

# Benjamin STRAEHLI

## L'objet sonore et la musique

### Introduction

Le travail théorique de Pierre Schaeffer a été principalement tourné vers l'élaboration de ce qu'il a appelé un solfège de l'objet sonore. Il s'agit de se doter d'un système de catégories permettant de décrire ce que l'on entend avec plus de finesse et d'objectivité que ne le permettent le vocabulaire courant et le solfège hérité de la tradition musicale. Ce solfège de l'objet sonore est également qualifié de « généraliste » ou « généralisé » (SCHAEFFER, 1977 : 491<sup>1</sup>), dans la mesure où ses concepts descriptifs doivent pouvoir s'appliquer à n'importe quel son. Il n'en exclut donc aucun *a priori*, mais doit permettre d'expliquer en termes clairs quelles sont les déterminations sensibles d'un son qui le rendent propre ou impropre à être intégré à une certaine structure musicale. Ce projet trouve une réalisation imposante mais encore incomplète à certains égards dans le *Traité des objets musicaux*.

En effet, on peut constater qu'elle rencontre trois types de difficultés. Tout d'abord, le solfège ainsi produit comporte certaines lacunes. Leur existence est attestée par Schaeffer lui-même, qui déclare qu'on ne « saurait trop insister » sur elles, et qu'elles tiennent tout simplement au fait que « la recherche n'est pas achevée » (SCHAEFFER, 1977 : 664). Il faut néanmoins se demander si elles ne sont vraiment dues qu'à cela ou si certaines ne proviennent pas de la nature même de la démarche suivie. Ensuite, la notion même d'objet sonore soulève des problèmes philosophiques. Il reste à préciser en quel sens il peut exister quelque chose de tel que des « objets sonores ». Enfin, cette démarche invite à voir dans la composition musicale un agencement d'objets sonores judicieusement choisis. Or, certaines techniques de composition, notamment contemporaines, sont explicitement dirigées contre une telle idée<sup>2</sup>. La place nous

---

<sup>1</sup> Cet ouvrage a d'abord connu une première édition en 1966, puis une seconde, augmentée, en 1977. C'est de cette dernière dont nous nous servons.

<sup>2</sup> Voir notamment DUFORT, 2003 : 255-256 : « Dès qu'on se met à penser la musique sous la forme d'une représentation conjointe d'éléments et de com-

manquerait ici si nous tentions de procéder à un examen approfondi de toutes ces difficultés. Nous concentrerons donc notre attention sur les difficultés philosophiques, et sur les liens qu'elles peuvent avoir avec les lacunes du solfège. Pour cela nous nous efforcerons d'abord de préciser le sens de la notion et les raisons pour lesquelles Pierre Schaeffer en fait le cœur de ses investigations, avant de discuter de sa pertinence.

## **1. Sens de la notion et justification de son emploi**

### **1.1. Le besoin d'un retour au son concret**

Dans une première approche, on peut définir l'objet sonore comme le corrélat de l'audition, ce qui est « ouï » à proprement parler, par opposition à ce qui est inféré ou compris à partir de cette perception. L'élaboration précise de cette notion s'est étendue sur plusieurs années et Schaeffer en a senti la nécessité dès ses premiers travaux sur la musique qui l'ont rendu célèbre, à savoir l'invention de la musique concrète, autrement dit cette manière de composer à partir de sons enregistrés, par des opérations de montage, mixage, filtrage. Encore aujourd'hui, c'est surtout pour cette invention que le nom de Schaeffer est connu. Ce qui est peut-être moins connu, en revanche, c'est que selon le témoignage de Schaeffer lui-même, l'innovation dans la manière de composer était, pour lui, moins une fin en soi qu'un moyen pour mener une recherche sur les conditions auxquelles le son peut devenir musique :

« Malgré la rupture radicale que ces nouvelles procédures impliquaient par rapport au mode de composition traditionnel – ou même à la faveur de cette rupture – j'essayais, non de détruire la musique, mais d'en retrouver des lois générales. » (SCHAEFFER, 1977 : 669)

C'est dans le contexte d'une telle recherche que la notion d'objet sonore prend toute son importance.

Pour comprendre la raison d'être de cette notion, et pour justifier les affirmations du paragraphe précédent, il nous faut revenir

---

binaisons, on adopte des modes de pensée inadéquats [...]. » Cette critique n'est pas expressément dirigée contre Schaeffer, mais elle peut certainement s'appliquer à sa démarche.

aux origines de la musique concrète et aux raisons de l'intérêt porté par Schaeffer aux sons enregistrés. Voici comment Schaeffer s'explique sur le sens de l'adjectif « concret » : « Lorsqu'en 1948 j'ai proposé le terme de "musique concrète", j'entendais, par cet adjectif, marquer une *inversion* dans le sens du travail musical. » (SCHAEFFER, 1977 : 23) Il s'agit d'une inversion par rapport à la musique classique occidentale : le plus souvent, cette musique est d'abord notée sur la partition avant de pouvoir être entendue ; dans le cas de la musique concrète, au contraire, c'est le son qui est présent en premier, une éventuelle « partition » ne pourrait être qu'une tentative de le décrire *a posteriori*. L'une des fonctions possibles de cette inversion, que nous allons examiner ici, réside dans sa dimension polémique : Schaeffer indique qu'il s'agissait aussi de « lutter contre le parti pris d'abstraction qui avait envahi la musique contemporaine » (SCHAEFFER, 1977 : 24).

Ce sont principalement deux courants de cette musique qui sont visés ici. Le premier est constitué par les musiques qui adoptent un principe sériel. Efforçons-nous d'abord d'expliquer en quoi elles feraient preuve d'un parti pris d'abstraction. Comme on le sait, la technique sérielle trouve son origine dans l'œuvre de Schoenberg. Celui-ci propose d'organiser les douze sons de la gamme chromatique en une série de manière à éviter les relations hiérarchiques de la musique tonale. En outre, avant même d'imaginer ce procédé, Schoenberg avait envisagé de traiter d'autres propriétés du son que la hauteur de la même manière que celle-ci : ainsi suggérerait-il de faire des « mélodies de timbres » comme on fait des mélodies de hauteurs. Ces deux idées, considérées ensemble, pouvaient assez naturellement conduire à étendre le principe sériel à d'autres aspects du son que la hauteur, bien que cette proposition n'ait pas été portée par Schoenberg lui-même. La systématisation d'une telle technique sera exposée par Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*. À cette occasion, il définit quatre caractéristiques du son dont chacune doit être traitée suivant une série : la hauteur, le timbre, la durée, l'intensité. Cet ouvrage peut ainsi être vu comme un aboutissement de ce parti pris d'abstraction que Schaeffer voyait à l'œuvre dès 1948. Boulez revendique d'ailleurs un tel parti pris en reconnaissant comme adversaires ceux qui veulent prendre le son concret pour point de départ (BOULEZ, 1987 : 30). L'abstraction vient du fait que la façon dont le son est appréhendé dans cette démarche ne provient pas d'un examen approfondi de la perception auditive, et donc du son tel qu'il est concrètement entendu, mais de la manière tradition-

nelle dont le son musical est traduit sur la partition (SCHAEFFER, 1977 : 50 et 309-311). Sur la partition, le timbre du son est indiqué par le fait qu'il est noté dans la partie correspondant à un certain instrument, et peut faire l'objet de quelques précisions, par exemple, en ce qui concerne les instruments à cordes, avec des expressions telles que « sur la touche » ou « sur le chevalet », qui informent l'exécutant qu'il doit donner son coup d'archet à un certain endroit de la corde, produisant ainsi une sonorité particulière. La hauteur est indiquée par la position verticale de la note sur la portée, la durée par la forme de la note et de sa queue, l'intensité par des signes de nuance comme *piano* ou *forte*. Toute autre caractéristique du son est ignorée par la partition. Or, peut-on prétendre qu'il n'y en a pas d'autre, que celles-ci épuisent la description qu'on peut faire du son perçu ?

Pour montrer que tel n'est pas le cas, nous prendrons un seul exemple : une notion comme celle de timbre ne désigne en réalité aucune caractéristique précise du son. Ce qu'on appelle de ce nom, ce sont toutes les propriétés du son qui permettent d'identifier l'instrument qui le joue, ou la manière particulière dont il est produit. Or les traits qui permettent cette identification sont en réalité de natures très diverses. Le spectre harmonique et son évolution dans le temps jouent un rôle en ce domaine, mais aussi l'attaque, le mode d'entretien du son<sup>1</sup>, etc. Or ces traits peuvent tout à fait être distingués à l'oreille, et certains d'entre eux, même s'ils sont caractéristiques de l'instrument, peuvent être altérés, par exemple dans un enregistrement, sans que l'on cesse pour autant d'identifier ce « timbre instrumental » (cette expérience est décrite dans SCHAEFFER, 1977 : 70-71). Ces distinctions échappent à la partition traditionnelle, et donc à celui qui prend les catégories qu'elle met en évidence pour un moyen de faire une description satisfaisante du son perçu. La conséquence en est que le compositeur qui tente de traiter le timbre comme une valeur musicale susceptible d'une même organisation que la hauteur s'expose à ce qu'il y ait un hiatus entre son intention et ce qui sera réellement entendu. L'exemple qu'en donne Schaeffer est celui de la *Klangfarbenmelodie*, ou « mélodie de timbres » :

« Prenons maintenant ce cas limite. Un basson, un piano, une timbale, un violoncelle, une harpe, etc., jouant à la même hauteur, sont censés créer une *mélodie de timbres*. Cette séquence, ou structure,

---

<sup>1</sup> Les résultats des recherches qu'il a menées à ce sujet sont longuement exposés par Schaeffer dans son *Traité*, et résumés dans : CHION, 1995 : 48-52.

va donc se décrire en inversant les termes habituels. Dans les exemples précédents, les timbres apparaissent en général comme caractères, et la hauteur comme valeur. Ici, tous les sons ayant un même *caractère de hauteur*, il nous faut chercher autre part les valeurs. Mais, lorsque nous tenterons de le faire, nous n'allons pas forcément trouver devant nous une valeur évidente ; peut-être allons-nous reconnaître encore des *instruments* et non une véritable *Klangfarbenmelodie*. Ces timbres sont, ou trop marqués, ou trop flous, pour qu'il s'en dégage une valeur nette, émergeant à notre écoute. » (SCHAEFFER, 1977 : 302)

Autrement dit, là où le compositeur veut faire entendre une mélodie de timbres, l'auditeur perçoit une succession d'objets hétéroclites, car chaque timbre instrumental présente un trop grand nombre de différences avec les autres pour que l'oreille discerne quelle variation doit retenir son attention. Une telle situation trouve donc selon Schaeffer son origine dans la trop grande confiance accordée au système traditionnel de notation et l'abstraction dont il fait preuve dans son appréhension du son.

Le second courant caractérisé par ce parti pris d'abstraction est la musique électronique, telle qu'elle était pratiquée à ses débuts au studio de Cologne. Fondé en 1950 sous la direction de Herbert Eimert, avec la collaboration scientifique de Werner Meyer-Eppler et la participation de Stockhausen, le Studio de musique électronique de Radio Cologne fut en effet le laboratoire d'une musique souvent conçue en opposition à la musique concrète<sup>1</sup>. Dans ce courant, le son est appréhendé non plus à partir de la partition traditionnelle, mais à partir des connaissances acquises en physique sur le signal qui cause nos impressions auditives. Cette cause se définit comme un ensemble de variations de pression de l'air sur le tympan. Ces variations sont entièrement descriptibles en termes de fréquence, durée et intensité. Le compositeur de musique électronique manipule un signal électrique descriptible de la même façon, qui sera converti en signal acoustique par la membrane d'un haut-parleur. Il peut donc avoir le sentiment qu'il s'occupe du son dans tous ses détails concrets, qu'il ne fait abstraction de rien, puisque les paramètres sur lesquels il travaille permettent effectivement une description exhaustive du signal. Schaeffer commente ironiquement cette prétention en souli-

---

<sup>1</sup> Dans le *Traité*, Schaeffer cite les déclarations de Stockhausen où ce dernier exprime son « aversion » pour les expériences du groupe de musique concrète (SCHAEFFER, 1977 : 622).

gnant le décalage entre le contrôle exercé sur les paramètres physiques et l'imprévisibilité du résultat pour l'oreille :

« On conçoit que toute une génération de compositeurs, immédiatement séduits par de telles équivalences, ait aussitôt entrepris des constructions où tout pouvait être calculé à l'avance... sauf l'effet produit. » (SCHAEFFER, 1977 : 58<sup>1</sup>)

En réalité, fait observer Schaeffer, la corrélation entre les propriétés physiques du signal et les qualités sensibles perçues est d'une telle complexité que celui qui néglige l'étude du travail de l'oreille pour ne s'occuper que du signal physique est, lui aussi, confronté à un hiatus entre son intention et ce qui sera réellement entendu. Une des intentions possibles était de créer n'importe quel type de timbre, soit pour reconstituer celui d'instruments connus, soit pour produire celui de tout nouvel instrument imaginable. Or les sons ainsi produits échouent à donner cette impression :

« [...] un certain nombre d'effets, vite reconnaissables, révélèrent à coup sûr leur origine "électronique". [...] [C]ette source électronique apparaissait comme un instrument parmi d'autres. Alors qu'elle prétendait, soit reconstituer des timbres préexistants, soit créer des timbres "inouïs" convenablement variés, elle marquait les uns et les autres de son "timbre" propre [...]. » (SCHAEFFER, 1977 : 58-59)

Ce timbre propre peut très bien être utilisé avec bonheur par le compositeur. Mais son existence imprévue montre les limites du pouvoir sur le son que l'on peut acquérir en raisonnant abstraitement en termes de durée, fréquence et intensité.

## 1.2. Le projet d'un solfège généralisé

Pour éviter les illusions que peut produire un excès d'abstraction, Schaeffer estime donc qu'il faut étudier de plus près la manière dont le son est perçu par un auditeur en chair et en os. Cette étude inclut une recherche expérimentale sur les corrélations entre propriétés du signal acoustique et propriétés du son en tant qu'il est

---

<sup>1</sup> Les « équivalences » en question sont celles que l'on a posées de manière simpliste entre les paramètres physiques et les propriétés perçues, comme, par exemple, entre la fréquence et la hauteur.

entendu (SCHAEFFER, 1977 : 159-258), mais ne peut se réduire à elle. En effet, encore faut-il être en mesure de décrire convenablement ces caractéristiques entendues et, pour cela, il importe d'élaborer un système de catégories permettant de classer les sons suivant ce que l'oreille perçoit d'eux et de préciser les traits reconnaissables qui rendent possible ce classement. Cette démarche correspond à l'invention d'un solfège dont le but, contrairement au solfège traditionnel enseigné dans les conservatoires, n'est pas de saisir particulièrement les traits musicalement pertinents des sons utilisés dans la musique classique de l'Occident, mais plutôt de situer les sons utilisés par un langage musical dans l'ensemble des sons possibles. C'est-à-dire que dans le solfège généraliste voulu par Schaeffer, il doit devenir possible de décrire une note de violon, ce que pouvait faire le solfège traditionnel, mais qu'en outre il devient possible de formuler objectivement les traits par lesquels elle se distingue à l'oreille de la même note jouée par une flûte, aussi bien que d'un coup de cymbales, d'une détonation ou d'un grincement de porte.

Précisons maintenant les bénéfices que Schaeffer espère d'une telle entreprise. En ce qui concerne la pratique musicale, cela doit permettre au compositeur contemporain de dire, mais aussi de concevoir clairement ce qu'il veut faire entendre, sans rester prisonnier de concepts obsolètes ou excessivement abstraits. Ce qui, par la suite, favorise une juste comparaison entre l'intention et le résultat sonore. Si le compositeur travaille, comme en musique concrète, avec des sons enregistrés, le solfège généraliste lui offre un système de classement des fragments dont il dispose, classement d'emblée pensé en fonction de ce qui peut rendre le son musicalement intéressant. Du point de vue théorique, ce solfège peut servir à une analyse, non seulement de musiques contemporaines comme la concrète ou l'électronique pour lesquelles le solfège traditionnel est insuffisant, mais encore de musiques non occidentales pour lesquelles il est en partie inadéquat (SCHAEFFER, 1977 : 16-18).

En outre, en montrant quelle est, dans l'ensemble des sons possibles, la situation de ceux qu'a sélectionnés la tradition occidentale, la démarche de Schaeffer conduit à expliquer l'intérêt particulier que présentent ces sons et donc, de façon plus générale, à proposer une conception de ce qui permet à des valeurs musicales d'émerger d'un flux sonore. Elle ouvre ainsi des pistes de réflexion pour chercher

si d'autres langages musicaux aussi satisfaisants que ceux de Bach ou de Mozart<sup>1</sup> sont possibles.

Rien de tout cela ne pourrait être réalisé sans le recours à la technologie héritée d'Edison, à savoir l'enregistrement des sons. En effet, sans ce procédé, le caractère évanescent du son constituerait un obstacle difficilement surmontable. L'élaboration du solfège doit se faire à partir de l'étude de cas concrets, donc à partir de tentatives pour décrire certains sons. Or, pour que les résultats obtenus aient de la valeur, encore faut-il pouvoir contrôler la validité de la description produite en la confrontant avec une nouvelle écoute du son. Et c'est là quelque chose que l'on ne pourrait guère effectuer sans travailler sur des sons enregistrés. Certes, il peut y avoir des sources sonores capables de reproduire indéfiniment le même son à l'identique, par exemple un orgue. Mais dans la plupart des cas, il est impossible, en excitant deux fois le même corps sonore, d'être certain d'obtenir deux fois le même son. En conséquence, si, par exemple, je m'exerce à décrire le grincement de ma porte, une fois la description faite il serait vain de chercher à la vérifier en faisant à nouveau grincer la porte, car de toute évidence le grincement obtenu ne sera pas le même que le premier.

C'est l'enregistrement qui permet de surmonter cette difficulté en rendant possible la réécoute du son. Mais cette réécoute n'a pas seulement pour vertu de rendre les descriptions vérifiables. Elle attire également l'attention sur un niveau de la perception auditive qui nous échappe en situation ordinaire. Ordinairement, remarque Schaeffer, nous écoutons le son avec deux intentions possibles. La première consiste à traiter le son comme indice, c'est-à-dire à chercher en lui une information sur l'événement qui le cause. C'est là notre façon d'écouter la plupart des sons : il y a, dit Schaeffer, une « tendance prioritaire et primitive à se servir du son pour renseigner sur l'événement » (SCHAEFFER, 1977 : 120). La seconde est mise en œuvre notamment à propos des sons du langage articulé : elle consiste à traiter le son comme signe, c'est-à-dire à porter son attention sur la signification conventionnelle qu'il véhicule (CHION, 1995 : 82). Par exemple, si j'écoute un mot prononcé par quelqu'un, c'est d'abord en tournant mon attention vers la signification de ce mot, et,

---

<sup>1</sup> Nous citons ces deux musiciens en raison de la préférence marquée par Schaeffer pour leur technique de composition : « Mozart et Bach ont en commun de parler une langue qu'on peut encore croire être celle des dieux. » (SCHAEFFER, 1952 : 165).



éventuellement, en interprétant la sonorité comme l'indice d'une propriété de cette personne, par exemple si son accent me révèle son origine géographique. En revanche, dès lors que je réécoute plusieurs fois ce même mot enregistré, la répétition fait perdre au son toute valeur informative, puisqu'à chaque écoute, l'information dont il est porteur est déjà connue. L'intérêt ne se porte plus que sur le son lui-même, « l'ouï » en tant que tel, ce que Schaeffer appelle l'objet sonore. Schaeffer résume les deux apports de la réécoute du son enregistré en disant que la répétition du son épuise la « curiosité des causes » à laquelle nous sommes « presque irrésistiblement portés » :

« [...] en épuisant cette curiosité, elle impose peu à peu l'objet sonore comme une perception digne d'être observée pour elle-même ; d'autre part, à la faveur d'écoutes plus attentives et plus affinées, elle nous révèle progressivement la richesse de cette perception. » (SCHAEFFER, 1977 : 93-94)

Cette opération consiste à viser, non plus ce dont le son peut être le signe ou l'indice, mais uniquement les déterminations du son qui s'offrent directement à l'oreille. Une telle opération peut évidemment être effectuée en situation naturelle, et pas seulement dans l'écoute de fragments enregistrés. Mais dans l'histoire de la formation des idées de Schaeffer, l'enregistrement a en quelque sorte permis la prise de conscience de la possibilité d'une telle écoute à propos de n'importe quel type de son. L'écoute qui vise le seul objet sonore, et non tout ce dont il peut être le signe (que ce soit une signification linguistique, un événement du monde ou une propriété du signal acoustique) est appelée par Schaeffer « écoute réduite », en référence à la réduction théorisée par Husserl en phénoménologie. Celle-ci en effet conduit à suspendre la croyance au monde extérieur, ainsi qu'à toute théorie le concernant, pour considérer les objets simplement en tant qu'ils sont visés par nous à travers certains vécus.

Il ne s'agit évidemment pas de dénoncer comme fausses cette croyance ou ces théories, mais de ne pas les prendre pour guides dans la description que l'on fait des objets et de la manière dont ils nous apparaissent. Cela doit permettre de décrire ce qui nous apparaît tel qu'il nous apparaît vraiment, sans dépasser les limites du donné par l'ajout de présupposés théoriques. Schaeffer voit là une démarche qui entre en consonance avec la sienne : en effet, estime-t-il, si on pratique une telle réduction à propos de l'audition, cela

conduit à suspendre toute affirmation sur les causes physiques de ce qui est entendu, donc à cesser de définir le son comme signal acoustique et de le traiter comme indice de quelque chose du monde. L'objet sonore est donc ce qui reste une fois que l'on procède à une telle réduction (SCHAEFFER, 1977 : 262-267).

Nous venons de voir comment le souci d'une approche concrète de la musique avait amené Schaeffer à attacher une importance toute particulière aux sons enregistrés, par opposition aux sons électroniques ou aux signes d'une partition, et comment l'étude de ces sons enregistrés permettait d'élaborer la notion d'objet sonore. Il faut maintenant expliquer pourquoi, selon Schaeffer, c'est justement cette notion qui fournit le moyen de comprendre le phénomène musical en évitant les excès d'abstraction. Quel rapport y a-t-il entre objet sonore et musique ?

Pour répondre à cette question, il faut évidemment préciser ce qu'on entend par « musique. » Schaeffer tire la définition qu'il en donne d'un exemple apparemment trivial (SCHAEFFER, 1977 : 339) : celui d'un enfant jouant à tendre un brin d'herbe entre ses mains pour souffler dessus. Dans cet exemple, l'enfant produit des sons pour le seul plaisir de les entendre, sans que ceux-ci aient la moindre fonction d'informer qui que ce soit sur un quelconque objet du monde. Schaeffer appelle donc « musique » cette activité qui consiste à produire et à varier des sons pour le plaisir de l'oreille, sans fonction d'indice ou de signe. L'exemple de l'enfant à l'herbe constituerait en quelque sorte le degré le plus simple, le moins élaboré d'une telle activité, mais la définition peut, selon Schaeffer, s'appliquer également au *Clavier bien tempéré* de Bach.

Certes, dans le langage ordinaire, on parle aussi de musique à propos d'activités qui ne correspondent pas strictement à cette définition : dans de nombreuses pratiques artistiques, la musique est mêlée à, ou encore mise au service d'une signification extra-musicale, comme c'est le cas par exemple dans l'opéra. Inversement, des pratiques qui ne relèvent pas de ce qu'on appelle couramment « musique » peuvent néanmoins présenter le souci d'une certaine musicalité suivant la définition schaefférienne : par exemple, la simple diction d'un texte peut avoir pour fonction première d'en véhiculer la signification, tout en étant faite avec une recherche de la plus belle sonorité possible, même si le sens du texte reste identique quelle que soit la beauté ou la laideur de la voix qui l'énonce. Dans le cas le plus général, la définition de la musique donnée par Schaeffer ne correspond donc pas exactement à l'intention qui anime la pratique

artistique, ou du moins elle ne suffit pas à l'exprimer. Mais cette définition met l'accent sur la caractéristique qui fait d'une certaine pratique, une pratique musicale – en tout ou en partie. Une pratique ne s'apparente à la musique que dans la mesure où elle cultive un plaisir d'entendre irréductible à l'intérêt que nous pouvons éprouver pour l'information véhiculée par le son.

Ces considérations doivent suffire à faire comprendre le lien entre musique et objet sonore : il y a musique précisément quand la production des sons est menée dans l'intention de susciter l'intérêt pour les qualités audibles du son en elles-mêmes, donc pour ce niveau que Schaeffer appelle l'objet sonore. C'est à ce niveau même que doivent être recherchées les caractéristiques qui rendent le son propre ou impropre à s'intégrer à une certaine musique. Sur ce point Schaeffer relève que, devant la diversité des propriétés d'un objet sonore, une musique se construit en privilégiant l'une de ces qualités, et en faisant des variations de celle-ci et de leur organisation la structure du morceau. Cette qualité dont les variations font percevoir une structure musicale, Schaeffer l'appelle la valeur. Pour qu'une telle valeur soit perceptible à travers une succession d'objets sonores, il faut en outre que ces objets ne diffèrent pas excessivement par d'autres aspects, qu'ils apparaissent comme appartenant au même genre de son, bref qu'ils partagent un ensemble de propriétés communes que Schaeffer appelle le « caractère. » Dans la musique classique occidentale, la valeur par excellence serait la hauteur, tandis que le timbre instrumental serait le caractère : dans une mélodie jouée par exemple par un violon, l'unité du timbre du violon fait que l'attention peut se porter sur les variations de hauteur qui constituent la structure musicale, tandis que si chaque note était jouée par un nouvel instrument, les sons différeraient entre eux par un trop grand nombre d'aspects pour que la structure mélodique reste clairement identifiable. Comme nous l'avons vu à propos de la *Klangfarbenmelodie*, toute qualité du son n'est pas nécessairement propre à devenir une valeur musicale. Un des enjeux du solfège de l'objet sonore, qui étudie ces qualités et propose une manière de décrire et de classer les sons à partir d'elles, est de mettre en évidence les raisons pour lesquelles une certaine caractéristique du son est plus propre qu'une autre à être traitée comme une valeur (SCHAEFFER, 1977 : 300-304).

La place nous manque pour faire une étude approfondie des résultats auxquels cette démarche aboutit. Nous ne pouvons, sur ce point, que renvoyer le lecteur à certains ouvrages, en plus des livres

V et VI du *Traité des objets musicaux* lui-même. Le *Guide des objets sonores* de M. Chion est entièrement consacré à en présenter les acquis sous la forme d'un index (CHION, 1983). *Le Son* du même auteur, dans un de ses chapitres (CHION, 2006 : 235-279), mène conjointement une présentation succincte des thèses du *Traité* et une critique de certains points précis. Enfin, *Pierre Schaeffer. Des transmissions à Orphée*, de Martial Robert, résume longuement le *Traité* tout en restituant l'histoire de sa genèse et des discussions auxquelles il a donné lieu (ROBERT, 1999 : 243-324). Notre propre discussion portera uniquement sur les difficultés conceptuelles qu'entraîne la notion d'objet sonore telle que Schaeffer la définit. Nous ne parlerons des éventuelles faiblesses du solfège que dans la mesure où elles sont liées à ces problèmes conceptuels. Les analyses qui précèdent doivent suffire à montrer à quel besoin un tel solfège répond ; mais nous ne chercherons pas ici à dresser le bilan de ses succès et échecs : ce sont ses fondements philosophiques qu'il s'agit maintenant d'examiner.

## **2. Problèmes soulevés par la notion d'objet sonore**

### **2.1. Le flou des descriptions et la recherche de l'objectivité**

La première difficulté que nous étudierons concerne la prétention de Schaeffer à atteindre une certaine objectivité dans la description des sons. C'est, rappelons-le, cette prétention même qui le conduit à élaborer la notion d'objet sonore, pour signifier que le son, même tel qu'il est perçu et non tel qu'il est mesuré par les appareils du physicien, n'est pas un état d'âme subjectif, mais bien un objet qui transcende les vécus à travers lesquels nous l'appréhendons, et sur lequel un accord des différents sujets est possible. Or, certaines catégories du solfège généralisé ont un caractère assez vague, et en conséquence on ne sait pas toujours laquelle doit s'appliquer à un certain son concret. Michel Chion souligne que c'est l'un des principaux reproches qui ont été adressés à Schaeffer :

« La classification schaefférienne est souvent contestée pour son incapacité à donner une place nette aux cas extrêmes et à résoudre par tout ou rien certains problèmes de choix : oui ou non, tel son est-il tonique ou complexe ? Oui ou non, a-t-on affaire à un son

itératif ou à un son continu granuleux ? Ce son est-il trop long pour être une impulsion ? Et ainsi de suite... » (CHION, 2006 : 256)

Michel Chion conclut que la volonté de décider systématiquement par tout ou rien est une erreur. Il entend par là qu'il n'y a souvent pas de critère suffisamment précis pour dire si un certain son appartient de plein droit à une catégorie ou s'il n'y appartient pas du tout. Mais cela n'empêche pas cette catégorie d'être manifestement très pertinente pour décrire un grand nombre de sons. Le flou en question fait bel et bien partie de la perception, et toute démarche qui veut décrire les objets tels que nous les percevons doit intégrer cet aspect. En effet, comme le montre le passage suivant de Husserl, c'est justement par des concepts vagues que s'expriment adéquatement les données intuitives :

« Comme il faut amener les données intuitives des choses à une expression conceptuelle appropriée en respectant leurs caractères eidétiques donnés dans l'intuition, cela revient précisément à les prendre comme elles se donnent. Or elles ne se donnent que sous forme fluante [...] [des données intuitives peuvent par exemple être exprimées] de façon si simple, si compréhensible, si pleinement appropriée, par des mots comme dentelé, entaillé, en forme de lentille, d'ombelle, etc. ; ces simples concepts sont *inexacts par nature et non par hasard* [...]. » (HUSSERL, 1950 : 236)

Un concept présentant cette inexactitude n'en est pas moins clair et pertinent, du moment qu'il renvoie à des expériences d'intuition sensible parfaitement identifiables. Le fait que, dans le solfège de l'objet sonore, les limites entre les catégories ne puissent pas toujours être nettement tracées, n'est en fait qu'une conséquence de cette caractéristique générale des données intuitives expliquée par Husserl.

## 2.2. L'objectivité et la phénoménologie

Une difficulté plus sérieuse concerne l'usage par Schaeffer de la phénoménologie. C'est après plusieurs années de recherche qu'il a pris connaissance de l'œuvre de Husserl, et s'est aperçu des convergences possibles qu'elle pouvait offrir avec certains de ses propres sujets de réflexion. L'usage qu'il en fait est-il correct ? Makis Solomos, qui s'est intéressé à cette question, conclut que Schaeffer a raison de se réclamer de Husserl en ceci que dans les premiers livres du *Traité* il prête attention au thème de l'écoute et donc à l'activité du sujet, mais

que sa façon de concevoir l'objet sonore le maintient finalement au niveau d'une « pensée pré-phénoménologique », caractérisée par l'illusion d'une « objectivité pure » (SOLOMOS, 1999<sup>1</sup>). Cela signifierait que dans sa manière d'étudier les objets sonores, Schaeffer négligerait la corrélation entre les vécus du sujet et l'objet constitué. Il attribuerait donc à ce dernier une sorte d'objectivité absolue, totalement indépendante du sujet, ce qui rendrait le *Traité des objets musicaux* impuissant à penser des musiques contemporaines caractérisées selon Solomos par une « dissolution de l'objet » (SOLOMOS, 1999<sup>2</sup>). Une telle critique s'inscrit au fond, sans que Solomos le précise, dans la tradition qui depuis Kant consiste à reprocher aux philosophies non transcendantales de prendre le phénomène pour une chose en soi, et d'aboutir pour cette raison à des apories.

Ce reproche est-il fondé ? Il s'appuie sur un trait réel du *Traité*, à savoir que Schaeffer cherche à décrire les objets eux-mêmes bien plus que leurs corrélations avec les vécus dans lesquels ils sont constitués pour la conscience, ce que ferait une phénoménologie au sens proprement husserlien. Néanmoins cette affirmation demande à être nuancée. Schaeffer prend souvent soin de montrer comment l'intention d'écoute détermine pour l'oreille l'appartenance d'un son à telle ou telle catégorie du solfège. On peut en donner pour exemple la description qu'il fait du caractère mouvant de la limite entre les catégories de masse et de timbre harmonique, et de la façon dont l'effort d'analyse de l'auditeur fait qu'un certain aspect du son est perçu comme masse ou comme timbre (SCHAEFFER, 1977 : 524-525). Mais il est vrai qu'il n'entreprend pas une étude systématique de ces relations entre intention du sujet et manifestation d'une propriété de l'objet.

En outre, il importe de faire remarquer que la phénoménologie n'interdit nullement de décrire les objets sans faire référence aux vécus à travers lesquels ils sont appréhendés. Son but est bien de justifier l'affirmation qu'il existe une connaissance objective, et si elle prétend par là donner le fondement des sciences, cela ne signifie pas qu'un mathématicien ou un physicien, quand ils élaborent leurs théories, doivent commencer par décrire phénoménologiquement la constitution de leur objet d'étude dans la conscience. L'objectivisme

---

<sup>1</sup> Les expressions citées apparaissent dans le résumé qui accompagne la version électronique de l'article, et ne figurent pas dans le volume où il fut publié pour la première fois.

<sup>2</sup> Solomos n'explique pas dans cet article le sens de cette expression, mais renvoie simplement à ses autres travaux, dont un livre sur Xenakis.

pré-phénoménologique ne se révèle insuffisant, dans les textes de Husserl, que lorsqu'on cherche précisément à élucider les rapports entre l'objet connu et le sujet connaissant. C'est alors qu'un objectivisme naïf, en considérant les vécus et leur contenu comme un simple effet subjectif causé par l'action des choses sur nous, conduit à sa propre négation en justifiant un scepticisme généralisé :

« Rien ne pouvait entamer la force propre de sciences exactes dont la croissance avait été si rapide et qui étaient irréprochables dans leurs prestations propres, rien ne pouvait entamer la foi dans leur vérité. Et cependant, dès lors qu'on prenait en compte le fait que ces prestations étaient celles de la conscience du sujet connaissant, dès lors leur évidence et leur clarté se métamorphosaient en une absurdité incompréhensible. » (HUSSERL, 1976 : 103-104)

La phénoménologie a pour fonction de surmonter cette difficulté-là en montrant comment une véritable objectivité peut être atteinte à travers les vécus. Mais les théories scientifiques ne sont pas invalidées par le fait même qu'elles s'expriment dans le langage de l'objectivisme pré-phénoménologique. Aussi l'absence dans le *Traité des objets musicaux* d'une investigation suffisamment approfondie des corrélations entre objet sonore et vécu auditif n'ôte-t-elle rien à la valeur des descriptions d'objet proposées.

Si Schaeffer fait appel à la phénoménologie, c'est simplement pour justifier l'idée que, l'objet de la perception auditive étant distinct du vécu perceptif lui-même, il est possible de le décrire avec objectivité sans pour autant avoir à exprimer cette description en termes de déterminations physico-mathématiques. En ne cherchant pas à préciser davantage les conditions de possibilité de cette objectivité, il reste certes en-deçà de la phénoménologie transcendantale, mais il est légitime de sa part d'invoquer cette dernière comme fondement de sa propre démarche.

### **2.3. Réduction phénoménologique et réduction à l'objet sonore**

Cependant, il faut admettre que Schaeffer, tout en reconnaissant qu'il est « loin de prétendre » (SCHAEFFER, 1977 : 262) au même degré de rigueur que Husserl, semble ne pas avoir pris clairement conscience des différences entre son solfège et la phénoménologie de ce dernier. La différence relevée par Solomos est liée à une autre, plus profonde, à savoir que la notion de réduction n'a pas exactement le

même sens chez les deux auteurs. Chez Husserl, elle signifie la mise entre parenthèses de tout ce qui transcende le flux des vécus : les objets visés ne sont alors considérés qu'en tant que corrélats des vécus intentionnels, et non comme réalités ayant une existence indépendamment de la conscience. Mais alors, cette mise entre parenthèses doit s'appliquer aussi à ce que Schaeffer nomme l'objet sonore, qui est bien un objet transcendant et non un moment immanent d'un vécu. Or, sous la plume de Schaeffer, le mot de réduction ne désigne qu'une réduction à l'objet sonore, c'est-à-dire la mise entre parenthèses de toute théorie sur la cause des sensations auditives. Cette mise entre parenthèses une fois effectuée, ce que l'audition continue alors à viser est ce que Schaeffer appelle l'objet sonore. Mais procéder ainsi, c'est bien laisser non réduit l'objet visé. En comparaison de la réduction husserlienne, la réduction schaefférienne s'arrête donc à mi-chemin, en ce qu'elle laisse affranchi de la réduction un objet intentionnel transcendant.

Si l'on tient compte de ce que la réduction effectuée par Schaeffer a d'insuffisant, on peut être amené à remettre en question la distinction tranchée qu'il établit entre objet sonore et signal acoustique. Certes, cette distinction semble pouvoir s'autoriser d'un passage de Husserl lui-même dans la deuxième *Recherche logique*. Passage que Schaeffer ne cite pas et dont il ignorait peut-être l'existence, dans lequel Husserl parle de l'erreur « du matérialisme banal qui cherche à nous faire croire que les sons sont en réalité des vibrations de l'air, des excitations du nerf acoustique, etc. » (HUSSERL, 2002 : 243). Néanmoins Husserl ne précise aucunement ici de quelle manière le son devrait être conçu. Il est probable qu'il veuille surtout s'opposer à l'idée selon laquelle les vibrations seraient la réalité, et les qualités perçues, une simple apparence illusoire alors qu'elles appartiennent bien à l'objet que nous visons dans l'audition. Mais la phénoménologie s'oppose de façon plus générale à toute théorie qui veut que les déterminations physico-mathématiques et les déterminations sensibles soient considérées comme appartenant à des entités distinctes.

La théorie qui voit dans les déterminations physico-mathématiques la seule véritable réalité tombe dans ce travers, mais c'est aussi le cas de la théorie qui dissocie complètement objet sonore et signal acoustique. Le retour aux choses mêmes exigé par la phénoménologie conduit à dire que l'objet étudié par la physique est bien celui-là même qui nous est donné dans l'intuition sensible, et que les deux types de déterminations mentionnés sont bien deux types de déterminations du même objet, quelle que soit la complexité



de leurs corrélations. Cette thèse est affirmée très clairement dans le paragraphe 52 d'*Ideen I* : « [...] c'est la chose même que nous percevons qui est toujours et par principe précisément la chose qu'étudie le physicien et qu'il détermine scientifiquement » (HUSSERL, 1950 : 172-173).

La conception de l'objet sonore proposée par Schaeffer, en négligeant cela, souffre donc d'une faiblesse qui n'est pas sans lien avec deux lacunes de son solfège qu'ont remarquées certains de ses collaborateurs et héritiers ; lacunes qui ont été liées entre elles par des auteurs comme François Bayle ou Michel Chion. Tout d'abord, le solfège généraliste reste muet quant à la spatialité du son. Cette propriété du son, qui correspond bien à quelque chose d'audible, soulève des problèmes dont on pourra se faire une idée en lisant le chapitre qui y est consacré dans la *Philosophie du son* de Roberto Casati et Jérôme Dokic (1994 : 118-164<sup>1</sup>), ainsi que la critique qu'en fait Michel Chion dans *Le Son* (CHION, 2006 : 107-108). La question essentielle dans ce débat est de savoir si le son doit être considéré comme situé à l'endroit même où il est produit, et seulement perceptible dans l'espace environnant, ou s'il faut estimer, au contraire, qu'il occupe réellement tout l'espace dans lequel on peut l'entendre et qu'il provient du lieu de sa source sans s'y tenir lui-même<sup>2</sup>. Rien dans le *Traité des objets musicaux* ne porte sur ces problèmes, ce qui fait dire à Michel Chion que l'objet sonore est conçu « hors-espace » (CHION, 2006 : 261). Cependant, Michel Chion n'envisage pas que cela puisse être dû à la façon dont Schaeffer conçoit la réduction, comme nous le proposons ici.

Ensuite, si Schaeffer, dans ses réflexions sur la technologie, réserve une place importante aux différences entre le son tel qu'on l'entend *in situ* et le son tel qu'il nous apparaît une fois capté par un micro (SCHAEFFER, 1977 : 69-90), il ne cherche pas dans son solfège à traduire cette différence. Une fois la notion d'objet sonore élaborée, tout se passe comme si Schaeffer ne s'intéressait plus qu'à ce qui est commun au son enregistré et au son *in situ*. Cela tient en partie à l'absence de considération relative à l'espace, car une des différences majeures entre les deux est justement que, dans bien des cas, le son enregistré semble évoquer un espace (celui dans lequel il a été

---

<sup>1</sup> Les deux auteurs adoptent une position physicaliste à l'inverse de celle de Schaeffer, dont ils semblent d'ailleurs ignorer les travaux. Cela rend justement leur analyse intéressante au regard d'une phénoménologie qui ne ferait pas de séparation radicale entre objet sonore et événement physique.

<sup>2</sup> La première de ces thèses est soutenue par Casati et Dokic ; Chion propose un alliage complexe entre les deux conceptions.

enregistré) différent de celui dans lequel on se trouve quand on l'écoute. Rien dans le solfège généraliste ne vise donc à expliquer cette différence, ce qui fait que Schaeffer n'envisage pas qu'un son enregistré puisse à certaines conditions être considéré comme l'image d'un autre, comme le proposent François Bayle et Michel Chion à sa suite (BAYLE, 1993 : 93-99 et CHION, 2006 : 266-268). Ces deux lacunes sont liées à la faiblesse que nous avons constatée dans la définition de l'objet sonore comme distinct de l'objet de la physique : en effet, à partir du moment où l'on admet que l'objet de l'audition peut être considéré comme un événement physique, il devient impossible de ne pas reconnaître sa spatialité comme une caractéristique essentielle, et de ne pas s'interroger en conséquence sur les différences que peut entraîner la propriété d'être un son enregistré. Cela dit, il est fort possible que le solfège de Schaeffer puisse apporter des éléments pour traiter ces questions, notamment avec les catégories concernant l'intensité du son, qui entre certainement en jeu dans la perception de l'espace.

Les lacunes que nous venons de relever dans le solfège généraliste ne sont donc pas sans lien avec ce qu'il y a de contestable dans la définition que donne Schaeffer de l'objet sonore. Toutefois, il reste possible qu'une poursuite des recherches parvienne à les combler. Cette faiblesse n'est donc pas une raison de rejeter le solfège lui-même. La meilleure chose à faire serait sans doute de chercher à le ressaisir à partir d'une phénoménologie plus adéquate de la perception auditive.

## **Conclusion**

Les analyses qui précèdent ne présentent pas une évaluation complète des apports de la notion d'objet sonore pour une étude de la musique. Un tel bilan exigerait un examen des résultats obtenus par les recherches qui s'appuient sur cette notion, ce que nous n'avons pu faire ici. Néanmoins, nous pouvons prétendre avoir contribué à cette évaluation sous certains rapports. Tout d'abord, nous avons pu voir que cette notion répond à un réel besoin d'éviter certaines illusions auxquelles peut mener une approche trop abstraite de la musique. Ensuite, elle permet d'isoler, dans la perception auditive, un niveau qui joue un rôle certain dans l'appréciation musicale des sons, et de montrer qu'il est possible d'en faire des descriptions qui ne tombent pas dans le pur subjectivisme. Enfin, sa définition soulève toutefois des difficultés conceptuelles, auxquelles

sont liées certaines lacunes du solfège ainsi produit. Il n'y a cependant pas de raison de penser que ces lacunes seraient impossibles à combler ; mais le concept d'objet sonore devrait être réélaboré pour donner au solfège un fondement plus solide.

## Bibliographie

- BAYLE F., 1993, *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris : Éd. Buchet/Chastel – INA-GRM.
- BOULEZ P., 1987 [1963], *Penser la musique aujourd'hui*, Paris : Gallimard.
- CASATI R., DOKIC J., 1994, *La Philosophie du son*, Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon.
- CHION M., 1995 [1983], *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris : Éd. Buchet/Chastel.
- CHION M., 2006, *Le Son*, Paris, Éd. Armand Colin.
- DUFOURT H., 2003, « Les Bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », *Kairos*, n° 21, p. 227-282.
- HUSSERL E., 1950 [1913], *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Tome premier : Introduction générale à la phénoménologie pure*, trad. P. Ricœur, Paris : Gallimard.
- HUSSERL E., 1976 [1936], *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. G. Granel, Paris : Gallimard.
- HUSSERL E., 2002 [1913], *Recherches logiques. 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance. Première partie : Recherches I et II*, trad. H. Elie, avec la collaboration de L. Kelkel et R. Schérer, Paris : PUF.
- ROBERT M., 1999, *Pierre Schaeffer : des Transmissions à Orphée*, Paris : L'Harmattan.
- SCHAEFFER P., 1952, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris : Éd. du Seuil.
- SCHAEFFER P., 1977, *Traité des objets musicaux*, Paris : Éd. du Seuil.
- SOLOMOS M., 1999, « Schaeffer phénoménologue », consultable en ligne sur : <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/Schaeff.html> (article publié initialement dans *Ouïr, entendre écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris : Buchet/Chastel – INA/GRM, 1999, p. 53-67).