



HAL
open science

Schaeffer phénoménologue

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Schaeffer phénoménologue. Ouir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer, Buchet/Chastel-INA/GRM, p. 53-67, 1999. hal-01202906

HAL Id: hal-01202906

<https://hal.science/hal-01202906>

Submitted on 21 Sep 2015

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.

SCHAEFFER PHÉNOMÉNOLOGUE

Makis Solomos

in *Ouir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris,
Buchen/Chastel-INA/GRM, 1999, p. 53-67.

Abstract

Partant des écrits de Pierre Schaeffer, cet article pose la question de ses relations avec la phénoménologie. Après avoir dissipé quelques malentendus, il s'intéresse à la notion d'écoute, centrale pour l'auteur du *Traité des objets musicaux*. Il analyse ensuite la théorie des quatre écoutes et s'achève par une critique des notions d'écoute réduite et d'objet sonore dans leur relation à la phénoménologie.

Les écrits de Schaeffer

Pierre Schaeffer a beaucoup écrit pour expliciter, légitimer, théoriser, chroniquer sa démarche musicale originale : une pléthore de textes encadre chronologiquement l'écrit central, le fameux *Traité des objets musicaux* (*TOM*). Il est vrai que dans les années 1950-60 la musique contemporaine fut envahie par une production paramusicale de type littéraire. Cependant, les écrits de Schaeffer tranchent sur cette production. A la différence de ses contemporains, celui-ci n'a pas occulté — au contraire, il l'a accentué — son côté empirique. Là où un Xenakis (*Musiques formelles*) ou un Boulez (*Penser la musique aujourd'hui*) — pour citer deux publications contemporaines du *TOM* — se posent en "théoriciens", Schaeffer insiste sur la notion de "recherche" (musicale), un mot dont en France il est l'initiateur principal¹. Comme le souligne François Bayle, la théorie chez Schaeffer est un instrument tardif². Par ailleurs, il a toujours insisté sur le fait que son travail "théorique" est le résultat d'une recherche en cours, qui n'est pas fixée définitivement : le *TOM* "demande de participer à cette recherche et c'est ce qui en fait la difficulté"³. Ce côté empirique — et c'est bien dans ce

¹Le mot "recherche" connaît de très fréquentes occurrences dans le *TOM* qui, d'ailleurs, lui consacre un chapitre particulier. On a souvent souligné le fait que le clivage existant entre Schaeffer et ses contemporains à propos de la notion de "recherche" quant aux écrits sur la musique, vaut aussi pour les œuvres musicales. Je cite un texte univoque de Schaeffer lui-même : "Si intéressants que puissent être les montages de M. Amati, israélite, 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 de véritables recherches de musique concrète conduites avec la rigueur, le dépouillement, l'austérité qu'un groupe de chercheurs doit accepter d'une autorité librement reconnue, l'adhésion à une méthode commune" (Pierre SCHAEFFER, "Lettre à Albert Richard", *Revue Musicale* n°236, Paris, Richard Masse, 1957, p.VI).

²Bien que modestement née, la recherche musicale allait se doter d'une théorie, progressivement élaborée de 1960 à 1966, date de parution du *Traité des objets musicaux* de Schaeffer" (François BAYLE, "Support / Espace", *Cahiers Recherche / Musique* n°5, Paris, INA/GRM, 1977, p.19).

³Jack VIDAL dans "Ce que le GRM pense du *TOM*", *Cahiers Recherche / Musique* n°2, 1976, p.27.

sens qu'il faut entendre ici le mot "recherche" —, teinté de l'urgence du chroniqueur infatigable qu'il fut, mêlé en outre à un fort penchant littéraire, accorde un ton particulier aux écrits du premier musicien concret, un ton "hybride" que lui-même a revendiqué⁴.

L'hybridation chez le Schaeffer théoricien se nomme "interdiscipline" : le *TOM* est sous-titré "Essai interdisciplines". Et c'est finalement là que réside la caractéristique propre à ses écrits et notamment au *TOM*. Il est poignant de voir un homme profondément *indisciplinaire* se livrer au jeu académique — du moins aujourd'hui — de l'interdisciplinarité. C'est peut-être l'ultime critique qu'on pourrait lui adresser : au lieu de fonder sa théorie sur une approche globale — le seul type d'approche qui serait à la hauteur de l'autodidacte et de l'explorateur génial qu'il fut — qui ferait fi du découpage de la connaissance en disciplines, Schaeffer s'est senti obligé de les faire proliférer en les juxtaposant, laissant à ses lecteurs opérer la synthèse. Ainsi, le *TOM* fait appel à la physique (livre III), à la philosophie et à la linguistique (livre IV), à une réflexion générale sur le "faire" et l'"entendre" (livres I et II), à des propositions de chercheur sur la "morphologie" et le "solfège" du son (livres V et VI) — le dernier livre étant constitué, selon l'auteur lui-même, "d'un témoignage à titre personnel"⁵.

C'est le livre IV qui intéresse la brève étude qui suit. D'emblée, on laissera de côté ses références à la linguistique (dont le chapitre XVII : "Structures comparées : musique et langage") lesquelles, en avance certes sur la vague linguistico-sémiologisante qui déferla sur la musicologie des années 1970, ne sauraient néanmoins intéresser aujourd'hui que quelques musicologues attardés. On se limitera donc à l'appareillage philosophique que convoque Schaeffer et, surtout, à son "exploitation" en vue d'étayer ses théories.

Schaeffer et la philosophie

Outre le chapitre mentionné (référence à la linguistique), le livre en question comporte six chapitres : "Réduction à l'objet", "Structures de perception" (le titre est trompeur : ce chapitre introduit à la comparaison qui suivra avec la linguistique), "Le système musical conventionnel : musicalité et sonorité" (étude de l'écoute qui privilégie l'"événement" : la cause du son, l'instrument de musique), "Les structures sonores

⁴Schaeffer a aussi revendiqué l'hybridation à propos de la musique même, bien avant la mode androgyne et biomorphe qui envahit la musique des années 1980 : évoquant les "trouvailles de 1948", il écrivait : "A 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*" (Pierre SCHAEFFER, *La musique concrète*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1967, p.18).

⁵Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p.12. Les références au *TOM* se feront dorénavant directement dans le texte.

naturelles : l'écoute musicienne" (analyse de l'écoute qui se centre sur le sens de la musique en fonction d'un code), "Le système de l'écoute réduite. Le dualisme musical" (Schaeffer y traite de l'écoute qu'il souhaite mettre en avant : cf. *infra*), "La recherche musicale" (chapitre hybride, tourné vers le livre qui suit). C'est principalement dans le chapitre intitulé "Réduction de l'objet" que Schaeffer convoque et épuise ses références philosophiques principales.

"Certains ne se privent pas de penser que les références philosophiques, psychologiques et linguistiques du *Traité* trahissent l'amateurisme de son auteur sur ces matières", écrivait Michel Chion dans le numéro que la revue du *GRM* consacra au *TOM* en 1976, dix ans après sa parution⁶ ; Jean-Jacques Nattiez ajoutait : "Le délayage pseudo-philosophique de nombreuses pages [du *TOM*] noie dans un tissu de considérations générales, des idées fortes"⁷. Mais écoutons Schaeffer lui-même :

"Dès qu'on a franchi les premiers énoncés des deux approches : celle de l'art musical et celle des sciences qui touchent à la musique (acoustique, physiologie, psychologie expérimentale, électronique, cybernétique, etc.), on découvre un problème de pure méthode, de définition des objets de la pensée, d'élucidation des processus de réflexion, qui est proprement philosophique. Trouve-t-on dans la philosophie la solution, le terme ou le moyen d'une pensée redevenue efficace ? Ce serait sans doute préjuger autant que médire de la philosophie que d'espérer y trouver si vite une issue à nos incertitudes. Ce qu'on peut lui demander, c'est de les situer, et, en particulier, de désarmer le piège des mots. Mieux avertis par une telle réflexion et surtout mieux situés parmi l'ensemble des démarches qui ont posé à la philosophie le même genre de questions, il semble possible de définir une recherche qui vise, cette fois essentiellement, le musical. Est-ce là proposer une nouvelle discipline, qui se substituerait ou se rajouterait aux précédentes ? Il est sans doute trop tôt pour le dire et pour opter entre deux attitudes également présomptueuses. Remarquons à tout le moins qu'un vide existe entre l'acoustique et la musique proprement dite, et qu'il faut le remplir par une science décrivant les sons, jointe à un art de les entendre et que cette discipline hybride fonde évidemment la musique des œuvres" (*TOM* : 30-31).

La philosophie n'est pas convoquée à simple titre de référence glorieuse par un amateur à des fins mystificatrices — on notera que Schaeffer prend un soin particulier à simplifier à l'extrême les explications philosophiques et que, d'une manière générale, le *TOM* est d'une grande limpidité, le seul reproche que l'on puisse lui faire de ce point de vue étant le trop grand nombre de redites. Deux buts lui sont assignés : clarifier certains mots et contribuer à la fondation d'une nouvelle discipline. Le second apparaît comme le plus essentiel : constatant l'absence d'une pensée explorant le champ intermédiaire entre l'acoustique et la musique, Schaeffer recourt à la philosophie pour "définir une recherche qui vise, cette fois essentiellement, le musical". Il ne s'agit donc pas d'élaborer une philosophie de la musique, une approche philosophique de la musique, une exploration de la musique avec une terminologie philosophique, etc., mais, simplement, de *penser* la musique. Ou encore : de fonder une théorie de la musique qui,

⁶Michel CHION, "Le traité et son double ou un petit lexique pour le grand T.O.M.", *Cahiers Recherche / Musique* n°2, 1976, p.45.

⁷Jean-Jacques NATTIEZ, "Le *Traité des objets musicaux* 10 ans après", *Cahiers Recherche / Musique* n°2, 1976, p.10.

contrairement aux théories habituelles, ne se limiterait pas à l'élaboration (aussi complexe et raffinée soit-elle) de concepts techniques avec, pour finalité, la pratique musicale (de l'interprète ou du compositeur) — en ce sens, le *TOM* est bien différent du *Penser la musique aujourd'hui* de Boulez, lequel travaille à l'élaboration d'une pensée musicale et non d'une pensée de la pensée musicale.

Schaeffer phénoménologue

Comblant le fossé entre l'acoustique et la musique, entre une science exacte et un art : tel est le projet du *TOM*. C'est sans doute ce qui explique pourquoi la philosophie convoquée par Schaeffer est la phénoménologie. Le livre IV, qui propose une "approche phénoménologique" (*TOM* : 142), ainsi que d'autres passages de l'ouvrage, comportent quelques (rares) références à Husserl (au philosophe allemand en général ou à ses ouvrages *Logique formelle et transcendantale* et *Idées directrices pour une phénoménologie*) et à Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception* et *Le Visible et l'Invisible*)⁸. Avec le premier, il définit l'"objectivité spirituelle" (*TOM* : 132), la notion d'objet et d'objectivité (*TOM* : 262-265), l'*epochè* (*TOM* : 675) et réfute à la fois le psychologisme et le réalisme (*TOM* : 265). Il renvoie au second pour démontrer que la sensation n'est pas antérieure à la perception (*TOM* : 141), pour des critiques à l'encontre de la Gestalttheorie (*TOM* : 272-274) et pour traiter de l'*epochè* (*TOM* : 266). Mais Schaeffer n'est pas un universitaire et n'éprouve pas le besoin d'étayer systématiquement ses idées par des références ou citations précises. On considérera donc que le livre IV du *TOM* relève d'une assimilation de la phénoménologie, à laquelle se mêlent des éléments issus de la Gestalttheorie⁹.

Il serait intéressant de savoir dans quelles conditions, pourquoi et comment Schaeffer s'est penché sur la phénoménologie. Ne pouvant y répondre ici, on émettra l'hypothèse que l'avant-propos de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty a dû jouer un rôle capital, pour Schaeffer comme pour d'autres Français qui ont œuvré dans l'après 1945. On sait que ces quelques pages, publiées en 1945¹⁰, offrent une introduction immédiate, quasi poétique, à quelques thèmes importants de la philosophie husserlienne telle que la reprend en mains le philosophe français et ont contribué à la popularisation de la phénoménologie en France. Par ailleurs, Schaeffer écrit : "Pendant des années,

⁸En ce qui concerne d'autres références philosophiques éparses dans le *TOM*, cf. l'index des noms propres établi dans Michel CHION, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA/GRM-Buchet/Chastel, 1983 — je précise qu'il n'est pas exhaustif.

⁹Pour étayer ses thèses, le *TOM* a apporté "à l'appui les témoignages de cinquante années de réflexions phénoménologiques issues des premières trouvailles de la *Gestalt*" (Pierre SCHAEFFER, "La musique et les ordinateurs", *Revue Musicale* n°268-269, 1971, p.80).

¹⁰Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp.I-XVI.

nous avons souvent fait [...] de la phénoménologie sans le savoir, ce qui vaut mieux, à tout prendre, que de parler de la phénoménologie sans la pratiquer" (*TOM* : 262).

Cette remarque n'est pas anodine. Elle renvoie à tout une conception de la phénoménologie, plus proche sans doute de la *Phénoménologie de la perception* que des travaux de Husserl. "La phénoménologie se laisse pratiquer ou reconnaître comme style, elle existe comme mouvement, avant d'être parvenue à une entière conscience philosophique", écrit Merleau-Ponty¹¹. En ce sens, il existe une convergence certaine entre l'art moderne et la phénoménologie comme "style" qui, me semble-t-il, compte bien plus qu'une approche de l'art qui se voudrait phénoménologique (orthodoxe ou pas, mais, néanmoins, avec bagage philosophique *appliqué*). Dans les années 1950, Robert Klein traitait de la "métaphore "phénoménologique"" qui tendait alors à être appliquée à l'art contemporain¹². Quant à la musique, Theodor Adorno fut sans doute l'un des premiers à établir le parallélisme en question, plus précisément, entre la phénoménologie et Stravinsky, même si c'est pour condamner les deux¹³. Par ailleurs, on connaît le célèbre rapprochement opéré par René Leibowitz entre le dodécaphonisme et la phénoménologie, sans doute sous l'influence de Jean-Paul Sartre (l'introducteur du dodécaphonisme en France tenait à l'époque la rubrique musicale des *Temps modernes*)¹⁴. Notons enfin qu'un ouvrage contemporain du *TOM*, qui, précisément,

¹¹ *Ibid*, p.II.

¹² Cf. Robert KLEIN, "Peinture moderne et phénoménologie" (1955) dans *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p.412.

¹³ Pour Stravinsky, "il faut éliminer l'authenticité atténuée pour conserver l'efficace de son propre principe, ce qui se fait par la suppression des intentions. C'est de cela, pour ainsi dire du regard direct sur la hylé musicale, qu'il attend valeur et nécessité. Incontestable, la parenté avec la phénoménologie, exactement contemporaine. Le refus de tout psychologisme, la réduction au phénomène pur, tel qu'il se donne en tant que tel, doit permettre l'accès à la région d'un être indubitablement "authentique". Ici comme là, la méfiance à l'égard du non-originaire — au tréfonds, le pressentiment de la contradiction entre la société réelle et son idéologie — conduit à hypostasier comme vérité le "reste" demeurant après la soustraction de ce qui, suppose-t-on, a été introduit comme contenu. Ici comme là, l'esprit est pris dans l'illusion de pouvoir, dans sa propre sphère — celle de la pensée et de l'art —, échapper à la malédiction de n'être qu'esprit et réflexion et non pas *être* même ; ici comme là en absolu l'opposition non médiatisée de la "chose" et de la réflexion spirituelle ; et c'est pourquoi le sujet investit le produit, de la dignité d'un fait naturel. Dans les deux cas, il s'agit d'une révolte chimérique de la culture contre sa manière d'être culture" (Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), traduction H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, pp.147-149). Notons que, bien évidemment, le mot "intention" doit être compris ici dans un sens adornien et non husserlien.

¹⁴ En conclusion à la première partie de son *Introduction à la musique de douze sons*, Leibowitz place une section intitulée "Fondements philosophiques de la technique de douze sons" et note : "En se débarrassant du système tonal, Schönberg se place en quelque sorte en dehors de toute contingence musicale préétablie. [...] Une telle attitude, qui *met le monde musical "entre parenthèses"* correspond à la démarche de la *réduction phénoménologique* telle que l'entend Husserl. Ce n'est qu'à partir de cette mise entre parenthèses de la totalité de notre univers sonore (la gamme chromatique) que l'on peut procéder ensuite à une *constitution* (au sens phénoménologique) de cet univers sonore. Cette deuxième démarche se réalise précisément dans la constitution de la technique de douze sons" (René LEIBOWITZ, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, l'Arche, 1949, pp.100-101).

tente *d'appliquer* la phénoménologie à la musique — et non, à la manière de Schaeffer, de se servir de la première pour penser la seconde, en dehors de toute obédience (ortho)doxique —, n'est qu'un tissu d'inepties¹⁵.

Quelques malentendus

"C'est alors que tout chercheur sérieux doit reprendre à son propre compte l'ascèse cartésienne : "(se) défaire de toutes les opinions (qu'il) avait reçues jusqu'alors en (sa) créance, et commencer tout de nouveau par les fondements", écrit Schaeffer (*TOM* : 15), qui cite Descartes en substituant le mot "chercheur" à "je". En effet, la recherche doit marquer "une prise de conscience et un déconditionnement en vue d'une création" (*TOM* : 475) et, d'ailleurs, le livre VI propose des exercices de "déconditionnement" (*TOM* : 478-479) — et même de "reconditionnement" (*TOM* : 479-481). Le mot est certes moins élégant que ceux d'"ascèse" ou de "doute" ; par ailleurs, la musique concrète, de par sa nature, impose de tels exercices : il n'en reste pas moins que le *TOM* s'est placé d'emblée sur le territoire du doute cartésien. Or, de ce dernier à l'*epochè* husserlienne, le pas peut paraître petit si l'on prend en compte un autre mot d'ordre de la phénoménologie que Schaeffer semble s'être approprié, le "retour aux choses" : chez lui, il y a "l'ambition du *parti pris des choses*, avec la profonde modestie de l'observateur scrupuleux et pénétrant. *Ce sont elles, les choses, qui ont peut-être maintenant quelque chose à nous dire*"¹⁶.

A vrai dire, Schaeffer parle surtout d'un "langage des choses". La conclusion de la première édition du *TOM* est : "Les objets sonores, les structures musicales, lorsqu'elles sont authentiques, n'ont plus de mission de renseignement : elles s'écartent du monde descriptif, avec une sorte de pudeur, pour n'en parler que mieux aux sens, à l'esprit et au cœur, à l'être entier, de lui-même enfin. La symétrie des langages s'établit ainsi. C'est l'homme, à l'homme décrit, dans le langage des choses" (*TOM* : 662). Une brève section du *TOM* s'intitule "Le langage des choses" et propose de "joindre à une approche du musical culturel, le déchiffrement du sonore naturel" (*TOM* : 337). Il semblerait donc qu'il y ait malentendu : Schaeffer entend par "choses" la nature dans son sens le plus commun — d'où, paradoxalement, certaines affinités avec John Cage — alors que, précisément, l'*epochè* husserlienne et son "retour aux choses" commencent par "mettre

¹⁵Il s'agit des *Fondements de la musique dans la conscience humaine* d'Ernest ANSERMET (Neuchâtel, éd. de la Baconnière, 1961). Sur les 609 pages qui composent le volume I, notons seulement cette phrase : "La musique ne peut produire des structures nouvelles que si celles-ci procèdent [des lois naturelles], dont le système tonal [...] est la manifestation pure et simple ; sinon elles seront pour la conscience auditive en œuvre dans la musique dépourvues de sens" (*ibid*, p.71).

¹⁶François BAYLE, "L'oreille étonnée", dans *Pierre Schaeffer. L'œuvre musicale*, textes et documents inédits réunis par François Bayle, Paris, INA/GRM, 1990, p.15.

entre parenthèses" le monde naturel¹⁷. D'ailleurs, il avait rédigé en 1941 — avant donc son intérêt pour la phénoménologie" — un bref texte intitulé "Le langage des choses"¹⁸, où il suggérait que les deux arts nouveaux que sont le cinéma et la radio offrent, à la différence du "langage des hommes", un "langage des choses".

On le voit, le rapprochement que Schaeffer opère avec la phénoménologie peut être le fruit d'un malentendu, sur la base d'expressions équivoques. Il en va de même, pour prendre un autre exemple, de l'expression "phénomène sonore" employée dans un article ultérieur au *TOM*¹⁹ : le mot "phénomène" n'y a rien d'husserlien. A l'opposé, c'est une certaine orthodoxie qui guide Schaeffer quant à quelques autres thèmes et notamment celui du refus simultané du psychologisme et du réalisme, qu'illustre parfaitement la longue introduction de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. En effet, paradoxalement, alors qu'il admet l'existence d'un "langage des choses" — c'est-à-dire de la "nature" au sens trivial du terme — et semble donc valider le réalisme classique, le *TOM* avait auparavant, dans une section intitulée "La thèse naïve du monde. L'époque" (*TOM* : 265-267), récusé ce dernier et, du même coup, le psychologisme : "Au-delà de ces deux attitudes, à la fois opposées et complémentaires, réalisme de la chose en soi et "psychologisme", Husserl nous propose un équilibre difficile. L'une et l'autre procèdent, dit-il, d'une foi "naïve" au monde extérieur. L'opération de l'esprit qui doit nous permettre de les dépasser consistera, justement, à mettre cette foi "entre parenthèses"" (*TOM* : 265). D'où surgit la contradiction qui vient d'être mise en évidence ? Sans doute de la spécificité de la musique concrète : Schaeffer critique volontiers le réalisme de la musique électronique de l'époque, qui était embourbée dans un physicalisme primaire (*TOM* : 57-59)²⁰ ; en revanche, sa notion d'"objet sonore" comme une chose naturelle est antérieure à ses lectures

¹⁷"Ce que nous mettons hors de jeu, c'est la thèse générale qui tient à l'essence de l'attitude naturelle ; nous mettons entre parenthèses absolument tout ce qu'elle embrasse dans l'ordre ontique : *par conséquent tout ce monde naturel* qui est constamment "là pour nous", "présent", et ne cesse de rester là à titre de "réalité" pour la conscience, lors même qu'il nous plaît de le mettre entre parenthèses" (Edmund HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p.102).

¹⁸Cf. Pierre SCHAEFFER, *De la musique concrète à la musique même* = *Revue Musicale* n°303-304-305, 1977, pp.19-23.

¹⁹Cf. Pierre SCHAEFFER, "Du cadre au cœur du sujet", dans *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p.48.

²⁰Dans la seconde partie de *A la recherche d'une musique concrète* (Paris, Seuil, 1952), intitulée "Esquisse d'un solfège concret" et élaborée en collaboration avec Abraham Moles, Pierre SCHAEFFER procède encore, lui aussi, du physicalisme ; mais "ce solfège sera bientôt renié [notamment dans le *TOM*], en raison du raccourci qu'il tente entre musique et acoustique, les objets sonores étant décrits dans les trois plans d'un "trièdre de référence" défini par les paramètres classiques de temps, fréquence, intensité" (Sophie BRUNET dans Pierre SCHAEFFER, *De la musique concrète à la musique même*, op. cit., p.135).

phénoménologiques et le *TOM* ne peut pas corriger le tir d'une manière décisive. Nous y reviendrons.

L'écoute

L'ambition husserlienne de "jeter un pont entre le vécu subjectif et l'objectivité de la connaissance"²¹, entre le psychologisme et le réalisme, est reprise par Schaeffer à travers le thème de l'écoute. Son élaboration constitue, me semble-t-il, sa contribution de loin la plus importante à la pensée sur la musique — bien plus importante que le travail sur la notion d'"objet sonore" et la classification des sons. Si seul le livre II du *TOM* est explicitement consacré à l'écoute, le thème parcourt néanmoins tout l'ouvrage. D'ailleurs, dans le chapitre conclusif ajouté pour la seconde édition, Schaeffer écrit : "le *Traité des objets musicaux* est d'abord un *Traité de l'écoute*. Est-ce si surprenant, si l'on veut bien se souvenir de ce que l'on oublie toujours ? L'objet implique le sujet ; c'est l'activité du sujet confronté à tout objet qui fonde le musical" (*TOM* : 674). Cette contribution de Schaeffer est importante car, comme lui-même le souligne, l'écoute n'est pas première dans notre expérience telle qu'elle est façonnée par notre culture, laquelle met l'accent sur le "faire" : les musiciens en premier se plient à cette priorité (*TOM* : 112 et 86). De ce fait, la réflexion sur la musique — qu'elle se nomme théorie de la musique, musicologie ou philosophie de la musique — ne s'est que très peu penchée sur l'écoute. Pour remédier à cette situation, Schaeffer ira jusqu'à dire que l'"acousmaticien" travaille son oreille comme l'instrumentiste travaillait son instrument (*TOM* : 341). Sans aller jusque là — car l'acousmaticien, surtout depuis l'invention de l'acousmonium, est lui aussi, en quelque sorte, asservi à une optique instrumentale —, on dira que, bien avant les travaux de l'IRCAM, Schaeffer inaugure une recherche en psychoacoustique²² débarrassée des préjugés positivistes.

Dans un autre écrit postérieur au *TOM*, Schaeffer explique comment il en est venu au thème de l'écoute : "J'ai donc été conduit à réinventer une approche authentique, adéquate, de l'objet de notre écoute, et à m'aider des corrélations entre phénomènes mesurables (c'est-à-dire physiques) et perceptibles (c'est-à-dire psychologiques). Si j'ai cru d'abord travailler sur des objets *extérieurs* (bien qu'ils fussent les "objets de notre écoute"), j'ai bien dû convenir qu'ils étaient surtout marqués par les activités de

²¹Husserl, *Recherches logiques*, cité par Jan PATOCKA, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, traduction E. Abrams, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p.119.

²²Le mot de psychoacoustique n'apparaît pas dans le *TOM*. Mais Schaeffer l'emploiera par la suite : "Le pôle naturel a été résolument exploré par le *Traité*, des lois générales de la perception à celles d'une psycho-acoustique spécifique, c'est-à-dire à finalité musicale" (Pierre SCHAEFFER, "La musique par exemple (Positions et propositions sur le *Traité des objets musicaux*)", *Cahiers Recherche / Musique* n°2, 1976, p.65).

perception et les intentions du *sujet*"²³. Il est donc clair que l'intérêt pour l'écoute est lié à celui pour la phénoménologie. Entendre signifie bien tendre vers, même si, comme le souligne Schaeffer, le mot s'est vidé de son contenu étymologique (*TOM* : 140). Entendre, écouter, ne constitue pas un acte passif : cela fait appel à notre conscience — toute théorie physicaliste, positiviste de la perception musicale, qui postule une chaîne non médiatisée entre l'objet de la perception et son image mentale, échoue impitoyablement. Autrement dit, et pour employer un mot technique, entendre suppose toujours une "intention" : "l'intentionnalité est le lien unifiant qui fait que l'expérience de la conscience n'est pas un ramassis d'impressions et d'autres phénomènes, mais un processus unitaire, doué de sens"²⁴.

Sur ce point, il convient de distinguer perception et sensation. "La "phénoménologie", il y a plus de cinquante ans, avec Husserl notamment, a entrepris de faire justice des dénombrements faussement scientifiques. La discipline phénoménologique nous apprend en effet ceci : qu'il n'est pas question de confondre *sensation* et *perception*", écrit Schaeffer dans un ouvrage contemporain du *TOM*²⁵. Dans ce dernier, il cite Merleau-Ponty pour prouver que la sensation, contrairement à une idée reçue, n'est pas antérieure à la perception (*TOM* : 141). Schaeffer est en avance sur son temps. Aujourd'hui encore, quelques musicologues ou même psychologues de la musique continuent à confondre les deux ou, plus exactement, ont tendance à réduire la perception à la sensation. On leur conseillera vivement la lecture de l'introduction à la *Phénoménologie de la perception* — "percevoir n'est pas éprouver une multitude de sensations [...], c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent", écrit Merleau-Ponty²⁶ — ainsi que des pages 133-138 du *TOM* où, entre autres, Schaeffer, attaquant le credo physicaliste de la musique électronique de l'époque, distingue entre fréquence et hauteur, niveau et intensité, temps et durée, spectre et timbre.

Les quatre écoutes

Schaeffer ne se contente pas de distinguer la sensation de la perception et d'analyser l'intentionnalité de l'entendre. Donnant un autre sens à ce verbe, il l'inclut dans une tétrapartition qui, présentée pour la première fois aux pages 113-114 du *TOM*, sera par la suite sans cesse enrichie de nouveaux commentaires. La voici dans sa première version (*TOM* : 116) :

²³Pierre SCHAEFFER, *De l'expérience musicale à l'expérience humaine = Revue musicale* n°274-275, 1971, p.8.

²⁴Jan PATOCKA, *op. cit.*, p.86.

²⁵*La musique concrète, op. cit.*, 1967, p.35.

²⁶*Op. cit.*, p.30.

| | | |
|--|--|------------------|
| <p>4. COMPRENDRE</p> <p>-pour moi : signes -devant moi : valeurs (sens-langage)</p> <p>Emergence d'un contenu du son et <i>référence, confrontation</i> à des notions extrasonores</p> | <p>1. ECOUTER</p> <p>-pour moi : indices -devant moi : événements extérieurs (agent-instrument)</p> <p><i>Emission</i> du son</p> | <p>objectif</p> |
| <p>3. ENTENDRE</p> <p>-pour moi : perceptions qualifiées -devant moi : objet sonore qualifié</p> <p><i>Sélection</i> de certains aspects particuliers du son</p> | <p>2. OUÏR</p> <p>-pour moi : perception brutes, esquisses de l'objet -devant moi : objet sonore brut</p> <p><i>Réception</i> du son</p> | <p>subjectif</p> |
| <p>abstrait</p> | <p>concret</p> | |

Schaeffer redéfinit donc quatre verbes du langage courant — écouter, ouïr, entendre, comprendre — en les classant dans une grille. Pour simplifier à l'extrême, on dira que sa finalité est d'isoler les deux types d'écoute que privilégie notre culture et de mettre en valeur deux autres. Les deux premiers sont en haut du tableau. "Écouter" se rapporte à notre manière d'appréhender un son comme un résultat, comme causé par quelque chose (que se soit un instrument de musique ou une source sonore quelconque) ; le son s'identifie alors à un "événement" et je le perçois comme "indice" (il me renseigne sur sa source). "Comprendre" indique le moment où le son est pris comme élément de ce que la tradition musicale appelle un "langage" ; les sons, mis en rapport les uns avec les autres, ont des "valeurs" que leur attribue un code musical et, par rapport à celui-ci, je les perçois comme des "signes". Ces deux types d'audition sont placés aux extrêmes (chiffres 1 et 4) car "écouter" renvoie au plus "concret" et "entendre" au plus "abstrait". Mais ils sont situés en haut du tableau car ils se plient à une "objectivité" de l'audition : on "écoute" la cause du son, on "entend" son sens. Les deux autres types sont "subjectifs", mais l'un est "concret" et l'autre "abstrait". Le premier, "ouïr", suppose que j'ai devant moi un son dont je n'ai pas encore analysé la nature et que je me contente de perceptions brutes ; c'est le moment de sa "réception". Le second, "entendre", part de cette étape pour procéder à une détermination de la nature du son (pour lui-même) ; j'ai donc "sélectionné" certains de ses aspects.

Simplifions pour rester dans le cadre de notre sujet : écouter signifie se focaliser sur la cause du son ; comprendre s'assimile à l'écoute musicale traditionnelle (l'écoute "musicienne", dirait Schaeffer : *TOM* : chapitre XIX) ; ouïr s'identifie à une perception

globale ; entendre est le moment de la perception analytique. En ce sens, ouïr et entendre constituent un "resserrement sur l'objet", "contemplé pour lui-même au prix d'une "époque" dont Husserl reste le maître"²⁷. Il n'est donc pas anodin qu'ils soient placés en bas du tableau : ils correspondent aux deux écoutes que la culture a ensevelies et qu'il faudrait redécouvrir. "Il faut un effort particulier pour écarter ces visées ordinaires" que constituent écouter et comprendre et pour apprendre à ouïr et entendre, note Schaeffer dans l'ajout à la seconde édition du *TOM* (*TOM* : 675).

L'écoute réduite et l'objet sonore

"Resserrement sur l'objet", *époque* : ouïr et entendre nous conduisent au dernier emprunt husserlien du *TOM*, à ce qu'il nomme l'"écoute réduite", définie dans le chapitre XV et affinée dans le chapitre XX. Schaeffer a lui-même reconnu sa dette à l'encontre du père de la réduction (phénoménologique)²⁸ et sa définition va désormais de soi : l'écoute réduite se rapporte à une audition qui se désintéresse à la fois de la cause du son et du sens qu'il prend dans un contexte musical ; ces deux auditions étant celles auxquelles nous prédispose notre conditionnement culturel, seule leur mise entre parenthèse, l'*époque*, la réduction, nous permettent d'atteindre l'écoute réduite (ouïr et entendre). On ne s'y étendra donc pas, sinon pour constater que l'idée d'écoute réduite est indissociable de celle d'"objet sonore", à laquelle est en grande partie dévouée le *TOM*.

Écoutons Schaeffer :

"La décision d'écouter un objet sonore, sans autre propos que de mieux entendre, et d'en entendre davantage, à chaque écoute, est plus facile à énoncer qu'à mettre en pratique. La plupart du temps, on l'a vu, mon écoute vise *autre chose*, et je n'entends que des indices ["écouter"] ou des signes ["comprendre"]. [...] Plus je serai devenu habile à interpréter des indices sonores, plus j'aurai du mal à entendre des objets. Mieux je comprendrai un langage, plus j'aurai de mal à l'ouïr. Relativement à ces écoutes par références, l'écoute de l'objet sonore oblige donc à une prise de conscience. [...] Il s'agit d'un "retour aux sources" — à l'"expérience originnaire", comme dirait Husserl — qui est rendue nécessaire par un *changement d'objet*. Avant qu'un nouvel entraînement me soit possible et que puisse s'élaborer un vrai système de références, approprié à l'*objet sonore* cette fois, je devrai *me libérer du conditionnement* créé par mes habitudes antérieures, passer par l'épreuve de l'*époque*. Il ne s'agit nullement d'un retour à la nature. Rien ne nous est plus *naturel* que d'obéir à un conditionnement" (*TOM* : 269-270).

Laissons de côté le thème du "naturel", omniprésent dans le *TOM* et d'une très grande complexité malgré les apparences, pour relire cette phrase : Schaeffer souhaite se "libérer du conditionnement", des références (à la cause du son ou à son sens musical : procéder donc à l'écoute réduite) "avant qu'un nouvel entraînement me soit possible et que puisse s'élaborer un vrai système de références".

²⁷Pierre SCHAEFFER, "La musique par exemple...", *op. cit.*, p.71.

²⁸Cf. Pierre SCHAEFFER, *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, *op. cit.*, p.70.

Ici s'arrête le parallèle avec la phénoménologie. Certes, Schaeffer s'appuie sur Husserl pour définir l'objectivité et l'objet (*TOM* : 262-265) et ajoute lors de la deuxième édition du *TOM* : "Le mot "objet" ne fait que résumer la périphrase : objet de mon, de votre, de notre écoute" (*TOM* : 679). Mais les livres V et VI, qui sont consacrés aux objets sonores (et musicaux), reviennent en deçà de ces définitions. Ils ne les analysent pas selon le principe husserlien que "l'objet se constitue dans la connaissance et qu'il est donc relatif au vécu qui est absolument donné"²⁹, mais selon des principes classificatoires qui privilégient la sensation au détriment de la perception : ils font comme si ces objets étaient des réalités indépendantes de ma conscience.

Ce fait explique, me semble-t-il, la nature duale du *TOM*. En insistant sur le thème de l'écoute, Schaeffer accomplit son objectif avoué d'universalisme³⁰ et se trouve en symbiose avec toute la musique du XXe siècle, laquelle s'est affranchie des notions de causalité (instrumentale) et de langage pour mettre en avant le son. Mais en figeant celui-ci et en voulant l'appréhender comme un objet au sens trivial du terme alors que, au contraire, la musique de ce siècle s'achemine vers l'idée de dissolution de l'objet³¹, il ne fait que théoriser une pratique musicale précise, celle à laquelle il a donné naissance.

²⁹Jan PATOCKA, *op. cit.*, p.128.

³⁰"Nous disposons de la généralité des sons — du moins en principe — sans avoir à les produire ; il nous suffit d'appuyer sur le bouton du magnétophone. Oubliant délibérément toute référence à des causes instrumentales ou à des significations musicales préexistantes, nous cherchons alors à nous consacrer entièrement et exclusivement à l'écoute, à surprendre ainsi les cheminements instinctifs qui mènent du pur "sonore" au pur "musical". Telle est la suggestion de l'acousmatique : nier l'instrument et le conditionnement culturel, *mettre face à nous le sonore et son "possible" musical*" (*TOM* : 98).

³¹Cf. Makis SOLOMOS, "La storicità della nozione di materiale musicale", *Musica / Realtà* n°44, Milan, Mucchi Editore, 1994, pp.107-119 et "La question du matériau", *Les Cahiers du CIREM*, n°30-31, Rouen, CIREM, 1994, pp.63-70 ; je me permets de renvoyer aussi au chap.V de mon livre *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Editions, 1996.