



HAL
open science

Musique concrète et mythe d'Orphée : échos d'une pensée magique aux racines de la musique électroacoustique ?

Martin Laliberté

► To cite this version:

Martin Laliberté. Musique concrète et mythe d'Orphée : échos d'une pensée magique aux racines de la musique électroacoustique ?. Orphée aujourd'hui. Lire, interpréter...2019, 2019. hal-03543901

HAL Id: hal-03543901

<https://hal.science/hal-03543901v1>

Submitted on 26 Jan 2022

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.

MARTIN LALIBERTE

**Musique concrète et mythe d'Orphée : échos d'une
pensée magique aux racines de la musique
électroacoustique ?**

Introduction

Les pères de la musique électroacoustique ont travaillé à la convergence de nombreux facteurs historiques, esthétiques et technologiques. Il peut surprendre que des liens entre magie et musiques électroacoustique soient avérés et marquants, comme nous le verrons. Mais il est désormais clair que Pierre Schaeffer, comme Maurice Martenot, Peter Brooks et de nombreux autres artistes et intellectuels depuis le milieu du XX^e siècle ont été marqués par la pensée magique au moment même où les nouvelles technologies rendaient possible de nouvelles approches de la radio et de la musique. Dans ce contexte, l'importance de la figure d'Orphée à l'aube de la musique électroacoustique n'apparaît pas du tout comme un accident.

Après avoir développé le contexte général de cette approche et, notamment de l'impact de la figure de Gurdjieff sur Schaeffer dans un précédent travail¹, cet article propose de creuser les échos d'Orphée et de Pythagore en lien avec l'électroacoustique.

¹ Martin Laliberté, « Musiques électroacoustiques et pensée magique : avant l'IMEB, le cas Schaeffer », dans Frank Kessler, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano

1. Mutations après 1900 et pensée magique

Dans la première phase de ce travail, il s'agissait de répondre à la question préliminaire : pourquoi le grand regain d'intérêt en Occident pour la pensée ésotérique après 1900 ?

Les éléments de réponse sont nombreux et couvrent plusieurs domaines de la pensée. On peut argumenter que la civilisation européenne a été contrainte à de profondes mutations² autour de 1900, sous l'effet combiné de la chute définitive du féodalisme et de la généralisation de la démocratie parlementaire mais aussi du capitalisme, de la perte d'influence du christianisme et des certitudes anthropologiques occidentales, de l'émergence de la psychanalyse, sans oublier de la remise en cause du positivisme et des sciences expérimentales par les découvertes incroyablement puissantes mais totalement contradictoires³ de la théorie de la relativité et de la physique quantique. Le tout dans un foisonnement technologique considérable (2^e révolution industrielle). En arts, les crises liées à l'usure des grands systèmes, par exemple celui de la musique tonale après son apogée wagnérienne ou celui du figuralisme en peinture, après la photographie, apparaissent sensiblement au même moment. Ces temps troublés ont permis ou forcé artistes et intellectuels à se tourner vers d'autres modèles et d'autres façons de voir et de faire.

Curieusement, cette modernité irrépressible a entraîné un grand nombre de gens à s'intéresser à des modes de pensée et d'action

(dir.), *Machines, Magie, Médias*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du Spectacle – Images et sons », 2018, p. 357-371.

² Marc Jimenez, « Le temps des mutations », *Inharmoniques*, n°1, p. 4-9.

³ Martin Laliberté, « Les “supercordes”, une nouvelle métaphore musicale ? », dans Makis Solomos (dir.), *La métaphore lumineuse : Gérard Grisey et Iannis Xenakis*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 123-146 et *Id.*, « Préalables à une réflexion sur le temps musical et ses liens avec la physique contemporaine », *Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société*, n°10, janvier 2009, Geneviève Mathon et Éric Dufour (dir.), « Le rythme », p. 207-245.

archaïques⁴ ou exotiques. Lorsque le christianisme faiblit, certains deviennent des athées actifs mais d'autres se tournent vers les pensées anciennes ou orientales, ou du moins vers ce qu'ils croient qu'elles sont. Il est enfin très intéressant de constater que les « nouvelles technologies » artistiques, surtout électriques, ont permis de nouvelles façons de réaliser les vieilles topiques ésotériques, comme nous le verrons *infra*.

Dans ce contexte général, nous pouvons maintenant étudier les spécificités de Pierre Schaeffer et des différents aspects de sa pensée. Comme l'indique le titre de cet article, on retrouve chez lui de fortes résonances orphiques et pythagoriciennes.

2. Pierre Schaeffer et la musique concrète

Il n'est pas lieu de rappeler ici la biographie publique ordinaire de Pierre Schaeffer⁵, ni de faire l'historique du GRM⁶. Attardons-nous plutôt à ce qui est moins connu.

Formé à l'école St-Sigisbert/St-Léopold de Nancy puis en Classe Préparatoire jésuite Ste-Geneviève à Versailles, Pierre Schaeffer reste longtemps un catholique pratiquant, assidu au patronage « La Foucotte » à Nancy, militant scout et du mouvement de jeunesse *Jeune France*. Il a été croyant jusqu'aux années 1940, assistant tous les jours à la messe, affirme sa fille aînée⁷.

En plus des crises générales déjà évoquées, Schaeffer rencontre des difficultés personnelles considérables : débâcle de 1940 et remise

⁴ Thomas Mann, *Le docteur Faustus*, Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio Romans », 2004 [éd. originale 1947].

⁵ Voir notamment Martin Kaltenecker et Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer. Les constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 9-65, et Sylvie Dallet et Sophie Brunet, *Pierre Schaeffer. Itinéraires d'un chercheur*, Montreuil, Éditions du Centre d'Études et de Recherche Pierre-Schaeffer, 1996.

⁶ Evelyne Gayou, *GRM Le groupe de Recherches Musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2007.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

Musique concrète et mythe d'Orphée

en cause de ses certitudes politiques⁸, décès dramatique de sa première épouse en 1941 et crise de foi l'éloignant du catholicisme de sa jeunesse. Ces douleurs sont évoquées en partie dans le cycle astrologique de *La Coquille à planètes*, cycle radiophonique de 1944 préparant la musique concrète.

Profondément désorienté, il se tourne de 1942 à 1948 vers George Ivanovitch Gurdjieff⁹ qui anime différents groupes de « chercheurs de vérités » à Paris depuis 1936, après avoir animé l'Institut pour le développement harmonieux de l'Homme au Prieuré des Basses loges depuis 1922 près de Fontainebleau¹⁰.

Schaeffer et Gurdjieff : des confirmations étonnantes ?

Dans son ouvrage déjà cité, l'historienne du GRM Evelyne Gayou résume l'impact de Gurdjieff sur Schaeffer d'une manière claire et directe qui peut étonner ceux qui n'ont pas lu les écrits de Schaeffer après 1970. En quatre paragraphes¹¹, elle confirme ce que les spécialistes savaient mais qui restait assez peu connu : il y a un grand impact de la pensée de Gurdjieff sur le GRM. Faute de place ici, il n'est pas possible de reprendre cela. Consultez plutôt cet article qui en fait l'analyse détaillée¹². En un mot, Schaeffer se révèle très influencé par son maître et la recherche d'équilibre entre corps, sentiment et esprit qu'il prônait. Un entretien tardif de Schaeffer sur France Culture apporte de nombreuses autres précisions et relativisations¹³. Le plus intéressant pour le présent article est la

⁸ Pierre Schaeffer, *L'avenir à reculons*, Bruxelles, Casterman, 1970, p. 50, et Sylvie Dallet et Sophie Brunet, *Pierre Schaeffer, op. cit.*, p. 34-36.

⁹ Voir l'article « Georges Gurdjieff » sur Wikipédia, à l'adresse suivante : fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Gurdjieff. Ce site, comme tous les autres cités dans cet article, ont été consultés en février 2019.

¹⁰ Curieusement, ce sont aussi les villes où officie Nadia Boulanger.

¹¹ Eveline Gayou, *GRM Le groupe de Recherches Musicales, op. cit.*, p. 20-21 et p. 363.

¹² Martin Laliberté « Musiques électroacoustiques et pensée magique », art. cit.

¹³ Michel Camus, « Avenir de Gurdjieff », série *Les chemins de la connaissance*, 1987, consultable à l'adresse suivante : www.youtube.com/watch?v=2e64td7IBac.

description par Schaeffer de certains exercices donnés par le gourou géorgien et parisien :

- 1) Faire marcher le corps avec des mouvements compliqués et indépendance des 5 membres ;
- 2) Avec l'esprit occupé à autre chose (compter des suites de nombres) ;
- 3) En recherchant un sentiment (prière, humilité, adoration¹⁴ ...)
- 4) Le tout accompagné par de la musique orientalisante de Hartmann jouée au piano.

Schaeffer, armé de cette conception « tricentrique », fonde le GRM comme une cellule de choc gurdjieviennne, avec l'ambition de transformer le monde de la musique. Au-delà et à travers Gurdjieff, consacrons maintenant l'espace imparti aux relations de Schaeffer avec Orphée.

3. Orphée et la musique concrète

On constate d'abord un tropisme néo-classique franc de Schaeffer et de l'ensemble de la génération de la redécouverte des musique baroques et du culte de Bach¹⁵. Dans un autre précédent travail, j'ai tenté de montrer les impacts de ces réflexes sur la musique concrète naissante¹⁶.

Nous disposons désormais de documents éclairant cette phase un peu complexe¹⁷. Né en 1910 et élève de Nadia Boulanger,

¹⁴ La proximité de cela avec les « passions » baroques est intéressante.

¹⁵ Culte générationnel partagé par les dodécaphonistes et une bonne part des modernistes, d'ailleurs, dont Schoenberg et Webern.

¹⁶ Martin Laliberté, « Sons naturels et sons industriels dans la musique concrète de Pierre Schaeffer », *Musicalia*, n°1, 2004, Gianmario Borio et Pierre Michel (dir.), « Suono e natura. Composizione e teoria musicale in Francia: 1950-2000 », p. 65-88.

¹⁷ Voir surtout les articles de Philip Nord, Lucie Kayas et Christopher Brent Murray dans Martin Kaltenecker et Karine Le Bail, *Pierre Schaeffer, op. cit.* ; mais l'ensemble de l'ouvrage est très éclairant.

Musique concrète et mythe d'Orphée

Schaeffer baigne tout naturellement dans la culture musicale française des années 1930 et dans son néo-classicisme usuel. En toute logique, il travaille dans un premier temps avec les musiciens bien institutionnalisés et néo-classiques de son temps : Arrieu, Grunenwald, Litaize, Damase, puis Messiaen et ses élèves (Boulez, Leroux, Xenakis...), avant de rencontrer Pierre Henry et de former des musiciens plus jeunes (Bayle, Parmegiani, Reibel, Ferreyra...) et plus adaptés à sa démarche innovante. Malgré les aspects très novateurs des *Études de bruits* de 1948, de fortes traces néo-classiques¹⁸ se décèlent encore dans les premiers essais de musique concrète. Dans mon travail déjà cité¹⁹, une étude attentive des procédés utilisés dans l'*Oiseau Rai* de 1950 rendait plus concret ces échos de la longue tradition musicale.

Orphée et le GRM ?

Une fois la musique concrète inventée et suffisamment élaborée, il est frappant de constater que la figure d'Orphée continue à hanter Pierre Schaeffer et Pierre Henry. Cela a donné lieu de 1951 à 2010 à toute une série de pièces problématiques mais fréquemment retravaillées. Le tableau suivant tente d'éclaircir ce foisonnement en confrontant trois sources :

Titre	Effectif / Dispositif	Durée	Auteurs	Date de composition (création)	Commentaires
-------	-----------------------	-------	---------	--------------------------------	--------------

¹⁸ Cela est cautionné par le vocabulaire traditionnel employé à longueur de pages par le compositeur lui-même : « J'ai 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 leit-motiv qu'il faudrait monter en enchaînement, en contre-point. Puis ralenti et arrêt. Cadence de coups de tampons. Da-capo et reprise, en plus violent, des éléments précédents ». Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 19.

¹⁹ Martin Laliberté, « Sons naturels et sons industriels », art. cit.

Martin Laliberté

Titre	Effectif / Dispositif	Durée	Auteurs	Date de composition (création)	Commentaires
<i>Orphée</i> devient <i>Toute la lyre</i> ²⁰	Bande mono spatialisée et 1 voix de contralto : Orphée chantée par Maria Férés	45' ?	Pierre Schaeffer (livret et parties vocales) et Pierre Henry (sons fixés)	1951 (08/07/51, ou le 6, ou le 20)	1 ^{ère} pièce à utiliser le Phonogène et essais du Potentiomètre d'espace Révisions nombreuses (il n'aimait que la fin) N.B. : allusions à l'opéra baroque et aux castrats/travestis
<i>Orphée 57</i> ²¹	Pantomime lyrique mixte pour bande mono mise en relief, instruments, 4 voix (A, M, S, T), 1 récitant-mime et 1 prédicant (Leroux au Pupitre)	45'	Pierre Schaeffer (livret et parties instr. et vocales) et Pierre Henry (sons fixés)	(20/07/51 ?)	Donne suite à une commande de Heinrich Strobel pour le Festival de Donaueschingen N.B. : ressemblance avec les jeux multi-arts de <i>Jeanne d'Arc</i> (1941)

²⁰ D'après Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète, op. cit.*, p 108. Voir aussi les p. 88-111.

²¹ D'après Eveline Gayou, *GRM Le groupe de Recherches Musicales, op. cit.*, p. 81-84.

Musique concrète et mythe d'Orphée

Titre	Effectif / Dispositif	Durée	Auteurs	Date de composition (création)	Commentaires
<i>Orphée 53</i> ²²	Opéra concret mixte pour bande, alto, clavier et 3 voix : Orphée, Eurydice, Voix de l'amour	1h26'	Pierre Schaeffer (livret et parties instru. et vocales) et Pierre Henry (sons fixés)	1953 (10/10/53)	Création ratée et scandale : écriture double et mixte problématique, pas assez de répétition, public hostile (44 critiques et compositeurs sériels)
<i>Voile d'Orphée</i>	Bande stéréo en un mouvement	15'35"	Pierre Henry	1953-2004	3 ^{ème} version après 1953 (1958, 1969, 2004) Immortalité d'Orphée et Dionysos ?
<i>Échos d'Orphée. Pour Pierre Schaeffer</i> ²³	Bande stéréo en 13 sections	39'58"	Pierre Henry	1988	Intégrale Schaeffer de 1998 Résurrection (d'Orphée et Eurydice)

²² D'après les notes de Pierre Henry dans le livret de *Pierre Schaeffer l'œuvre musicale*, INA éditions, coll. « GRM », no Ina G, 6027/6039, 2010, p. 39-40.

²³ Avant celle déjà citée, l'INA-GRM avait publié une première intégrale en 1998, où les Orphée sont un peu différents.

Martin Laliberté

Titre	Effectif / Dispositif	Durée	Auteurs	Date de composition (création)	Commentaires
<i>Orphée 53, Suite de concert. D'un Grillon l'autre</i>	Bande stéréo en un mouvement	41'40"	Pierre Henry	1951-2010	Intégrale Schaeffer de 2010 Rejette les parties vocales
<i>Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée</i>	Bande stéréo en 6 sections	23'27"	Bernard Parmegiani	1972	Avec le synthétiseur du GRM Pro et anti boucles et cycles

Tableau 1. Les différentes œuvres autour d'Orphée

On ne peut que constater que cela va bien au-delà des seules habitudes de l'époque. Cette récurrence tant chez Schaeffer que chez Henry, comme chez Parmegiani, mérite une analyse approfondie.

Pour Schaeffer, il s'agissait d'abord de prolonger la *Symphonie pour un homme seul*²⁴. Il écrit ainsi, de façon très éclairante :

4 avril [1951]

(...) 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

²⁴ Écrite en duo avec Pierre Henry...

Musique concrète et mythe d'Orphée

lyre humaine, le pouvoir donné sur les Enfers. Si le musicien est puni dans son amour, son art du moins a triomphé des dieux²⁵.

Dans ce cas, Schaeffer veut clairement aller au-delà des sons fixés : il tente très tôt ce qu'on appellera la musique mixte²⁶. Dès 1951, il cherche à mélanger le chant d'une contralto reconnue (Maria Férès) et la parole d'une actrice (Maria Casarès, par exemple²⁷), le tout accompagné par un « orchestre » de sons concrets, une mise en scène et différentes formes de mises en espace. Pour la version de 1953, il ajoute des instruments réels sur scène. Il s'agit d'un projet ambitieux, aux échos historiques assumés :

(...) considérer l'opéra comme une des formes du « spectacle total » auquel je songe depuis toujours²⁸.

Dans les pages en question, Schaeffer se montre aussi inspiré par Gluck et Cocteau²⁹. Cette envie de spectacle total et d'atteindre la « grande musique » dès que la musique concrète commence à montrer son potentiel est, à mon avis, l'origine des développements de 1951 puis de 1953, après ceux de 1949. On sent un Schaeffer tiraillé, « abominablement blessé », entre ses innovations et ses conceptions musicales plus traditionnelles. Pour le dire en faisant référence à mes travaux antérieurs³⁰, il se révèle visiblement en conflit entre sa culture musicale traditionnelle, « vocale », et ses innovations semi-

²⁵ Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, op. cit., p. 87-111.

²⁶ Maderna commence *Musica su due dimensioni* en 1952 mais la termine en 1958.

²⁷ Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, op. cit., p. 89.

²⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁹ Son premier scénario pour Orphée comporte des mains sans corps et d'autres images rappelant les films de Cocteau (*ibid.*, p. 89).

³⁰ Voir par exemple Martin Laliberté, « Avant Pierre Schaeffer : bruits et sons dans les mises en scène parisiennes du début du xx^e siècle », dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène, hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2014, p. 65-85, et Martin Laliberté, « Aux origines des “nouvelles technologies musicales” : virtuosités et archétypes », dans Roberto Barbanti, Enriqué Lynch, Carmen Pardo et Makis Solomos (dir.), *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique – Philosophie », 2004, p. 347-360.

Martin Laliberté

conscientes³¹ de type « percussives »³². Ce tiraillement le mènera, je pense, à récuser l'ensemble de ses créations musicales vers la fin de sa vie³³.

De fait, les problèmes de la série des *Orphée* de Schaeffer et Henry, mais beaucoup moins ceux des compositions ultérieures, bien plus abouties, soulèvent de nombreuses questions. Comme il est assez bien connu, la première de la version de 1953 à Donaueschingen fut extrêmement mal reçue. Les causes en sont multiples, si on peut en croire les sources de l'époque et les documents enregistrés qui nous sont parvenus.

- L'œuvre souffrait d'une écriture littéraire et musicale ainsi que d'interprétations vocale et instrumentale vieillottes, en décalage avec les sons concrets globalement réussis et la vraie modernité du projet (déjà post-moderne ?).
- Schaeffer avait probablement mal évalué les problèmes de la mixité naissante : différence de natures sonores et de mises en relations...
- Ridicule de certains sons trop transformés (effets *Dark Vador* et *Mickey Mouse*) ?
- Maladresses de la mise en scène, temps de répétition trop court et problèmes matériels (épinette à la place d'un clavecin de concert...).
- Hostilité des vieux critiques (44 critiques musicaux étaient présents dans la salle à Donaueschingen), habitués à mieux ?

³¹ Il me semble que Arthur Koestler a vu juste en parlant de ces innovateurs malgré eux, comme des somnambules (Arthur Koestler, *The Sleepwalkers. A History of Man's Changing Vision of the Universe*, London/New York, Arkana, 1990). Par ailleurs, le sous-titre de la biographie par Roland Quilliot de cet écrivain et essayiste presque contemporain du français (1905-1983) conviendrait aussi assez bien pour qualifier Schaeffer : Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, Paris, Vrin, 1990.

³² Martin Laliberté, « Aux origines des "nouvelles technologies musicales" », art. cit.

³³ Par exemple, à mon très grand désarroi, lors d'une conférence à l'Université de Laval, Québec, en 1987, à laquelle j'assistais.

Musique concrète et mythe d'Orphée

- Hostilité des jeunes sériels rejetant la tradition et l'opéra et obsédés par le professionnalisme et l'avant-garde dure, voire en guerre ouverte de générations³⁴.

On pourrait supposer une obsession partagée par Schaeffer et par Henry à cause des échecs, alors qu'ils pressentaient que la matière musicale était valable ? À moins que ce ne soit une sorte de baptême du feu et une épreuve initiatique ? Pour Henry, je suis tenté de proposer qu'outre la très belle qualité des meilleurs passages concrets (le célèbre *Voile d'Orphée*) il s'agissait aussi du prototype de ses pièces mystérieuses et rituelles ultérieures (*Le livre des morts tibétains*, *L'Apocalypse de Jean...*).

Quoi qu'il en soit, la figure d'Orphée est restée attachée à la musique concrète et électroacoustique, au point où Parmegiani a souhaité en finir avec « son pouvoir » en 1972, juste après la retraite de Schaeffer. Dans les passages suivants d'un commentaire de Jean-Christophe Thomas sur l'œuvre de Parmegiani, la figure d'Orphée se révèle très multiple et féconde :

(...) Parmegiani cantonne je crois ce qu'il appelle « pouvoir d'Orphée » au seul vertige des boucles et à l'incarnation des cycles — mais cette passion panique pour le sonore, dans ses attraites les plus irrationnels (qui est une marque de son art), est davantage me semble-t-il protéiforme (...)

Il y a par exemple ces engrenages, très lents, inexorables —qui, venus de si loin, se resserrent si rigoureusement autour du centre « orphique » de l'auditeur !

(...) pris bientôt dans cette fameuse ronde unanime (le tournoiement d'Orphée), ce vaste maelstrom giratoire (...)

(...) mais qui sort de la minceur et du casuel (mais significatif d'une vocation à l'orphisme des profondeurs).

³⁴ Cf. l'article de Boulez sur la musique concrète dans l'*Encyclopédie Fasquelle*, repris dans Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.

Martin Laliberté

Tout ceci, c'est de la griserie de la présence : orphisme de l'intimité charnelle (...)

Ici donc, disposé en cercles concentriques, l'envoûtement auriculaire de l'infini, du vide, de la vacuité ; et comme l'orphisme d'un outremonde (...)

Ce double mouvement évidemment (vers la dissolution, bachique/vers la structuration), est « orphique », primitif, en tant qu'il est archétypique.

(Beaucoup de sons-panique dans *Dedans-Dehors : souterrains, infernaux* (Orphée !), à la fois situés et sans lieu —ils mettent notre foi à l'épreuve (...)³⁵.

Si certaines des références restent ici un peu obscures, on constate ces échos orphiques dans le monde de la musique concrète. Pour éclairer ces résonances, il faut à ce point reprendre quelques éléments historiques et mythologiques.

4. Orphée aux dimensions multiples

La figure d'Orphée a une histoire très longue et complexe depuis le VI^e siècle avant notre ère³⁶. Outre la célèbre et tragique descente aux enfers précédée par les aventures argonautiques du fils d'Œagre et de la muse Calliope, on le présente comme un réformateur religieux initié en Égypte et en Crète, après sa Thrace natale. Il a introduit ou réformé le culte de Dionysos et une série de mystères ; il a perfectionné la lyre et inventé les hexamètres. Capable de prodiges grâce à son chant, il est une sorte de shaman, communiquant avec les animaux, les plantes et même les pierres³⁷. Enfin, Orphée est présenté

³⁵ Jean-Christophe Thomas, *Métamorphoses d'Orphée*, 2003, à propos surtout de *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* de Parmegiani, livret du CD *Violostries*, Ina C 1012-13 275542, INA-GRM, 2003, p. 5-8.

³⁶ Voir le site d'Agnès et Robert Vinas, professeurs agrégés de lettres classiques, compilant plusieurs textes intéressants et donnant des références utiles et plusieurs textes anciens, à l'adresse suivante : mediterranees.net/mythes/orphee/index.html.

³⁷ Le film produit par Arte sous l'impulsion de François Busnel fait un excellent résumé des principaux aspects de la figure d'Orphée : *Les grands mythes*, épisode

Musique concrète et mythe d'Orphée

comme la victime des représailles de Dionysos³⁸, suite à une trop grande proximité avec Apollon, et sa tête coupée a continué de s'exprimer jusqu'à Lesbos³⁹.

Les spécialistes de Dionysos, tel Henri Jeanmaire⁴⁰, soulignent un parallélisme entre Orphée et Dionysos : origines thraces et association forte à la ville de Thèbes, voyages initiatiques en Orient (Égypte, Syrie, Crète...), retour à Thèbes et rayonnement important, aspects mystérieux du culte, voyage aux enfers pour récupérer une femme aimée⁴¹.

D'autre part, on le sait davantage, la légende d'Orphée est aussi fortement apollinienne : dans certaines versions du mythe il est fils d'Apollon et de Calliope et serait constamment guidé par ce dieu, par exemple dans la version de Striggio pour l'opéra de Monteverdi. Pour évoquer l'argumentation de Gilbert Rouget⁴², Orphée est ainsi marqué par les deux dieux grecs de l'inspiration et de la transe/extase. Pour évoquer Nietzsche, Orphée manifeste, comme le « miracle » de la tragédie grecque⁴³, un équilibre fécond entre les deux dieux. Orphée est donc une grande figure à laquelle l'Occident revient constamment, en particulier lors de moments de doutes et de réformes, et il me semble que cela va bien plus loin que le seul effet de totem ou de figure tutélaire du « musicien divin » à l'ombre duquel on s'abrite.

13, « Orphée, l'amour impossible », disponible sur YouTube à l'adresse suivante : www.youtube.com/watch?v=cE0CGUxFI-M. L'épisode 7 de la même série, « Dionysos, l'étranger dans la ville », est aussi utile : www.youtube.com/watch?v=IX4kFCVUwBs.

³⁸ Certains voient d'ailleurs le serpent ayant mordu Eurydice comme une manifestation de Dionysos.

³⁹ Pierre Chompré, article « Orphée » dans *Dictionnaire portatif de la Fable...*, Paris, Desray, 1801, p. 757-759.

⁴⁰ Henri Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus* (1951), Paris, Payot, 1991 [4^{ème} éd. ; 1951], coll. « Bibliothèque historique », p. 390-412.

⁴¹ Henri Jeanmaire, *Dionysos, op. cit.*, p. 343.

⁴² Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2/1990, p. 341-408.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1871), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1977, p. 32-38.

Au-delà de la figure mythologique gréco-latine, il semble que des pratiques orphiques ont fortement compté à partir du VI^e siècle avant notre ère. Au-delà du charlatanisme d'Onomacrite et de ses proches dénoncés par Hérodote, Aristophane et Platon⁴⁴, on retrouve un orphisme se voulant une réforme du culte de Dionysos, peut-être ressenti comme trop hellénisé⁴⁵. Les orphiques utilisaient notamment des rituels de purification et des amulettes ou tablettes qui ont une certaine ressemblance avec les pratiques égyptiennes, tandis que certaines versions du mythe de Dionysos ont été rapprochées de celui d'Osiris⁴⁶.

Les mythes d'Orphée et de Dionysos, outre leurs aspects héroïques spécifiques, obéissent à la logique récurrente de plusieurs mythes grecs⁴⁷ : l'humanité est ambivalente⁴⁸ entre le bien et le mal et doit se purifier⁴⁹ pour obtenir sa pleine stature divine et/ou son salut.

En Occident, Orphée a une longue histoire plus ou moins ésotérique dès Marsile Ficin⁵⁰. On en sait une des conséquences : l'obsession des intellectuels et artistes baroques pour Orphée et Eurydice lors des deux premiers opéras de 1600. Plus proche de nous, la figure d'Orphée fait converger les courants de pensée allant du spiritisme et des gnosticismes de 1880 au New Age de 1980. Les courants ésotériques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e ont

⁴⁴ Henri Jeanmaire, *Dionysos, op. cit.*, p. 392-393.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 394-395.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 350 et p. 372-378. Cela paraît aussi dans les voyages mythiques d'Orphée en Égypte.

⁴⁷ Il y a quelque chose de cet ordre chez Hercule ou chez Achille, par exemple. Cf. Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 1999.

⁴⁸ Pour les orphiques, l'humanité est issue des cendres des titans foudroyés par Zeus pour avoir tué et mangé Dionysos et doit éliminer cette part titanique.

⁴⁹ Les tenants de la scientologie actuelle tiennent un discours curieusement similaire.

⁵⁰ Marsile Ficin, *Argumentum du Pimandre*, dans *Opera omnia*, 1576, p. 1836, cité sur *Wikipédia*, article « Hermès Trismégiste », consultable à l'adresse : wikipedia.org/wiki/Hermès_Trismégiste. Voir aussi Guy Rachet, *Hermès trismégiste. Le grand texte initiatique de la Tradition Occidentale*, [traduction de Louis Ménéard 1925], Paris, Sand, 1996.

Musique concrète et mythe d'Orphée

tenté d'établir un lien entre l'orphisme, le christianisme⁵¹, les religions orientales et l'ésotérisme moderne. Par exemple dans un « grand classique » de 1889, période de vogue de la théosophie⁵², des Rose-Croix⁵³ et du spiritisme dans un Occident commençant à se déchristianiser en profondeur, Édouard Shuré, prolongeant directement Ficin, propose une filiation des « grandes révélations » :

Rama (le Cycle aryen), Krishna (L'Inde et l'Initiation brahmanique), Hermès (Les mystères de l'Égypte), Moïse (La mission d'Israël), Orphée (Les mystères de Dionysos), Pythagore (Les mystères de Delphes), Platon (Les mystères d'Éleusis), Jésus (La mission du Christ)⁵⁴.

Si on regrette ici une vision historique beaucoup trop linéaire, euro et christiano-centrée devenue totalement désuète⁵⁵, force est de constater que ce genre de point de vue continue encore à intéresser. Par exemple, les anthroposophes actuels ou les fidèles du *Livre d'Urantia*⁵⁶, comme Stockhausen avec son cycle *Licht*, adoptent assez directement ce genre de vision synchrétique de révélations successives. Une des clés de cet attrait, me semble-t-il, est la recherche de synthèse de ces courants de pensée, qui tentent de dépasser les dualismes traditionnels (âme contre corps) et, par exemple, d'équilibrer raison et

⁵¹ Par exemple dans l'ouvrage d'André Boulanger, *Orphée, rapports de l'Orphisme et du Christianisme* (1925), cité dans Henri Jeanmaire, *Dionysos, op. cit.*, p. 394.

⁵² Voir Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, Paris, Fayard, 1999 [3^{ème} éd.], 410, ou Elisabeth Teoli Abbate, « Esoteric Origins: Theosophical Images and Influences in Webern's op. 29 », *Journal of Musicological Research*, vol. 37, n°1, 2018, p. 30-57.

⁵³ Cher à Erik Satie !

⁵⁴ Table des matières du livre d'Édouard Shuré, *Les Grands Initiés*, Paris, Pocket, coll. « Spiritualité », 1960 [1889], p. 509-510.

⁵⁵ Les travaux des anthropologues et des historiens des religions ont eu de l'impact, permettant de passer du discutabile *Rameau d'Or* de Frazer ou trilogies de Morgan et Tyler aux travaux réellement fondateurs de Malinowski, Mead, Lévi-Strauss, etc.

⁵⁶ Voir le site du mouvement initié par William S. Sadler et financé à ses débuts par la famille Kellogg, enrichie par les fameuses céréales, à l'adresse suivante : www.urantia.fr. Voir aussi « Le livre d'Urantia » sur *Wikipédia*, consultable à l'adresse suivante : [wikipedia.org/wiki/Le Livre d'Urantia](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Livre_d'Urantia).

sentiment/spiritualité⁵⁷. Cela est une position très séduisante pour les musiciens, qui font de l'art réfléchi avec leur corps.

Recherches orphiques de Schaeffer ?

La figure d'Orphée est particulièrement vivante et a clairement marqué Pierre Schaeffer. Outre le simple néo-classicisme générationnel, les raisons de cette fascination sont nombreuses. D'abord, Schaeffer est placé au niveau esthétique dans un entre-deux problématique, comme on peut le lire dans ses premiers livres⁵⁸ : il manifeste à la fois une méfiance envers les avant-gardes dures et exprime un refus de la tradition pure⁵⁹. Contrairement aux avant-gardistes de tendance schönbergienne ou sérielle⁶⁰, plutôt que d'abandonner les notes et les beaux sons, il entend rénover la musique, la « sauver » peut-être, par sa généralisation au sens mathématique du terme : c'est-à-dire par l'ouverture toute grande des possibles musicaux. En l'occurrence, cela veut dire étendre le musical aux variantes de bruits⁶¹.

Ensuite, la découverte des possibilités d'une application créative de l'enregistrement et du montage du son l'enthousiasme profondément mais il se heurte à des impasses : bien malgré lui, il est confronté à l'impossibilité de noter et transcrire le son complexe qu'il a découvert, de le traiter « comme avant », de le « civiliser » par le

⁵⁷ Édouard Shuré, *Les Grands Initiés*, op. cit., p. 11. Cet auteur cite aussi Claude Bernard (p. 10) : « Je suis persuadé qu'un jour viendra où le physiologiste, le poète et le philosophe parleront la même langue et s'entendront tous ».

⁵⁸ Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, Paris, Allia, 2010 [1941] et *Id.*, *À la recherche d'une musique concrète*, op. cit.

⁵⁹ Il se montre ici encore proche de Jean Cocteau, ou du moins des positions prises par ce dernier dans *Le Coq et l'Arlequin* (1918), Paris, Stock, 2/1993, p. 30-33.

⁶⁰ Rejet qui n'exclut pas un goût (néo-classique ? polytechnique ?) pour l'organisation et le travail formel, comme en témoigne le schéma initial de *l'Étude aux chemins de fer*. Cf. Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, op. cit., p. 33.

⁶¹ Mais pas de se restreindre à ceux-là, comme on le lit trop souvent.

Musique concrète et mythe d'Orphée

biais d'une écriture usuelle. Ce n'est pas faute d'avoir essayé⁶². Il en est « abominablement blessé », comme on l'a vu. Mais une fois la boîte de Pandore ouverte, il ne peut revenir aux seules musiques traditionnelles : Schaeffer se sent obligé⁶³ d'accepter que la sensibilité occidentale se tourne irrémédiablement vers le domaine « percussif ».

Enfin, son renoncement à l'art traditionnel va chez lui de pair avec un refus des sciences seules, qu'elles soient expérimentales ou humaines. Ne souhaitant la domination ni du Conservatoire et de l'école d'ingénieur (ceux « qui font », sans guère réfléchir), ni de l'Université (qui pense bien mais fait assez mal, selon lui), il prône plutôt un équilibre entre *homo faber* et *homo sapiens*⁶⁴. Il estime qu'il faut viser un équilibre entre sentiment, action et intelligence⁶⁵.

On retrouve là, me semble-t-il, un écho de la pensée qui a aussi marqué l'ésotérisme occidental. S'agirait-il de retrouver l'union originelle (magie orphique et/ou dionysiaque) de la musique et de la poésie ? De fonder un art à la fois soucieux du faire, du sensible et de la pensée ? C'est encore ce qui éclaire le naturalisme paradoxal de Schaeffer : faire parler les choses et les machines, car il doute des hommes par moment :

Quand nos amis nous font défaut, c'est que nos monstres sont propices, et vont parler. Si notre vie se mécanise, quand notre cœur devient de pierre, les pierres elles-mêmes s'attendriront, les mécaniques nous feront signe, sans quoi, faute d'amour, nous péririons⁶⁶.

⁶² *Ibid.* On sent une trace de cela dans l'idée même du « solfège de l'objet sonore ».

⁶³ Un parallèle peut se faire à ce sujet avec Schoenberg, un autre « messie récalcitrant » ayant renié son œuvre en fin de carrière. Cf. Martin Laliberté, « Schönberg, Valéry, Schaeffer et le messianisme musical récalcitrant », communication dans le séminaire *Crise et invention*, LISAA EA 4120, UPEM, 2010, inédit mais disponible sur demande.

⁶⁴ Pierre Schaeffer, *L'avenir à reculons*, *op. cit.*, p. 19-27. Il a développé ces thèmes dans *Faber et Sapiens*, Paris, Belfond, 1985.

⁶⁵ *Id.*, *L'avenir à reculons*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁶⁶ Pierre Schaeffer, « Prologue » de *La Coquille à Planètes* (1943), Paris, Ina/ADES, no 14191-2, 1990, livret, p. 10.

Ainsi s'exprime le Prologue/Alchimiste de *La Coquille à Planètes*, clair avatar du Maître Gurdjieff enseignant à Léonard/Schaeffer⁶⁷. Plus loin, au « chapitre quinzième », en visitant le laboratoire de l'alchimiste, Léonard tombe sur « un amour de machine », amour qui le transforme.

Pierre Schaeffer comme nouvel Orphée ?

De façon moins publique, jamais vraiment explicitée, on pourrait proposer encore que Schaeffer s'identifiait sur le plan intime avec la figure d'Orphée. Michel Chion, un proche, révèle ceci :

Nul plus que Pierre Schaeffer n'a vécu le son enregistré comme blessure, séparation d'une unité originelle —surtout quand il s'agit de la parole humaine. Toute voix enregistrée, pour lui, sort d'une tête coupée : celle d'Orphée dont il se remet sans arrêt devant les yeux la scène originelle, à travers ce mythe qui depuis longtemps lui sert à se dire⁶⁸.

Les années 1940-1950 sont pour Schaeffer à la fois douloureuses et enthousiasmantes. À cette lumière, on peut s'interroger sur les aspects consolateurs du mythe d'Orphée pour Schaeffer :

- 1) Qui innove au plan technique et poétique ;
- 2) Qui pleure sa première femme ;
- 3) Qui est fasciné par le sillon fermé, la boucle comme refus du temps linéaire et vectoriel au profit d'un temps cyclique, éternel ; passage du temps chrétien linéaire au temps magique/ésotérique ;
- 4) Qui libère la musique traditionnelle de la mort (Eurydice ?) en l'arrachant aux enfers technologiques et percussifs, ou

⁶⁷ J'ai toujours été frappé à l'écoute de cette œuvre radiophonique d'entendre combien la voix du comédien ressemblait à celle de Schaeffer.

⁶⁸ Michel Chion, « Pierre Schaeffer, Paroles et Musique », texte pour un disque consacré à Pierre Schaeffer, 1982, repris dans le coffret livre/CD INA C 1006-09, paru en 1990.

Musique concrète et mythe d'Orphée

tente de le faire et rate, puis se fait déchirer par les ménades/critiques/autres compositeurs ;

5) Comme Orphée ? Il a l'impression de rater son coup⁶⁹.

Cet orphisme public et intime de Schaeffer doit se compléter d'échos pythagoriciens qui vont dans le même sens mais éclairent la synthèse du polytechnicien/écrivain/musicien concret.

Quelques pistes pythagoriciennes

Pythagore est souvent présenté comme un nouvel Orphée⁷⁰ et à lui aussi un statut quasiment mythique. Au-delà du fameux théorème des triangles rectangles, on lui devrait l'affirmation que « tout est nombre » : l'école pythagoricienne découvre et approfondit le lien entre nombres, musique, arts, pensée, croyances et sciences. Cette recherche universelle atteint des dimensions spirituelles, fusion des écoles ionienne et mésopotamienne/égyptienne. C'est à ce titre qu'on le qualifie de « premier philosophe ».

Le pythagorisme propose un ensemble de règles et pratiques variées qui préfigurent celles de bien d'autres groupes ésotériques⁷¹ :

- 1) Règles diététiques : du pur végétarisme au « végétarisme » sélectif ;
- 2) Rites religieux : sacrifices non sanglants et sans feu ;
- 3) Exercices spirituels ;
- 4) Exercices physiques : gymnastique, athlétisme, promenade à deux ou trois, danse...
- 5) Objets sacrés : « vêtements blancs » de lin ;

⁶⁹ Cf. Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, op. cit., et Michel Chion, *Guide de l'objet sonore*, Paris, Buchet-Chastel, 1983, p. 10.

⁷⁰ Les proches de Gurdjieff soulignaient aussi la ressemblance de sa pensée avec celle Pythagore, "Sources of Gurdjieff's Teaching" in *The Fourth Way*, p. 14. <http://gurdjiefffourthway.org/Search.htm>.

⁷¹ Voir dans un premier temps l'article « Pythagore » sur Wikipédia, consultable à l'adresse suivante : wikipedia.org/wiki/Pythagore.

- 6) Croyance dans la transmigration des âmes, mais pas à un cycle de punitions et de récompenses ; Pythagore se souvenait apparemment de ses « vies antérieures ».

Autre élément important pour la musique concrète, l'école de Pythagore comportait des degrés d'initiation :

- 1) « Postulants » (choisis ou pas) ;
- 2) « Néophytes » (3 ans d'études) ;
- 3) « Acousmaticiens » (5 ans de silence et d'enseignement aveugle et théorique, Pythagore étant caché derrière un rideau. Sensibilité plus morale) ;
- 4) « Mathématiciens » ou « Ésotériques » (ils voient Pythagore qui leur démontre ses préceptes), subdivisés en « vénérables » (religieux), « politiques » (affaires et lois) et « contemplatifs » (scientifiques : démonstrations rigoureuses).

La parenté de cette situation aveugle avec la radio et la musique concrète n'a pas échappé à Schaeffer et Jérôme Peignot. On peut aussi remarquer que le rideau de Pythagore ressemble fortement au *Voile d'Orphée* que déchirent Schaeffer et Henry en 1951/53.

Il est encore à rappeler avec Gayou que Schaeffer organise le GRM comme un groupe initiatique. En effet, les groupes initiatiques ou politiques s'organisent souvent en petites communautés fortement centrée sur un « maître » d'une nature ou une autre formant une élite éclairée devant changer le monde en toute discrétion⁷² :

⁷² Ouspensky évoque la notion d'avant-garde chez Gurdjieff : P.D. Ouspensky *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, New York, Harcourt, Brace & World, 1949, p. 310. Voir aussi "The Inner Circle of Humanity" in *The Fourth Way*, *op. cit.* <http://gurdjiefffourthway.org/Search.htm>, p. 5-8.

Musique concrète et mythe d'Orphée

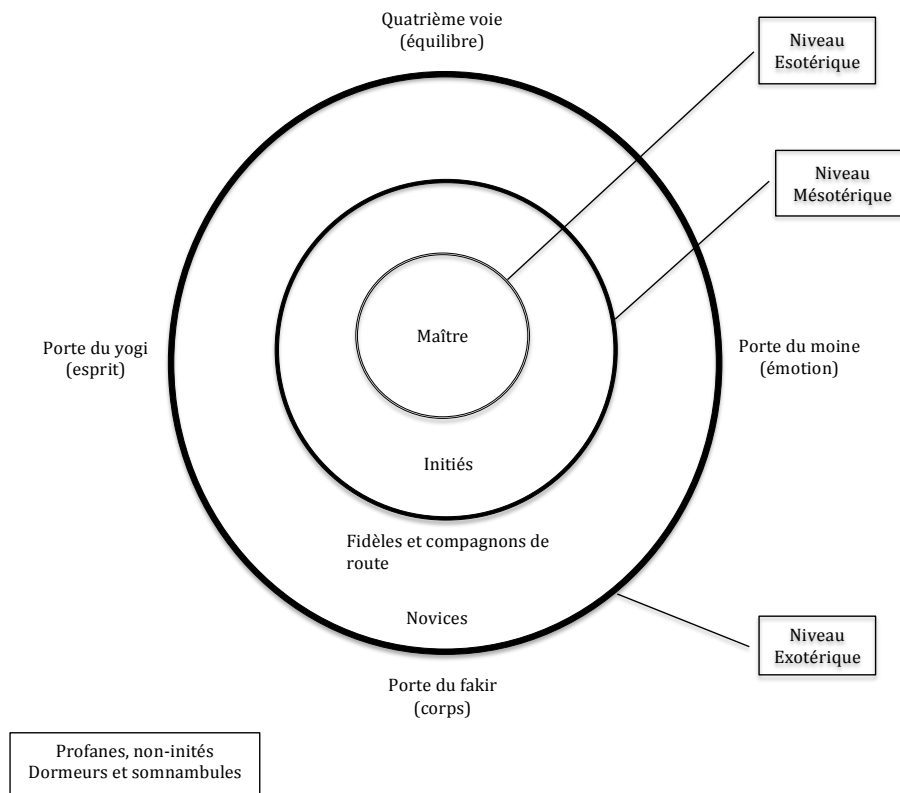


Figure 1. Cercles concentriques des groupes ésotériques

On retrouve ici un principe de groupe d'action magique en cercles concentriques, capable de révolutionner le monde ?

Si on creuse les enseignements de Pythagore, tels que rapportés par Jamblique et d'autres, on constate une série d'affirmations apparemment saugrenues ou contradictoires⁷³. Ces préceptes de Pythagore étaient à mémoriser par les néophytes et les acousmates et à

⁷³ Voir à nouveau l'article « Pythagore » sur *Wikipédia, loc. cit.*

décrypter pour les initiés⁷⁴. Le pythagorisme se révèle comme un ésotérisme à mystères, utilisant des symboles de reconnaissance⁷⁵, visant à former une élite politique, morale et savante et cherchant à diviniser l'homme, comme l'orphisme ou la religion grecque.

Si l'espace le permettait, il pourrait maintenant être question des détails de la pensée de Gurdjieff, de leurs impacts sur la pensée et la pratique musicale de Schaeffer⁷⁶. A titre d'illustration finale, voici un tableau indiquant quelques topiques magiques usuelles, et leurs présences dans les procédés esthétiques d'une pièce de Schaeffer et d'une pièce de Henry (tableau 2). Un travail ultérieur proposera un commentaire complet :

Motif	<i>Oiseau Rai</i>	<i>Échos d'Orphée</i>	Commentaire
Plasticité de la matière		X	Surnaturel ou antiphysis
Obéissance des esprits	?	X	Plasticité des esprits
Transmission de pensées, de sons, d'images	X	X	Négation de la distance. Au-delà de la parole
Ubiquité / multilocalité	X	X	Négation de l'espace
Inversion des directions	X		Plasticité de l'espace
Lévitacion, vol	X	X	Négation de la gravité
Apparitions / disparitions / démultiplications	X	X	Antiphysis de l'espace-temps

⁷⁴ Voir notamment, toujours sur *Wikipédia* : « Pythagoras » à l'adresse suivante : en.wikiquote.org/wiki/Pythagoras ; et cette notice traitant des préceptes pythagoriciens : en.wikipedia.org/wiki/The_golden_verses_of_Pythagoras.

⁷⁵ Le pentagramme et le tétrakys.

⁷⁶ Cf. Martin Laliberté, « Musiques électroacoustiques et pensée magique », art. cit.

Musique concrète et mythe d'Orphée

Transmutations / métamorphoses / changements de taille	X	X	Plasticité de la matière
Immortalité	?	X	Négation des limites naturelles. Antiphysis du temps
Résurrections / réanimations / guérisons surnaturelles	?	X	Négations des limites naturelles. Antiphysis du corps

Tableau 2. Quelques topiques magiques et leur présence électroacoustique

Pour conclure

Cet article et celui qui l'a précédé⁷⁷ ont tenté de démontrer les traces nombreuses d'une pensée magique ou ésotérique dans la musique concrète et la pensée schaefferienne. Il semble clair que l'orphisme, le pythagorisme et le gurdjievisme ont aidé Schaeffer à développer sa pensée et sa pratique.

Et alors ?!

Bien entendu, Schaeffer n'est pas isolé dans cette voie : l'ésotérisme est significatif depuis longtemps en Occident. Au-delà de la légère surprise de découvrir cet aspect chez le polytechnicien et inventeur de la musique concrète, il faut donc relativiser un peu.

Mais comment s'en étonner ? Il lui fallait inventer une musique nouvelle, inouïe, tout en rejetant à la fois la tradition et l'avant-garde. Sur quoi baser une théorie « généralisée » de la musique, si ce n'est sur des intuitions atypiques ?

- 1) Sur Pythagore, Apollon et Gurdjieff pour l'organisation et les méthodes ;
- 2) Sur Orphée et Dionysos pour la poésie sauvage ;
- 3) Et sur la magie pour l'imagination.

⁷⁷ Martin Laliberté, « Musiques électroacoustiques et pensée magique » op. cit.