mais du côté de leur émancipation…

---

[36] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 43.