

Les sources de l'écoute acousmatique dans les écrits de Pierre Schaeffer¹



Igor Reyner

King's College London/ CAPES – Ministère Brésilien de l'Éducation, Brésil
igor.reyner@kcl.ac.uk

Reçu le 29-07-2014 / Évalué le 02-09-2014 / Accepté le le 07-11-2014

Résumé

À travers l'analyse des premiers écrits de Pierre Schaeffer sur la radio et le cinéma, cet article vise à montrer comment l'idée d'une situation acousmatique potentiellement créative se forme dans sa pensée lors de son travail sur l'art radiophonique. Cet article porte essentiellement sur l'écoute telle qu'elle ressort de *L'Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts relais 1941-1942*. Une comparaison entre les idées de 1938 sur la technique cinématographique et radiophonique et la notion d'écoute telle qu'elle apparaît dans *L'Essai* prouve que bien avant l'invention de la musique concrète ou de son exposition formelle au *Traité des objets musicaux*, l'écoute acousmatique, initialement conçue comme écoute indirecte, était déjà considérée comme le principe d'une esthétique concrète et la voie vers une nouvelle perception sonore et musicale.

Mots-clés : Pierre Schaeffer, la radio, le cinéma, l'écoute acousmatique, l'écoute indirecte

The sources of acousmatic listening in Pierre Schaeffer's writings

Summary

An analysis of Pierre Schaeffer's first texts on radio and cinema shows that the notion of acousmatic listening, as a potentially creative form, was shaped during his investigations into radio art. This article focuses on the role played by listening in Schaeffer's *Essay on Radio and Cinema: Aesthetic and Technique in Relay-Arts 1941-1942*. This conception of listening is compared with that found in an earlier discussion from 1938 on cinematic and radio technique. This article proves that acousmatic listening, formerly indirect listening, had been understood by Schaeffer as the groundwork of a concrete aesthetic, and the means for a renewed sonic and musical perception, long before the invention of concrete music and the publication of the *Traité des objets musicaux*.

Key words : Pierre Schaeffer, radio, cinema, acousmatic listening, indirect listening

Dans le tourbillon des idées déliées laissées par une pensée lacunaire, parfois contradictoire, il est possible de reconnaître des rapports et d'ébaucher des problématiques. Pour que l'on conduise celles-ci d'une façon à constituer une ligne intellectuelle dynamique, on n'a guère besoin de négliger les contradictions propres à la pensée d'un auteur déterminé, ni de tailler les bords du texte en exorcisant ses divergences comme si elles en étaient le démon. Si le texte d'un auteur peut être lu et absorbé, cela est dû, dans une large mesure, au fait que ce texte se soutient sur les épaves de la pensée de son auteur laissées dans le passé de sa vie intellectuelle. Les « forêts de symboles » croissent désordonnément, les branches s'emparent des arbres qui étaient déjà tombés morts, l'idée périssable qui sert d'engrais à la pensée y fleurit, la cavité insondable fait écho à celui qui explore le bois, il faut l'écouter. Schaeffer a fait croître sa pensée ainsi désordonnée à travers des attaques herculéennes qui se sont déroulées en travaux, souvent, infaisables. Et même si l'hydre était encore vivante avec plus de têtes qu'avant, on ne peut s'empêcher de narrer la bataille, d'analyser les outils d'expression et de réflexion mis en jeu par Schaeffer contre ses ennemis mythologiques. On ne doit pas mépriser ceux qui ont osé faire face à une bête historique comme la « musique *a priori* », ceux qui ont choisi « le parti pris des choses ».

On s'occupe ici des premiers textes de Schaeffer sur la radio et le cinéma où les angoisses et les idées de ses recherches sont souvent restées invisibles au lecteur en accumulant la poussière du temps ou de l'inattention. Sur les formes les plus différentes d'élaboration on retrouve dans cette cave la genèse des thèmes bien-aimés de Schaeffer écrivain, compositeur et chercheur, qui, à partir de son expérience à la radio, nous entraîne dans la querelle du concret et de l'abstrait. Parmi les nombreux lièvres soulevés par Schaeffer on chassera ici celui qui a rapport à l'écoute, celui qui traverse des textes indénombrables dans un rôle souvent secondaire, voire éphémère, mais qui assume une dimension primaire dans sa pensée. Cette réflexion sur l'écoute s'incarne dans différents problèmes dans des époques différentes de son travail. Ainsi elle se loge parmi les considérations sur les instruments mécaniques ; elle réapparaît dans l'invention de la *musique concrète* ; et à la recherche du *sofège des objets musicaux*, elle se présente dans sa forme plus finie, « [l'] *Entendre* », Livre II du *Traité des objets musicaux*, de 1966. Parmi ces diverses formes assumées par le problème on priorisera le moment des instruments mécaniques.

Ingénieur des télécommunications, Schaeffer a ouvert les vannes de ses interrogations d'artiste et d'ingénieur au travers de sa pratique quotidienne à la radio. La combinaison de cette double vie s'est matérialisée intellectuellement dans les dilemmes esthétiques et techniques qu'il a identifiés dans la radiophonie. La radio, ainsi que le cinéma, sont pour Schaeffer des instruments qui, dû à leurs constitutions ontologiques, sont passibles d'être compris comme des instruments mécaniques. L'idée de penser

les instruments mécaniques et les transformations dans la sensibilité provoquées par leur apparition était en vogue dans les décennies de 1930 et 1940. En 1936, deux ans avant que Schaeffer n'eut commencé à écrire sur la radiophonie, Walter Benjamin dans son essai classique *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* aborda le développement des instruments mécaniques et les nouveaux paradigmes esthétiques imposés par la « reproductibilité technique » à travers les interrelations de ses deux fonctions : la « reproduction de l'œuvre d'art » et « l'art cinématographique ». En 1938, à l'occasion de sa collaboration à la *Revue Musicale* dans la rubrique « Chronique de la radio », en avril/mai et juin avec les articles « Problème central de la radiodiffusion » et « Vérités premières », Schaeffer s'interroge sur la manière tout à fait technique de comprendre la radio au détriment de son potentiel d'expression. Il propose aussi de l'explorer comme un instrument mécanique tout comme le cinéma qui rend possible un art nouveau. André Malraux publie en 1940 dans le magazine *Verve* un essai sur le cinéma : « Esquisse d'une psychologie du cinéma », à travers lequel Schaeffer – on peut le croire en raison de son journal intime – découvre Walter Benjamin. Depuis la fin 1941 jusqu'à la seconde moitié 1942, Schaeffer se penche sur son « *premier travail théorique de longue haleine* » (Palombini, 2010 : 68), *L'Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts relais 1941-1942*. Il y élabore plus systématiquement sa pensée sur les instruments mécaniques/arts relais dans leur potentiel esthétique et technique.

L'instrument mécanique ne transmet pas la matière, mais son simulacre. Le cinéma et la radio transforment, dans leurs processus respectifs de transmission et d'expression, l'objet en image et le son en « modulation ». En raison de la mutilation de l'objet, le cinéma et la radio nous présentent un « *caractère absolument original* » (Schaeffer, 2010 : 37). Tant de constatations concernant les instruments mécaniques sont éparpillées dans le travail de recherche d'un langage du concret que le futur inventeur de la musique concrète s'est chargé de faire. Émerveillé devant le caractère original des arts relais, Schaeffer se tourne vers le dilemme de la transmission/expression propre aux instruments mécaniques non seulement pour que le cinéma et la radio transmettent image et son, mais aussi pour qu'ils disent quelque chose, pour qu'ils présentent leur langage concret. Déjà en 1938, il nous parle de ce dilemme vécu par la radio, pour lequel deux parcours un peu obscurs se présentent. Schaeffer illumine la question :

Elle [la radiodiffusion] doit être admirablement fidèle à la musique qu'elle est chargée de retransmettre, mais, en même temps, elle doit être d'autant plus originale dans l'exercice de ses moyens propres, comme a fait le cinéma, alors qu'elle est en passe de tout gâcher à cause de l'extrême embarras où ces exigences contradictoires la jettent. (Schaeffer, 1938a : 321)

En face de ce dilemme il est nécessaire de prendre un chemin ; soit celui qui conduit à la transmission de la musique traditionnelle du monde tout entier de la meilleure façon possible, soit l'autre, celui qui conduit à l'émergence d'un art proprement radiophonique qui serait pour le son ce que le cinéma est pour l'image.

Dans son second texte de 1938, celui des vérités premières, Schaeffer défend la prise du deuxième chemin, celui de l'art radiophonique. Ici le lièvre de l'écoute schaefferienne se présente sous la peau de l'écoute radiophonique. L'auteur nous parle de trois « vérités » sur la radiodiffusion, toutes impliquant un substantiel changement de l'écoute. Parmi ces vérités, deux attirent l'attention sur la question de la transmission et de la perception de la spatialité sonore, la troisième l'attire sur la différence entre l'audition binaurale et l'audition radiophonique. Schaeffer part de la constatation que l'orchestre, qui se met en scène d'une manière particulière, soumet la réception auditive à la disposition spécifique des musiciens sur la scène au moment où elle établit une distance spécifique entre chaque musicien et l'auditeur. La radio démantèle ce complexe de distances entre l'émetteur et le récepteur au fond du haut-parleur car tous les émetteurs y sont à la même distance de l'auditeur. Insistant sur la question de la spatialité modifiée par la radiodiffusion, Schaeffer appelle notre attention sur les dimensions de l'espace physique impliquées dans l'écoute directe et celles impliquées dans l'écoute radiophonique. La radiodiffusion comprime dans un salon, où se placent la radio, l'auditeur et son fauteuil, le volume sonore qui inonderait la salle d'un grand théâtre où l'orchestre s'installe. En dissertant sur l'authenticité de l'œuvre d'art, Benjamin fait une proposition étroitement correspondante à celle de Schaeffer quand il cogite sur le fait que « *la cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur, exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre* » (Benjamin, 1991 : 711). En tenant compte des écrits dans son journal intime, je présume qu'en 1938 Schaeffer n'avait pas pris connaissance du texte de Benjamin, et que cela arriverait en 1940, à l'occasion de la lecture de l'article de Malraux dans la revue *Verve*. Pourtant, cette coïncidence d'idées entre Benjamin et Schaeffer renforce la thèse schaefferienne d'une compression nécessaire imposée par la radio. En effet, la radiodiffusion réduit la perception des nuances les plus appropriées, celles qui sont perceptibles du pianissimo au fortissimo dans une grande salle. Au-delà d'une spatialité sonore modifiée, la radio a imposé une écoute de nature différente de celle de l'écoute binaurale, celle que Schaeffer appelle « écoute radiophonique ». Comme il n'y a qu'une antenne pour émettre et qu'un récepteur pour recevoir, le nombre de microphones que l'on utilise à la captation importe peu. Le résultat de la transmission est le même qu'« *écouter la musique avec une seule oreille* » (Schaeffer, 1938b : 415). À la fin de l'article « Vérités premières », l'idée de Schaeffer pour la concrétisation de la radio comme un instrument nouveau d'un art nouveau est celle de

la nécessité de la combinaison de l'esthétique et de la technique : le travail commun entre les artistes et les techniciens. Le but de ce travail commun, posé déjà dans « Problèmes central de la radiodiffusion », implique aussi de reconnaître les limites de ces instrument mécaniques moins comme des défauts que comme des exigences et des potentialités d'une approche revitalisée.

Quand Schaeffer reprend la réflexion sur la transmission et l'expression dans *L'Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts relais*, une grande partie de sa pensée initiale réapparaît d'une façon plus développée. Non seulement la double fonction de l'instrument mécanique revient intellectuellement plus affermie, mais de plus les questions sur l'écoute y réapparaissent. Centré sur le « langage des choses » pour lequel les arts relais sont un chemin, Schaeffer fait un petit bilan quand il examine les « points singuliers de la radio et du cinéma ». Ceux-ci, déjà inscrits dans « Vérités premières » y sont répertoriés, ainsi que d'autres : l'écoute avec une seule oreille opposée à l'audition ordinaire binauriculaire, la disposition des émetteurs dans l'écoute directe, l'écran bidimensionnel, les possibilités de montage et encore d'autres singularités. Cependant, l'une d'elles semble toucher le cœur de l'écoute schaefferienne et est bien synthétisée dans cette proposition : « *J'entends une émission musicale, mais j'assiste à un concert* » (Schaeffer, 2010 : 25). Ce changement d'attitude décrit par Schaeffer est au centre de ce qu'il appellera, quelques années plus tard, l'écoute acousmatique. Depuis son premier texte de 1938 jusqu'à « L'Acousmatique », quatrième chapitre du *Traité des objets musicaux*, ce concept passe par un lent affinage en apparaissant maintes fois dans ses textes. Quand il éclot dans « Problème central de la radiodiffusion » ce concept est encore rudimentaire. Alors que le terme acousmatique n'est pas encore utilisé, cette spécialité d'écoute se met en scène lorsque l'auteur nous parle de la frustration de l'auditeur qui espère de l'émission radiophonique la même réalité sonore vécue à l'écoute directe. Toutefois cet auditeur oublie que dans l'émission radiophonique la réalité sonore se trouve séparée de sa réalité visuelle complémentaire en assumant ainsi une facette toute nouvelle. En plus de l'impossibilité d'accès à cette réalité visuelle il y a le défi d'un micro qui capte sans restrictions, sans préférences. Un bruit de pas ou le changement du volume sonore qui résulte du déplacement des chanteurs sur scène dans un opéra n'est pas perçu comme problématique 'en direct'. Comme Schaeffer l'explique, l'écoute directe fait sombrer ces «défauts» dans l'inconscient par le moyen d'une réaction psychologique de connivence entre l'oreille et l'œil. Dans l'émission radiophonique une nouvelle réalité se dévoile : l'écoute y est maîtresse de la perception et les bruits, auparavant écartés comme insignifiants, sont hasardeusement amenés à « l'écran sonore » et y partagent l'espace avec l'œuvre musicale. Cette audition détachée de la vue et des autres sens, maîtresse d'elle-même, aveugle, est le principe de l'écoute acousmatique.

Celle-ci se trouve indubitablement au début de l'œuvre schaefferienne, mais pourtant cette notion s'affine jusqu'à son apparition dans le *Traité des objets musicaux*, quand « *la situation acousmatique, d'une façon générale, nous interdit symboliquement tout rapport avec ce qui est visible, touchable, mesurable* » (Schaeffer, 1966 : 93). L'audition indépendante (l'écoute indirecte), néanmoins, n'est pas un privilège de la radio, elle commence quelque temps auparavant.

Dans *The audible past : cultural origins of sound reproduction*, Jonathan Sterne s'est engagé à faire une histoire de l'écoute par le biais du développement des technologies de reproduction du son. Sterne trouve deux moments superposés dans l'histoire de la technologie de la reproduction du son et les place à l'origine de cette écoute, séparée des autres sens. Au deuxième quart du XIXème siècle, Charles Bell, chirurgien et physiologiste, ainsi que Johannes Müller, physiologiste, publièrent des travaux théoriques de physiologie dans lesquels ils expliquèrent comment chaque sens est indépendant des autres. Cette perspective représente un tournant dans les théories physiologiques qui, jusqu'alors, pensaient les sens comme un ensemble, les soumettant tous à la prédominance de la vue. On a pu observer la « séparation des sens » (Sterne, 2006 : 110) dans le domaine pratique ainsi que dans le domaine théorique lorsque Laennec inventa le stéthoscope, peu avant la parution des travaux de Bell et Müller. L'écoute radiophonique est le résultat de ce processus historique analysé par Sterne. De cette façon, ce nouveau statut de l'auralité devient célèbre précisément parce que, dans l'écoute directe, le son est lié à sa source et presque toujours soumis au contexte visuel. Quand l'écoute radiophonique (l'écoute indirecte) permet à l'auditeur de délier l'événement sonore de son revêtement visuel, elle potentialise le sonore en soi et ne le prend plus comme référentialité. Cette subversion de l'écoute est le chemin pour la conquête d'un son concret qui n'est plus porteur d'un sens abstrait *a priori*. Ainsi, en faisant l'éloge de ce potentiel nouveau du son dans *L'Essai sur la radio et le cinéma*, Schaeffer expose le pouvoir du texte parlé, un texte conçu moins pour être compris que pour être entendu.

À la radio, le pouvoir de la voix sur un texte est illimité : il est courant d'entendre les meilleurs textes anéantis par une voix médiocre ou de découvrir un sens nouveau aux phrases les plus banales, de sorte qu'il faut bien penser que ce ne sont pas des textes que nous apporte la radio, mais un texte parlé, absolument concret, c'est-à-dire où la moindre intonation, le moindre accent, peut, non seulement déséquilibrer d'emblée l'ordonnance formelle de la phrase, mais changer le sens ou fausser l'intention. (Schaeffer, 2010 : 52)

Une réalité sonore nouvelle se dévoile, la radio établit une écoute nouvelle, l'homme de la radio devra comprendre que son discours ne part pas de l'abstrait, mais du concret. Et quand on prend le parti des choses...

[...] *Les silences parlent ; le moindre bruit, une feuille de papier froissé, le claquement d'une porte, et nos oreilles semblent pour la première fois entendre. Oui, les choses ont à présent un langage et c'est jusqu'à la similitude des mots qui l'expriment : image qui est le langage pour l'œil, bruitage qui est celui pour l'oreille.* (Schaeffer, 2010 : 49)

Dans ces « objets ²», les idées de Schaeffer ne se renferment pas sur elles-mêmes, bien formées, mais flânent sur des chemins divers, résultats de la lutte de l'homme avec son instrument. C'est la présence constante du précepte qu'ouvre le *Traité des objets musicaux* : « travaille ton instrument ».

Bibliographie

- Benjamin, W. 1991. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée ». *Gesammelte Schriften*, Band I-2. Frankfurt : Suhrkamp.
- Brunet, S., Dallet, S. 1996. *Itinéraires d'un chercheur : bibliographie commentée de l'œuvre éditée de Pierre Schaeffer*. Montreuil : Centres d'Études et de Recherche Pierre Schaeffer.
- Maulraux, A. 2004. « Esquisse d'une psychologie du cinéma ». In : *Écrits sur l'art I (Œuvres complètes, IV)*. Paris : Gallimard [Pléiade].
- Palombini, C. 2010. « Dans un bureau à Marseille, un jeune ingénieur rêve ». In : Schaeffer, P. *Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts-relais*. Paris : Allia, pp. 65-111.
- Ponge, F. 1999. *Méthodes*. In : *Œuvre complètes I*. Paris : Gallimard [Pléiade].
- Schaeffer, P. 1938a. « Problème central de la radiodiffusion ». *Revue musicale*, Paris, v. 183, p. 317-322, Avril-Mai.
- Schaeffer, P. 1938b. « Vérités premières ». *Revue musicale*, Paris, v. 184, p. 414&415, Juin.
- Schaeffer, P. 1966. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Paris : Seuil.
- Schaeffer, P. 2010. *Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts-relais*. Paris : Allia.
- Sterne, J. 2006. *The audible past : cultural origins of sound reproduction*. Durham and London : Duke University Press.

Notes

1. Développement des idées sur l'acousmatique initialement présentées dans un article intitulé « Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta ». *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n°2, p. 77-106, Dezembro 2011.
2. La ressemblance entre les idées de Pierre Schaeffer et Francis Ponge a été remarquée pour la première fois dans l'article de Carlos Palombini, « Technology and Pierre Schaeffer: Walter Benjamin's *technische Reproduzierbarkeit*, Martin Heidegger's *Ge-stell* and Pierre Schaeffer's *Arts-Relais* ». *Organised Sound*, Vol. 3, n. 1, p. 35-43, 1998.