

Podcast Pierre Schaeffer / France Culture

Textes seuls

Indépendamment des questions de forme, le renouvellement de la musique ne saurait provenir que d'un renouvellement de la matière sonore. C'est l'art de modeler un son, c'est-à-dire, excusez mon jargon, de transformer sa forme ou de transmuter sa matière à partir du son, soit musicalement, soit acoustiquement. Pierre Schaeffer, 1950.

La musique, dont le Danhauser des conservatoires dit qu'elle est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille, la musique tout court enfin, est-ce toute la musique ? D'abord, qu'est-ce qui est agréable à nos oreilles ? Est-ce l'accord parfait, le mode hypodorien, le quart de ton, les douze demi-tons égaux ? Et ce qui est agréable aux oreilles des contemporains de Debussy, de Wagner, de Mozart, qu'est-ce que c'est ? Pour les contemporains de Wagner, c'est Mozart, pour ceux de Debussy, c'est Wagner, etc. Comme les généraux font pour la guerre, les amateurs de concert sont toujours en retard d'une musique. Quand il est vrai, comme dit Descartes, après bien d'autres, dont Lébliis, que nous n'aimons que ce que nous connaissons déjà bien.

Aussi, mesdames et messieurs, n'y a-t-il aucune raison, vraiment, pour que vous preniez goût à la musique concrète à laquelle je me propose de vous initier aujourd'hui. Et cela parce qu'elle est non seulement inconnue de vous, mais radicalement étrangère à vos habitudes musicales. Écoutez-vous une musique nouvelle, même audacieuse, vous y cherchez aussitôt des références.

A quoi ressemble-t-elle ? A quoi s'oppose-t-elle ? Est-elle tonale, intonale, mélodique, contrapuntique ? Mais une musique où il n'y a même plus de notes, où le solfège n'a plus cours, dont le matériau échappe à la liste des instruments connus, puisqu'il est fait du tout venant de sons, de bruits, d'éclats de voix, plus ou moins retravaillés par des méthodes électro-acoustiques inconnues. Cette musique ne peut que susciter un premier mouvement d'appréhension, ou plus exactement, d'incompréhension.

Pierre Scheffer, 1969

Je crois que le mot musique expérimentale, malheureusement, il n'y a guère que moi qui l'emploie, il est peu généralisé, et comme j'ai abandonné moi-même le terme musique concrète, c'est le terme musique électronique qui est universellement adopté.

Pour ma part, j'appellerais musique expérimentale, non seulement durant toute ma vie, mais je pense que ce mot doit être appliqué pendant une période indéterminée, à toute démarche de connaissance à travers les arts, et notamment la musique. La musique expérimentale, pour moi, c'est comme, on a découvert il y a quelques siècles, la science expérimentale. L'improvisation, c'est un peu une autre forme de hasard, qui est très à la mode, parce que, dans une sorte d'appel à la spontanéité, à la participation, beaucoup de musiciens contemporains veulent s'éloigner de l'austère discipline du travail, et attendre de l'inspiration du moment une possibilité d'improvisation.

Je pense, quant à moi, que l'improvisation est un vieil art qui consiste à avoir d'abord de très précises règles du jeu. Dans tous les jeux, une partie de football, par exemple, de rugby, de tennis, on ne peut pas dire qu'elle n'est pas improvisée, car elle n'a jamais été écrite d'avance. C'est le hasard de la partie qui fait que, avec le mérite des joueurs, que leur gagne, les péripéties sont toujours nouvelles, grâce à quoi ? À des règles.

Tant qu'un art a des règles, on peut improviser. Quand il n'a pas de règles, et c'est le cas actuellement, on ne peut pas improviser du tout. Il faut au contraire faire l'effort inverse. De sorte que je pense qu'une des grandes erreurs contemporaines, c'est de vouloir à la fois trouver les règles d'un art et déjà improviser. On ne peut pas faire les deux.

Mon but n'était pas de faire de la musique. Mon but était de faire de la radio. Et je crois que c'est très important de dire, pour commencer, que la musique expérimentale n'a pas été trouvée parce qu'on la cherchait. Elle a été trouvée à propos d'une autre démarche qui consistait à travailler sur la radio, c'est-à-dire le texte, le décor sonore, en poussant les recherches sur le plan du décor sonore et en allant jusqu'à l'essai d'une émission qui se serait presque passée de texte, qui n'aurait plus été que des bruits.

Un décor sonore, un mélange de bruits. Et c'est à ce moment-là que j'ai franchi la limite, sans le savoir, et que si on fait un ensemble organisé de bruits, ce n'est plus du théâtre, ce n'est plus un texte, c'est de la musique.

La musique ordinaire serait donc, à la musique concrète, ce qu'est la mécanique classique à celle de la relativité. La musique ordinaire serait un cas particulier d'une musique généralisée. Le cas particulier est celui de la note ou son de fréquence définie. Et il semble, à ce moment, que les discussions sur les notes, les tonalités, les modalités, qui ont connu ces dernières décades d'une sorte d'essoufflements, ne soient plus si intéressantes que cela.

C'est qu'il est peut-être temps, sans négliger la musique des notes, de penser en termes plus généraux et de concevoir la matière sonore dans toute sa complexité. Quel serait dans l'avenir le rapport entre ces deux musiques ? Est-ce qu'elles seront mélangeables ? Est-ce qu'elles s'opposeront ? Est-ce qu'elles s'enrichiront mutuellement ? Nous ne savons pas encore. Il est certain que l'expérience de la musique concrète ne peut qu'avoir une grande influence sur la composition même de la musique habituelle.

Si nous continuons avec l'aide des machines sur le chemin de ces trouvailles que souvent le hasard apporte aux chercheurs, nous arrivons à tirer de l'événement anecdotique du bruit un matériau sonore isolé, comme un cristal de son. [...]

Eh bien, au lieu de dire « gong », ces éléments sonores disent par exemple « usine », disent « bruit circulaire », disent « bruit de machine ». Nous avons donc échappé au mot « gon » que nous suggérait le bruit et nous avons une famille de mots infiniment plus générale. Ce n'est pas encore tout à fait de la musique, mais ce sont déjà des éléments sonores et rythmiques.

Inversement, je voudrais démontrer qu'à partir d'instruments de musique, par exemple d'un matériau sonore orchestral, on peut rejoindre d'autre part des bruits. En voulez-vous un exemple ? Mon propos était de démontrer, au départ, que toute la musique n'était pas enfermée dans ce que nous avons l'habitude d'entendre avec des instruments, mais qu'un

abîme, une sorte de gouffre, qui sépare jusqu'à présent le bruit du son musical, peut être comblée et ceci en rejoignant, en jetant une passerelle sur ce gouffre par les deux extrémités.

Luc Ferrari, 1999.

La première question par rapport à Schaeffer, on était assez dans une espèce d'amitié distanciée et on avait un espèce de jeu amical entre nous qui disait qu'il y avait une barrière, qui était mobile, la barrière. Lui, il poussait vers la recherche, vers le solfège et moi je poussais contre.

C'est-à-dire que je m'étais assez emmerdé dans les conservatoires avec le solfège pour détester l'idée d'un autre solfège. Et Schaeffer, qui lui n'était pas un musicien conventionnel, avait une attirance fantasmagique vers le solfège. Donc il voulait qu'on participe à sa recherche qui était pour lui extrêmement importante du point de vue philosophique, du point de vue psychologique et autres.

Et donc on jouait sur cette barrière d'une façon quelquefois violente, mais la plupart du temps amicale.

Pierre Schaeffer

J'entre dans un studio et, par exemple, je mets en résonance ce qui me tombe sous la main.
[...]

C'est quand même une déception.

Ces bruits ne font que dire la même chose. Ces bruits disent « gon », ils disent « boîte », ils disent « fer blanc ». On pourrait rester longtemps dans cette impasse, et nous y avons séjourné plus longtemps qu'à notre gré, si le hasard ne venait pas à notre secours.

Pendant de longues semaines, j'accumulais dans le studio toutes sortes de corps sonores. J'ai emprunté chez Cavallé-Colle des tuyaux provenant d'orgues démolis par la guerre et je m'apercevais que je ne faisais que repasser dans les traces d'anciennes et primitives lutheries.

Iannis Xenakis - 1981

Qu'est-ce que c'est que la musique concrète ? C'est de prendre des sons, de former des sons, et puis ensuite de les mettre ensemble d'une certaine façon plus difficile que les sons de l'orchestre, parce que là, à l'orchestre, on fait exactement la même chose. On prend des sons qui existent ou qu'on essaie de construire et on les met ensemble selon certaines règles de composition. Ça, c'est les sons de l'orchestre.

Dans la musique concrète, on prend des sons et on essaie aussi de les mettre ensemble par des montages, par des mixages, par des choses comme ça. Or, il est évident que dans ce cas-là, si à l'orchestre on a déjà une image mentale des sons qu'on met ensemble, dans le cas de la musique concrète ou électro-acoustique, ce sont les sons-mêmes, c'est les objets qu'on a collectés qui doivent être mis ensemble.

Donc on n'a pas une image mémorisée d'avance. Il faut travailler sur le tas. Mais ça ne suffit pas, parce que sur le tas, c'est mené par le bout du nez, par ce qu'on a. Or, il faut, il est

nécessaire que l'artiste se crée une activité plus générale de ce qu'il fait et aussi, je dirais, même beaucoup plus loin d'une philosophie de ce qu'il fait.

C'est-à-dire, il faut qu'il soit relativement abstrait, ne pas rester seulement devant son objet immédiat, mais de se sortir de lui pour pouvoir savoir où il va, où il doit aller. Bon, il a mis ensemble trois sons, et puis après, qu'est-ce qu'il va faire ? Et de fil en aiguille, on se rend très bien compte que ces problèmes-là, de base, sont connectés à des problèmes de structure mentale, enfin, de cosmothéorie sur de la musique, au fond.

Pierre Schaeffer

Le hasard venant à mon secours, mon entreprise a pris un regard d'intérêt, et voici comment. [...]

J'élimine maintenant le mot esthétique. Le mot esthétique est une vieillerie qui rassemblait tout ce qu'on essayait de dire sur l'art lorsqu'on ne savait pas comment le prendre.

L'esthétique est une chose qui est passée un peu de mode, qui est volontiers remplacée par une approche scientifique de l'art, et bien entendu, je répudie aussi l'approche scientifique de l'art.

Ce qui m'intéresse dans la musique expérimentale, c'est de découvrir, à travers l'expérience de la musique comme d'autres arts, une démarche de connaissance. C'est une démarche qui n'est pas esthétique, parce que ça ne consiste pas à faire de la philosophie dans la brume. C'est une démarche qui n'est pas scientifique, parce que ce n'est pas la recherche des causes, mais des effets.

Ce n'est pas la recherche des mécanismes qui créent les phénomènes, mais du sens et de la signification qu'ont les phénomènes pour l'homme. Et c'est la découverte, c'est le déchiffrement de ce langage sibyllin, qui est pour nous l'oeuvre d'art, qui est pour nous l'écriture des sons, qui définit une démarche de connaissance qui est basée sur une approche expérimentale.

Pierre Schaeffer - 1979

Je pense que c'était beaucoup plus un essai des possibilités qui étaient là autour de nous. Nous avons à ce moment-là, je dis nous puisque Pierre Henry m'avait rejoint très vite, au bout de quelques mois de mes premiers essais, et nous avons donc une manière de jouer du piano qui devenait géniale dans les mains de Pierre Henry, qui c'était au moment même où Cage lui-même faisait du piano préparé, mais Pierre Henry était à la fois un batteur et un futur compositeur extrêmement adroit, aussi bien à préparer le piano qu'à en tirer des sons inouïs. Nous avons aussi ces espèces de morceaux choisis, de sons coupés en morceaux qui provenaient de tout, y compris le premier cri qui orne le départ de la symphonie est un cri, figurez-vous, qui est un cri emprunté à un disque américain qui s'appelle Sur une note de victoire. C'est un disque que les Américains avaient fait à un moment de la victoire, et c'est un cri d'appel qui dans ce disque américain avait l'air de s'adresser au monde entier, n'est-ce pas ? Bon, et puis des voix d'enfants accélérées, des voix de femmes, des voix d'hommes aussi accélérées, comme une espèce de poulailler humain qui se serait mis à caqueter à toute vitesse, de sorte que ce n'est pas ce qu'on disait qu'il y avait de l'important, mais c'était cette espèce de densité de présence humaine, et puis souvent des poèmes, y compris

un poème de Victor Hugo, mais mis à l'envers, irreconnaissable, mais gardant dans le pli de ces syllabes une sorte de secret connu de nous seuls.

Bon, tant de matériaux, n'est-ce pas ? Plus des pas dans l'escalier, plus des frappings de porte, et donc aussi des souvenirs très récents, des angoisses de l'occupation, des bottes de la Gestapo dans les escaliers des résistants.

Olivier Messiaen - 1952

La musique concrète.

Démarche opposée à la musique sérielle, la musique concrète utilise le son pur, séparé. Son chanté, son parlé, bruitage, et ses transformations par ambiance et enregistrements successifs et superposés. Beaucoup de jeunes s'intéressent maintenant à ce mouvement, dont l'initiateur fut Pierre Schaeffer. Après Pierre-Henri, Jean Barraqué et Boulez lui-même travaillent la musique concrète.

Que sera la musique de l'avenir ? L'avenir est sombre comme la laque, disent les Chinois. Je commence donc par répondre que je n'en sais rien. On peut seulement dire ceci. La mélodie a toujours existé. L'harmonie et le contrepoint, vieux de huit siècles environ, ont probablement vécu. Une autre chose va surgir.

Lentement mais inexorablement, le nouvel élément de la musique arrive. Il n'a pas encore de nom, c'est le dieu inconnu. Mais nous l'attendons, dans la même anxiété qu'un Adam de la Halle au XIIIe siècle, un Guillaume de Machaut au XIVe, sans effondre sur eux le feu dévorant de l'harmonie et du contrepoint qu'il ne nommait pas encore.

Paraphrasant la célèbre boutade de Mallarmé à Degas, la poésie se fait avec des mots, je dirais que la musique ne se fait pas seulement avec des sons, mais aussi avec des durées, des timbres, des intensités, des élans et des repos, c'est-à-dire avec du rythme.

Michel Philippot - 1981

Oui, alors, disons, en gros, à cette époque-là, il y avait deux écoles. Il y avait ce que j'appellerais l'école orthodoxe, c'est-à-dire qui était, si j'ose ainsi m'exprimer, de stricte obédience aux idées de Pierre Schaeffer.

Et puis, il y avait, mais il y avait déjà eu, depuis déjà 1952, une autre école qui était évidemment pour utiliser les matériaux concrets, c'est-à-dire des sons a priori non musicaux utilisés musicalement, mais qui voulaient continuer à composer, c'est-à-dire à prévoir l'oeuvre avant de faire le moindre tâtonnement. Alors, inutile de dire que j'étais de ceux-là, et Xenakis aussi, et j'ajouterais Pierre Boulez quand il a fait ses études, Jean Barraqué, André Oder, même quand il est passé pour réaliser son oeuvre qui s'appelle Jazz et Jazz, c'est-à-dire la prévision du résultat, en quelque sorte, ou le souhait du résultat précédait l'oeuvre.

Alors, disons deux mots de ce que j'ai appelé la stricte obédience à Pierre Schaeffer, c'est qu'au contraire, l'oeuvre devait se découvrir, apparaître, germer, exactement au moment même où on la faisait, c'est-à-dire que le son, en quelque sorte, la magie du son devait précéder la construction d'une oeuvre musicale, la dite construction devant être la conséquence des sons découverts, et non les sons qui auraient dû être le moyen. Ce qui, à

cette époque-là d'ailleurs, créait certains conflits amicaux, d'ailleurs, mais quelquefois, il faut bien le dire, quelquefois, il y a eu certaines disputes, parce que, par exemple, je sais que les opinions de Pierre Schaeffer ont changé depuis, je sais que nos positions, par exemple, si je parle de la sienne et de la mienne, nos positions se sont très, très, très rapprochées, mais c'était l'époque où Pierre Schaeffer disait, un beau son, c'est déjà de la musique, et aussi bien Xenakis que moi-même, nous disions, non, pour faire de la musique, il faut au moins deux sons et organiser d'une certaine manière, c'était la tendance. Alors, suivant le caractère de chacun, les discussions restaient fort courtoises et amicales, ça a été le cas avec Xenakis et moi-même, et quelquefois, ont pu aboutir à des heurts assez violents, ce qui fut le cas avec Pierre Boulez et Jean Barraqué, par exemple.

Pierre Schaeffer, 1979.

J'avais, comme je l'ai dit, une nostalgie de la musique, puisque mes parents étaient musiciens, mon père était violoniste, ma mère chanteuse.

Bon, j'avais une vieille nostalgie de n'avoir pas fait de la musique, sans d'ailleurs le regretter, car je trouve qu'être simplement musicien, compositeur, instrumentiste, c'est merveilleux, mais c'est un horizon bien limité, alors que tout l'horizon de la pensée s'ouvre à celui qui fait de la physique, qui fait des mathématiques et qui fait aussi, qui exerce sa pensée. Et lorsque j'ai rencontré les microphones, les tourne-disques d'abord, le magnétophone ensuite, je me suis demandé pourquoi on ne montait pas les sons entre eux, comme on monte des images.

Le cinéma, muet d'abord, avait montré ce qu'on pouvait faire en photographiant des choses et des gens, et en les montant, en les mélangeant. Ça va du surréalisme au réalisme, cette technique. Et tout naturellement, j'ai fait ça avec des sons. Et ça a commencé avec simplement une technique de tourne-disque, où les sons étaient isolés sur ce qu'on appelait un sillon fermé. Quand on referme une spire de disque d'enregistrement, on isole une petite seconde de son. Je pense que c'est là le point de départ de mes trouvailles. C'est un point de départ extrêmement grossier.

A partir du moment où on arrêta le discours musical, qui nous emporte dans l'irrésistible écoulement du temps, qui s'impose à nous comme une phrase. On parle bien des phrases musicales. On n'est pas capable de consacrer son attention à l'écoute d'un instant, d'un moment. Ce sillon fermé, cet enregistrement qui se mord la queue et qui se répète indéfiniment, comme dans le fameux disque d'Édith Piaf, c'est une obligation à considérer le son, une tranche de son, pour elle-même.

Ça m'a fait réfléchir et ça m'a amené à me poser la question de savoir comment tous les sons que nous entendons, comment fonctionnent nos mécanismes d'écoute.

Edgar Varèse, 1955

Il y a plusieurs années, un phénomène acoustique auquel j'assistais et que je décrirai, fut pour moi la matérialisation physique de l'organisation des sons et de leurs projections, telles que je l'avais mentalement imaginée pendant de longues années. J'écoutais le trio du scherzo de la septième symphonie de Beethoven à la salle Pleyel, riche en surprises acoustiques en raison de sa construction mal calculée.

Lorsque je pris conscience d'un effet entièrement nouveau produit par cette musique familière, il me semblait sentir la musique se détacher à tel point d'elle-même en se

projetant dans l'espace que je devins conscient d'une quatrième dimension en musique. Cette sensation peut avoir été due à la place que j'occupais dans la salle, place exposée à une surrésonance. Ce phénomène fut une preuve vivante de ce que j'avais conçu bien des années auparavant et que j'appelle la projection du son organisé.

Par projection, j'entends la sensation qui nous est donnée par certains blocs de son, je pourrais mieux dire rayons de son, si proches est cette sensation de celle produite par les rayons de lumière émis par un puissant projecteur balayant le ciel. Pour l'oreille comme pour l'œil, ce phénomène donne un sentiment de prolongation, de voyage dans l'espace.

Pierre Schaeffer, 1969.

Je pense que pour parler de l'avenir de la musique, il ne faut d'abord pas parler de la musique seule. Je crois qu'il faut dire quel est l'avenir des moyens d'expression de l'homme moderne. Et il faut remarquer aussi qu'il n'y a pas forcément une répétition cyclique de l'histoire et qu'on peut se trouver à un point singulier de l'histoire. C'est-à-dire que, contrairement à ce que tous les gens croient, que tout nouveau, tout beau, qu'il ne faut surtout pas manquer d'apprécier le génie incompris de l'époque, mais maintenant il n'y a plus le génie incompris, tout le monde est très bien compris et tout le monde comprend tout, je pense que j'ai personnellement une attitude inverse.

Je pense que nous sommes à un point de mutation, que l'histoire ne se répète pas, qu'elle s'accélère, que les découvertes atomiques et tout ce qui s'en suit et la démographie galopante sont des indices d'une tranche d'histoire qui est peut-être sans précédent, et que le bouleversement des arts est significatif.

Alors, quel est l'avenir de la musique et des autres arts ? Eh bien, ça peut avoir deux avenir. Ou bien les arts n'existent plus et se détruisent, et à ce moment-là, il ne faut plus parler d'arts, mais ils sont des symptômes de la crise de civilisation, et il faut les analyser comme les symptômes d'une maladie. Ou bien alors, l'avenir n'est pas si noir, la mutation se fait, le cataclysme est éloigné ou dominé, et à ce moment-là, les arts retrouvent une nouvelle fonction. Et c'est pourquoi, quand je parle de musique expérimentale, c'est pour moi aussi important pour les arts qu'a été le principe expérimental quant au Moyen Âge et à l'obscurantisme et à l'empirisme, des démarches incertaines qui ne savaient pas approcher la nature, et il y a eu tout à coup la découverte très simple de l'attitude expérimentale.

Ou bien l'humanité va se détruire, et ceci dans pas tellement longtemps, pas seulement par les moyens atomiques, mais ça peut être la pollution de la planète, ça peut être la démographie galopante, ça peut être la famine, ça peut être la drogue. Il y a beaucoup de périls qui nous menacent. Donc cette fois, l'humanité doit se sauver ou périr. Je ne pense pas du tout que l'atmosphère, en général euphorique, soit vraie.

Et par conséquent, qu'il s'agisse de science ou de l'art expérimental, d'un art de connaissance et de reconnaissance humaine, comme je le soutiens, il s'agit maintenant d'aller très vite. Il s'agit aussi de remarquer que l'homme contemporain commence à s'apercevoir, par son angoisse en particulier, qu'il est un feu follet à la surface ou à la surface de deux mondes, de son monde intérieur et du monde des autres.

Ces derniers siècles, il a été tellement occupé par la découverte des choses, de la nature, qu'il ne s'est pas occupé de lui. Et les problèmes de l'homme n'étaient pas énormes, parce qu'il y avait encore peu d'hommes, il y avait des petites guerres. Mais maintenant, il y a trop d'hommes. Il risque d'y avoir de trop grandes guerres. Et les épidémies sociologiques peuvent être des maladies mortelles.

Je pense que l'homme se découvre comme un feu follet entre deux mondes pluriels, entre deux pluralités. À l'intérieur de lui-même, l'homme est nombreux, il est partagé. Et à l'extérieur de lui-même, il y a les autres, qui sont très nombreux et très partagés. Je pense que les deux choses les plus importantes sont donc la prise de conscience de l'homme vis-à-vis de lui-même et la prise de conscience des autres à travers la communication, à travers les moyens de communication, notamment à travers les masses médias. Je pense que là, ce n'est plus affaire de science, c'est affaire de morale, c'est affaire d'exercice spirituel.

L'artiste autrefois était intégré dans la société, il y jouait un rôle important. Et d'ailleurs, art et science étaient probablement mélangés. On dit bien l'art de la médecine, l'art de l'architecture, on construisait des maisons, on soignait les gens, c'était des arts.

Dans la société contemporaine, je pense qu'il faut, pour comprendre le rôle de l'artiste, voir qu'il ne lui reste rien, que la science est toute en veille et que c'est un phénomène historique est une période, un point faible de l'art. Je pense que l'art contemporain n'a jamais été si mal en point parce que la science est dominante et les succès de la science sont tellement foudroyants qu'il est normal que l'art connaisse la pire des périodes.

Je pense au contraire que s'il reste quelque chose à l'art et à l'artiste, c'est parce qu'on s'apercevra, mais on commence à peine à s'en apercevoir par les symptômes de panique, d'angoisse, par les stress qui sont dans le monde contemporain. On va s'apercevoir que la science n'est pas tout, que la science est tournée vers la nature, en dehors de l'homme. L'homme fait la science et dans son dialogue avec la nature, la science lui donne des pouvoirs sur la nature. Mais quels sont les pouvoirs que l'homme a sur lui ?

Quand même, on connaîtrait à fond les mécanismes cérébraux. Quand même, on aurait résolu la double spirale avec la double spirale de l'ADN, tous les mécanismes mentaux. Il faudrait bien même que cet homme qui se connaît scientifiquement, il faudrait quand même qu'il se décide. S'il voulait même assurer sa mutation, il faudrait qu'il la décide, sa mutation.

Je pense donc que ce qui n'est pas aperçu dans la société contemporaine, c'est qu'il y a le reste. Il y a ce qui n'est pas scientifique, mais ce qui est plus important que la science, c'est la conscience de l'homme.

Édgar Varèse, 1955

Je pense que l'on pourrait affirmer aussi catégoriquement, en demeurant plus près de la vérité historique, qu'il n'y a jamais eu un créateur d'une importance durable qui n'ait été un innovateur.

L'exemple du grand passé ne devrait servir que de tremplin aux jeunes pour bondir libre dans leur avenir. Ils doivent garder présente la pensée que chaque anneau de la chaîne de la tradition a été forgé par un révolutionnaire.

[...]

François Bell, 2017

Ce n'était pas tellement simple d'obtenir des compositeurs, de produire des exemples. Parce que ça allait dans les deux sens. Les compositeurs apportaient des sons qu'on essayait d'écrire. Par ailleurs, il y avait des descriptions dont on demandait le son correspondant.

Donc il y avait un peu l'alternance du thème et de la version pour pouvoir aboutir à quelque chose qui serait un tri efficace. Nous, les compositeurs, nous avons en charge de produire des exemples sonores. Une petite équipe constituée autour du traité des objets musicaux se réunissait toutes les semaines pour discuter sur un appareil descriptif langagier.

Béatrice Ferreira, 2017

Il y avait un banc, un banc de sons, où tous les compositeurs qui faisaient de la musique et faisaient des recherches, faisaient des sons et faisaient des enregistrements, donnaient à ces bancs-là certains sons. Alors il y avait des sons de Malek, des Ferrari, des Carson, des Bell, de Parley, de tout le monde.

Et c'est dans ce banc-là, où j'ai donné aussi des sons, et par exemple Guy Rébel aussi, j'en sais rien, mais j'ai donné aussi, c'est dans ce banc-là des sons de toute provenance qu'on avait pris les exemples pour le livre de Schaeffer. Si Schaeffer nous donnait ces textes, nous quatre-là, on regardait les textes un peu, ce qu'il disait, et puis on cherchait des sons dans les bancs, et puis voilà.

Guy Rébel, 2017.

Les sons en question, ils étaient produits, récoltés, pour nourrir la sonothèque didactique, qui était le lieu où on réunissait le maximum de sons de toute provenance susceptibles d'illustrer le traité des objets musicaux en cours d'écriture, de conception et d'écriture. Ça a été très long, et il fallait qu'il y ait des sons. Les sons, ça permettait à Schaeffer de formuler sa vision, sa pensée, et de classer les choses, et d'avoir toute une série de références qui, d'ailleurs, ont abouti à cette anthologie qui est ce solfège de l'objet sonore qu'on a fait.

Pierre Schaeffer

Solfège de l'objet sonore. Alors que beaucoup de mes contemporains se sont mis à composer, à faire des musiques nouvelles, avec des sons nouveaux, avec des techniques nouvelles, aussi bien dans les deux grands courants de la musique dite concrète, c'est-à-dire faite avec des sons, avec des bruits enregistrés au micro, que de la musique dite électronique, c'est-à-dire faite avec des sons synthétiques, moi j'ai inversé tout à fait ma curiosité. Ce qui m'importait c'était pas de fabriquer ces compositions, c'est pourquoi je nie être un compositeur, par contre, je veux bien être un chercheur, j'ai voulu, j'accepte d'être un chercheur, j'ai voulu renverser ma curiosité vers l'oreille de l'homme qui écoute, vers les

mécanismes internes et tout à fait étranges de son attention, de sa perception, et de ce que les sons parviennent à faire à l'homme, et de ce que l'homme discerne dans les sons.

Oui, bien sûr qu'elle nécessite un nouveau lieu pour écouter de la musique, la plupart des arts contemporains, on a bien fait des salles obscures pour voir les images du cinéma, mais c'est pas le plus important, elle nécessite surtout l'absence des exécutants, une nouvelle attitude, un nouveau monde de relations musicales. Lorsqu'on assiste à un concert, on entend et on voit, et on entend avec les yeux, beaucoup plus qu'on ne croit, et on participe à une sorte de cérémonie. Lorsqu'il n'y a plus d'exécutants, lorsqu'il n'y a plus que des haut-parleurs qui sont vides de présence, il faut bien trouver une autre attitude, et cette attitude peut créer l'ennui, mais pour des gens qui veulent vraiment écouter d'une autre façon, on peut créer une écoute meilleure, une écoute plus subtile, une écoute plus intérieure.

D'ailleurs, nous rejoignons une très vieille tradition qui est, paraît-il, pythagoricienne, puisque Pythagore, lorsqu'il voulait enseigner ses disciples, se cachait volontiers, paraît-il, derrière une tenture pour qu'on ne le voit pas, et que par conséquent, pas distrait par ses attitudes, et obligé de se concentrer sur la parole, les disciples écoutent vraiment le verbe, ne sont pas distraits par l'image. Je pense que dans toute notre démarche expérimentale, la privation de la vue est un des éléments d'austérité et d'ascèse qui nous a permis d'approcher le son et d'approcher les phénomènes sonores de beaucoup plus près que s'ils étaient constamment liés à la gesticulation de l'exécutant et au spectacle des causalités. Nous sommes cette fois dans l'effet, dans l'analyse des effets, et pas dans la recherche anecdotique des causes.

* * *