

# 1. LA "RECHERCHE MUSICALE" (1958-1972) ou comment vivre, individuellement et socialement, autrement la musique

Pierre Schaeffer fonde en 1958, au sein de la Radio publique française, le Groupe de Recherches Musicales (GRM). Il forge alors et met en avant un néologisme : la "recherche musicale". Qu'entendre par là ?

L'objectif est de franchir une étape décisive par rapport à la musique concrète, le nouvel art sonore pratiqué dans le doute et l'expectative depuis 1948. Alors que la musique concrète est encore une démarche de composition en cours d'expérimentation, l'enjeu est de refonder les manières de faire et d'entendre la musique. Avec la "recherche musicale", il ne s'agit plus seulement de composer tant bien que mal avec de nouveaux moyens, les techniques de la radio ; le projet est de reposer, méthodiquement, les fondements de la musique, quelle qu'elle soit, notamment dans la manière de la percevoir individuellement et de la faire exister collectivement.

Ces transformations ne se sont, effectivement, pas limitées au groupe réuni par Pierre Schaeffer à la Radio. Autour du GRM, grand vecteur du projet de "recherche musicale", un monde<sup>1</sup> se constitue petit à petit, varié. Jusqu'au début des années soixante-dix, il se dessine dans

---

<sup>1</sup> Soit l'ensemble des acteurs, constitués en réseau, qui concourt de près ou de loin à l'existence d'une pratique sociale. Sur *Les Mondes de l'Art*, voir le livre de Howard S. Becker paru chez Flammarion en 1988.

les marges des grandes institutions musicales et culturelles, à travers l'affirmation d'individualités et la fondation de quelques groupes plus ou moins similaires au GRM. Très vite, ce nouveau monde musical devient le vivier de nouvelles oeuvres connues aujourd'hui sous le terme générique de musiques "électroacoustiques".

Sur le long terme, la grande singularité de la "recherche musicale" est sa formation à l'intersection des domaines des médias, de la musique contemporaine et de la science. L'enjeu principal réside là, dans les formes nouvelles de métissage entre pratiques artistiques, démarches scientifiques et usages de technologies<sup>2</sup>.

En d'autres termes, la construction sociale de la musique est en voie d'être profondément transformée : l'ensemble des éléments qui concourent à ce qu'un jour, quelque part, une pièce musicale soit entendue est complètement recomposé.

## I- UNE NOUVELLE PRATIQUE CULTURELLE

Art, science ou radio ? Au départ, la "recherche musicale" est tout cela à la fois. Elle n'est pas seulement une pratique musicale novatrice où sont étroitement associées les activités de composition, de diffusion et de pédagogie, les recherches technologiques et la réflexion théorique sur les actions menées. Plus fondamentalement, la "recherche musicale" est une nouvelle pratique culturelle qui bousculent les catégories établies.

Quels sont les différents facteurs qui ont rendu possible la formation de ce nouveau domaine ?

Si le profil de Pierre Schaeffer et la dynamique propre au groupe réuni autour de lui, le GRM, ont permis quotidiennement de concrétiser le projet de "recherche musicale", il faut aussi considérer l'environnement et les lieux qui ont été autant de matrices de ces pratiques. C'est même la conjun-

---

<sup>2</sup> Métissage qui en soi n'a rien de nouveau : "l'art "et "la science", depuis qu'on les oppose (XVIII<sup>e</sup> siècle) constituent en fait deux domaines d'activités dont la relative autonomie est indissociable d'un dialogue dont les formes ont varié dans le temps et l'espace.

gaison d'éléments aussi bien humains, institutionnels, techniques qu'intellectuels, qui a rendu possible une manière autre d'entendre et de faire la musique. Autrement dit, la "recherche musicale" s'analyse comme un nouveau dispositif musical.

La transformation sociale ici en jeu est importante puisqu'elle ne consiste pas en une simple réorganisation de la division du travail musical entre, à tout le moins, compositeurs, interprètes et enseignants. Des pratiques inédites se profilent. Elles relèvent moins d'une tendance à la spécialisation des rôles sociaux que de dynamiques d'hybridation où les choses et les objets sont aussi importants que les humains et les organisations.

#### LA MATRICE RADIOPHONIQUE

La "recherche musicale" est d'abord une pratique radiophonique. Formée au sein de la Radiodiffusion-Télévision-Française, elle ne se dissocie pas, à plusieurs titres, de l'histoire de la communication.

Rappelons d'abord brièvement que la radio, en tant que média de masse, est née dans les années vingt par le fait d'un renouvellement de l'usage social et politique d'une technique de communication d'abord utilisée par les militaires. La TSF, la Télégraphie Sans Fil, est alors transformée en technique de radiodiffusion. De par le monde, l'histoire de la radio cesse d'être celle d'une technique stabilisée au tournant du siècle pour devenir celle d'un support d'une culture de masse. Des espaces publics et privés de communication se constituent. En France, ce nouvel usage d'une technique s'accompagne de la mise en place d'une radio d'Etat<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En France, la radiodiffusion d'Etat commence au début de l'année 1920, avec la remise, par le Ministère de la guerre, de l'émetteur de la Tour Eiffel aux PTT. Les premières émissions émises de la Tour Eiffel sont diffusées à partir de Noël 1921.

Voir : Patrice Flichy, 1991, *Une histoire de la communication moderne*, espace public et vie privée, Paris : La Découverte, ainsi que *La TSF des années folles*, Les Amis de l'histoire des PTT d'Alsace, Strasbourg, 1987

Dans cette histoire de la radio publique française, la "recherche musicale" est à relier plus spécifiquement au Studio d'Essai<sup>4</sup>, lieu d'expérimentation radiophonique, fondé par Pierre Schaeffer en 1943, et surtout, au Service de la Recherche de la Radiodiffusion Télévision Française, dont la responsabilité, en 1960, est confiée au même Pierre Schaeffer. Le GRM est intégré à ce service.

C'est autant comme cadre institutionnel que comme laboratoire des techniques et des arts sonores que la radio est une des matrices de la "recherche musicale". Ces deux dimensions de la radio ont joué successivement un rôle déterminant.

Chronologiquement, le recours expérimental aux nouvelles technologies du son que constituait alors la radio a d'abord été l'élément le plus décisif dans la formation de la "recherche musicale". Parmi ces techniques, la possibilité d'enregistrer, de fixer les sons sur un support (des disques souples, puis la bande magnétique d'un magnétophone) a été le point de départ, dès 1948, de pratiques innovantes. Cela ouvrait la voie à un travail sur et avec les sons, quels qu'ils soient, dans une double perspective : les manipuler, les monter en une pièce musicale et les diffuser dans un but artistique, et, corrélativement, adopter une démarche méthodique d'analyse des sons à partir de leur enregistrement.

La radio est ainsi devenue autant un instrument pour l'écriture et l'écoute de la musique qu'une sorte de microscope pour l'étude et la connaissance des sons.

Sur le moyen terme, Pierre Schaeffer et ses collaborateurs n'auraient pu aller aussi loin dans la logique de l'usage<sup>5</sup> de la radio si ce média n'était aussi devenu en France une institution. En tant que telle, la radio publique française a apporté un cadre stable pour la pérennité

---

(notamment Caroline Mauriat, "La naissance de la Radiodiffusion d'Etat", p.55-60)

<sup>4</sup> Qui devient le Club d'Essai à la Libération.

<sup>5</sup> Selon la pertinente expression de Jacques Perriault, sociologue des usages des technologies de l'image et du son. Perriault, 1989, *La logique de l'usage*, essai sur les machines à communiquer, Paris : Flammarion.

d'innovations, elle a favorisé les phénomènes d'institutionnalisation. Au sein de la radio, le Service de la Recherche a de surcroît offert un contexte institutionnel fonctionnellement novateur. Pierre Schaeffer relèvera lui-même "l'apport historique de la radiodiffusion", qui n'a pas seulement apporté des techniques, mais des financements et du personnel. Il écrivait : "l'enregistrement seul n'eût sans doute pas suffi à provoquer l'actuelle explosion d'activités concernant le son, pas plus que la photographie, drapée dans son voile noir, n'eût débouché sur ce qu'on appelle 'la civilisation de l'image'". Il poursuivait : "Pour voir éclore presque insidieusement une nouvelle attitude d'observation du phénomène musical, la radiodiffusion dut se dépasser elle-même. Elle en offrait les circonstances historiques : studios, financement, présence surtout d'un personnel tout différent des musiciens traditionnels, quoique spécialiste, lui aussi, du son"<sup>6</sup>.

#### LE MODELE DU LABORATOIRE ET DU CHERCHEUR

Le monde de la science est au même titre que les médias un des milieux qui a contribué à faire exister la "recherche musicale". Il ne s'agit cependant pas d'un ancrage concret dans un lieu et un environnement, comme pour la radio française. C'est par l'adoption de la démarche collective et des pratiques quotidiennes propres à la vie scientifique que la "recherche musicale" se rattache également à l'histoire de la science.

En 1958, la réorganisation du groupe où se pratiquait depuis la fin des années quarante la musique concrète vise explicitement à réorienter, selon le modèle du laboratoire, les activités des membres du collectif réuni autour de Pierre Schaeffer. Du GRMC<sup>7</sup> au GRM, la discontinuité est plus nette que ne le laisse penser la modification simple des sigles. Comme l'explique Michel Chion, 1958 est "une

---

<sup>6</sup> Pierre Schaeffer, 1966, *Traité des Objets Musicaux*, Paris : Le Seuil, p.71 et p.72.

<sup>7</sup> Groupe de Recherche de Musique Concrète.

année-tournant à bien des égards. En 1957, Pierre Schaeffer, revenu de trois ans passés à l'écart du GRMC qu'il avait fondé, entreprend de réorganiser ce groupe qui en son absence fonctionnait sous les responsabilités de Philippe Arthuys et Pierre Henry. Réorganisation administrative, esthétique, 'morale' : Schaeffer veut ralentir la production débridée des oeuvres, engager une véritable recherche sur l'écoute et le classement des sons"<sup>8</sup>.

Le GRM n'est pas pour autant destiné à devenir un véritable centre de recherche, une sorte d'institut scientifique spécialisé dans la musique. Si le modèle du laboratoire devient petit à petit une réalité, il demeure un idéal jamais atteint. Pour Pierre Schaeffer, un centre de "recherche musicale" garde, quoiqu'il arrive, une finalité artistique. Il n'est en outre point question de vérité, de raison, d'objectivité à atteindre ; il ne s'agit ni de rationaliser le processus de composition, ni de créer une musique qui serait scientifique.

La science contribue à la formation de la "recherche musicale" en tant que modèle de démarche, collective et méthodique, d'objectivation, cela dans un domaine d'étude limité, celui des sons et de leur perception, et avec en vue un objectif concret : la composition de ces sons en une pièce musicale.

Il faut d'ailleurs relever ici que d'une manière générale la science se transforme alors nettement en recherche, c'est-à-dire en une pratique orientée vers la production de résultats concrets, dans le cadre d'un laboratoire. Il s'agit désormais moins de constituer et transmettre un savoir que de connaître pour agir à plus ou moins long terme. La science du XX<sup>e</sup> siècle est davantage une action collective que l'Institution dépositaire de la Raison et de la Vérité. Rappelons en ce sens que le Centre National de la Recherche Scientifique est mis en place en 1939<sup>9</sup>. La

---

<sup>8</sup> Chion, 1982, *La musique électroacoustique*, Paris : PUF, p.79.

Michel Chion, compositeur, cinéaste, écrivain, a appartenu au GRM de 1971 à 1976. Il est l'un des premiers à avoir entrepris de raconter l'histoire de ces musiques.

<sup>9</sup> Il répondait au besoin d'une recherche professionnelle, continue, tout à la fois fondamentale et appliquée. Quand la figure du scientifique, savant

"recherche musicale" naît autant qu'elle participe de cet ensemble de transformations touchant les pratiques scientifiques.

PIERRE SCHAEFFER

Les dimensions radiophonique et scientifique de la "recherche musicale" se retrouvent chez Pierre Schaeffer lui-même, polytechnicien de formation et ingénieur des PTT, affecté à la radio, de profession. Fils de musiciens, il a apporté de surcroît des préoccupations artistiques et le projet de mêler différemment la musique, la science et les médias.

Dès la fin des années trente, Pierre Schaeffer posait le problème de "l'esthétique de la radiodiffusion" et rêvait "de l'éclosion d'un art proprement radiophonique qui serait au son ce que le cinéma est à l'image"<sup>10</sup> : il y aura en 1948 la musique concrète, une sorte de cinéma pour les oreilles. A la fin des années cinquante, le projet d'une "recherche musicale" va encore plus loin dans la volonté de faire naître de la science et de la radio une démarche artistique qui mélange, plus qu'elle ne les subordonne les uns aux autres, ces différents aspects.

C'est en tant que personnage lui aussi à facettes multiples que Pierre Schaeffer a pu porter un tel projet. Comme en témoignait Sophie Brunet : "Cette vie, cette action, ne se développe pas dans le même temps sur une ligne, ni même sur deux ou trois lignes parallèles, mais se déploie, à tout moment, dans tous les sens. Ecrivain par goût, musicien par hérédité, polytechnicien par force, novateur par constitution, Pierre Schaeffer ne veut, dirait-on, rien choisir, rien sacrifier, rien différer. C'est au moment précis où il est en train d'écrire que la nostalgie de la musique l'envahit, au moment où il est au studio qu'il regrette ce temps volé à l'écriture, au

---

solitaire et professeur, dominait encore au XIX<sup>e</sup> siècle, le personnage du chercheur, membre d'un laboratoire, s'impose comme le grand acteur de la vie scientifique.

<sup>10</sup> Pierre Schaeffer, 1938, "Problème central de la radiodiffusion", in *La Revue Musicale*, avril-mai, p.321.

moment où il est totalement requis par une de ses entreprises collectives que s'affirme, aigu, douloureux, le besoin d'être seul, libre de créer à sa guise"<sup>11</sup>.

Plus fondamentalement, le profil social de Pierre Schaeffer a été un élément déterminant dans l'invention et l'institution d'une pratique culturelle. Membre, par son éducation, son parcours scolaire et professionnel, des élites françaises, il fut un "homme de pouvoir, homme de grande efficacité sur le plan stratégique, qui a pendant quarante de carrière bombardé les instances et les auditoires de ses idées et convictions", selon son collaborateur et successeur à partir de 1967 à la tête du GRM, François Bayle<sup>12</sup>.

L'appartenance de Pierre Schaeffer aux élites chrétiennes est à relever. S'il a tout à la fois revendiqué et rejeté son éducation<sup>13</sup>, ses années de formation le disposaient à devenir un fondateur d'institution culturelle. Son système de dispositions -si l'on peut dire- a trouvé à s'affirmer, dès 1940, dans le contexte des débuts de la Révolution Nationale. Pierre Schaeffer fut en effet le vice-président de l'association Jeune France, issue d'un groupe d'animateurs des émissions de Radio-Jeunesse. Fondée en novembre 1940, l'association Jeune France fut, jusqu'à sa dissolution en mars 1942, l'un des moteurs de la politique du gouvernement ; elle travailla à rénover les arts populaires<sup>14</sup>. Mais le Studio d'Essai fondé en 1943 par Pierre Schaeffer fut aussi le lieu d'où partirent les premières émissions de Paris libéré, en août 1944.

---

<sup>11</sup> Sophie Brunet, 1969, *Pierre Schaeffer*, suivi de réflexions de Pierre Schaeffer, Paris : La Revue Musicale, p.24.

Cet ouvrage est un témoignage partiel sur Pierre Schaeffer dont la biographie reste à écrire. Pierre Schaeffer est né en 1910 et mort le 19 août 1995.

<sup>12</sup> Entretien avec l'auteur.

<sup>13</sup> Voir Pierre Schaeffer, 1969, "Réflexions", in Brunet, 1969, p.111-215.

<sup>14</sup> Véronique Chabrol, 1990, "L'ambition de Jeune France", in Jean-Pierre Rioux (dir), *La vie culturelle sous Vichy*, Paris : Complexe, p.161-178, ainsi que Christian Faure, 1989, *Le Projet culturel de Vichy*, Lyon : PUL, p.57-61.

Dans ses ambiguïtés, la trajectoire de Pierre Schaeffer pendant la Seconde guerre mondiale et son parcours ultérieur peuvent être rapprochés de ceux des élites passées par l'Ecole des cadres d'Uriage<sup>15</sup>. Ils contribueront à préparer et accomplir la transformation du paysage culturel de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

#### LA DYNAMIQUE INSTITUTIONNELLE AU GRM

Fondateur et responsable du Service de la Recherche de la radio-télévision et du GRM qui y est inséré, Pierre Schaeffer a également pu concrétiser le projet de "recherche musicale" grâce à la dynamique institutionnelle propre à certaines organisations.

Le groupe formé en 1958, composé à ses débuts de Luc Ferrari, Ivo Malec, François-Bernard Mâche, que rejoignent peu après Bernard Parmeggiani et François Bayle<sup>16</sup>, s'est très vite affirmé, dans le cadre d'un service plus vaste animé lui-aussi par une forme réglée de vie collective, comme la matrice de nouvelles pratiques culturelles.

C'est par l'instauration de relations originales entre les individus et le collectif que des pratiques inattendues ont pu devenir réalité. Car si elle a été baptisée dès le départ "recherche musicale", la démarche adoptée par les compositeurs devenus aussi des chercheurs en activité dans un groupe n'a acquis un contenu concret que dans le jeu du

---

<sup>15</sup> Cette école officiellement créée par l'Etat français en décembre 1940, jusqu'à sa suppression deux ans plus tard, tient son rôle central dans l'histoire française par les stages qui y furent organisées pour les élites de la société française. Si le projet était au départ de servir la Patrie dans le cadre de la Révolution Nationale, l'Ecole a pris ses distances par rapport au régime de Vichy et s'est affirmée comme le laboratoire d'une société nouvelle, humaniste et chrétienne. Après 1942, ses membres participeront à la lutte pour la libération, dans la clandestinité. Voir Bernard Comte, 1990, "L'esprit d'Uriage : pédagogie civique et humanisme révolutionnaire", in Rioux, *op.cit.*, p.179-202. Et pour de plus amples informations, Bernard Comte, 1991, *Une utopie combattante*, L'Ecole des cadres d'Uriage, 1940-1942, Paris : Fayard.

<sup>16</sup> Sans compter les "stagiaires" qui chaque année viennent se familiariser et composer avec les techniques électro-acoustiques.

travail d'équipe et de l'inventivité individuelle, et cela à partir d'un cadre institutionnel a priori strict.

Les institutions, petites ou grandes, ne sont en effet pas toujours des coquilles vides, des échafaudages de règles et de hiérarchies où les individus ont des statuts d'agents et non d'acteurs. Le projet qu'une institution doit réaliser n'a pas non plus un devenir très prévisible qui se confondrait avec ses buts ou ses fonctions explicitement posées au départ<sup>17</sup>. En l'occurrence, l'adoption du modèle institutionnel de groupe de recherche a eu, au quotidien, des conséquences inattendues dans la vie du GRM et sur les pratiques en jeu.

A ce propos, un document comme le "Règlement des chercheurs", rédigé en 1961, qui valait pour l'ensemble du Service de la recherche de la Radio-Télévision, est intéressant. Résumé -il faisait soixante-dix pages- et commenté par Pierre Schaeffer lui-même en 1972, il met en évidence dans quelle mesure le modèle du laboratoire a eu des effets pratiques dans la vie collective du GRM et sur les produits musicaux qui en sont issus.

Ce texte définissait de manière stricte un statut de chercheur : "Est appelé 'chercheur', indépendamment de toute appartenance, notamment contractuelle, aux groupes de recherche du Service, un professionnel confirmé des moyens d'expression, qui poursuit l'étude des corrélations entre disciplines par une méthode dite expérimentale, au niveau de la recherche fondamentale et de la recherche appliquée"<sup>18</sup>. A la différence du compositeur, le "chercheur" est "un auteur qui accepte trois disciplines de travail :

---

<sup>17</sup> Dans cette perspective, l'apport du juriste Maurice Hauriou dans la manière d'aborder les phénomènes institutionnels est à noter. Au début de ce siècle, il a insisté sur la nécessaire prise en compte de la dynamique des institutions, du rôle moteur des individus et des "idées d'oeuvre ou d'entreprise".

Yann Tanguy, 1991, "L'institution dans l'oeuvre de Maurice Hauriou. Actualité d'une doctrine", in *Revue du droit public* et de la science politique en France et à l'étranger, n°1, p.61-79.

<sup>18</sup> Schaeffer, 1972, *Machines à communiquer*, II, Paris : Seuil, p.104-105.

priorité de l'investigation aux problèmes de corrélations ; acceptation d'une méthode expérimentale, objet d'une recherche commune ; finalité des oeuvres personnelles dans le cadre d'un programme collectif"<sup>19</sup>.

Avec le recul, Pierre Schaeffer commentera : "Inutile de se voiler la face : il ne s'agit pas, on s'en doute, de fonder un Ordre, mais on a cependant l'ambition d'instaurer, entre les travailleurs, les règles d'une collectivité qui les engage". Le but d'un tel engagement du compositeur ou de l'artiste dans une institution organisée selon le modèle du centre de recherche est de produire méthodiquement l'inattendu. En 1972, Pierre Schaeffer est d'avis que "cet assemblage incertain, flanqué d'un texte exemplaire, a bien fini par vivre et aussi par produire. Au mépris de son règlement ? Non pas exactement : dans l'esprit de sa loi, bien inspirée, contre sa lettre, inapplicable"<sup>20</sup>.

Effectivement, si le GRM, comme dispositif institutionnel, a permis d'aboutir à la rédaction d'un traité de musique, le *Traité des Objets Musicaux* publié en 1966, il a été en même temps le vivier d'oeuvres musicales les plus diverses. "Mais bientôt, ce cadre de départ éclatera vite. A côté d'une recherche poursuivie avec une extrême rigueur jusqu'en 1966, le GRM laissera s'épanouir une activité de composition beaucoup plus libre et diversifiée"<sup>21</sup>, confirmera plus tard Michel Chion.

ENTENDRE ET FAIRE AUTREMENT LA MUSIQUE :  
LES "OBJETS MUSICAUX"

Un des résultats les plus originaux et conséquents sur le long terme du travail collectif mené au GRM concerne les modalités de la relation de chacun à la musique. La "recherche musicale" projetée par Pierre Schaeffer a pris la forme d'une manière autre de faire et d'entendre la musique : différents modes de perception ont été fondés dans la perspective d'une autre fabrication de la musique.

---

<sup>19</sup> Schaeffer, 1972, p.105.

<sup>20</sup> Schaeffer, 1972, p.108 et p.110.

<sup>21</sup> Chion, 1982, p.80.

Si les deux pôles de la production et de la réception ont toujours été ceux de la musique, Pierre Schaeffer et ses collaborateurs ont entrepris de les lier différemment. Il est possible, selon les membres du GRM, d'étendre le domaine de l'écoute afin de composer des musiques inouïes. L'issue proposée est d'apprendre à écouter des "objets musicaux" et non plus des notes, des sons, ni même des bruits. La novation, dans un domaine a priori si immatériel et fugitif (la musique, art du temps, dit-on communément), est fondamentale.

Le terme d'objet rend d'abord compte de l'acte volontaire d'écoute qui aboutit à isoler, dans un contexte, un fragment précis de son : l'objet musical est indissociablement une forme et une matière perçues au cours de l'audition, il n'existe pas en soi. Ce choix terminologique renvoie en ce sens explicitement à la démarche de chercheur au cours de laquelle le "sujet" est dans une relation d'objectivation avec un "objet".

A l'échelle de l'histoire de la musique occidentale, une telle démarche marque une rupture nette par rapport à l'idée commune de l'art musical assimilé à un langage immédiat : la pratique de la musique est désormais pensée et vécue comme l'instauration de relations entre des humains et des objets, aussi immatériaux fussent-ils.

Plus simplement, dans le traité de musique qu'il signe, Pierre Schaeffer distingue plusieurs écoutes. Les recherches menées au GRM entre 1958 et 1966 aboutissent à différencier le fait "d'écouter, d'ouïr, d'entendre et de comprendre". Les "pouvoirs de l'oreille" sont aiguisés afin de permettre au moins quatre écoutes<sup>22</sup> : j'écoute un événement sonore dont je cherche à identifier la source afin qu'il me signale quelque chose, j'ouïs passivement les sons dans leur matière brute et dans un flux d'impressions, j'entends en sélectionnant ce que j'ouïs dans le but de comprendre, et je comprends un son en fonction d'un sens, d'un code. Et ainsi les objets sonores se forment dans ces différentes intentions de perception. La musique, "loin

---

<sup>22</sup> *Traité des Objets Musicaux*, p.112-128.

d'apparaître comme le résultat d'une activité simple, multiplie à plaisir, diversifie à l'infini les objets de l'écoute"<sup>23</sup>.

Grâce à ses oreilles, le compositeur peut construire une infinie variété d'objets sonores. Les techniques de la radio sont ses outils de base. "Dans le sens du faire ou même de l'analyse du sonore, le magnétophone est un outil de laboratoire ou de lutherie. Il travaille au niveau élémentaire, mettons celui des objets. Dans le sens de l'entendre, le magnétophone devient un outil à préparer l'oreille, à lui ménager un écran, à lui créer des chocs, à lui lever les masques. Le magnétophone, pas plus qu'aucun appareil acoustique, ne peut dispenser d'un travail de pensée sur l'écoute, mais il en prépare les voies par de nouveaux contextes"<sup>24</sup>, explique Pierre Schaeffer.

Au fondement de cette nouvelle pratique musicale, un classement des objets sonores est nécessaire. *Le Traité des Objets Musicaux* comprend trois cents pages consacrées à la manière d'établir des typologies et des morphologies des sons. La "recherche musicale" commence par ces classements qui sont formateurs des objets musicaux que le compositeur utilisera. Là se connectent les recherches collectives sur les sons et l'activité proprement dite de composition : la musique est créée dans ces relations de connaissance tout à la fois savante et sensible établies entre un "sujet" et des "objets".

Une manière autre de composer devient possible. D'un point de vue sociologique, le compositeur qui écrit une partition interprétée ensuite par des instrumentistes s'insère dans une chaîne<sup>25</sup> de médiations où chacun a un rôle précis, depuis l'enseignant jusqu'à l'éditeur de musique, en passant par le facteur d'instruments. Élément, lui, d'un dispositif et membre d'un collectif, le chercheur musical peut façonner pour ainsi dire de ses propres mains, composer et diffuser des objets musicaux, tout cela grâce à des technologies du son : il est pris dans un échafaudage de médiations.

---

<sup>23</sup> id. p.148.

<sup>24</sup> id, p.34.

<sup>25</sup> Pas nécessairement linéaire.

## II- L'EBAUCHE D'UN NOUVEAU MONDE MUSICAL

Si la radio et le laboratoire sont respectivement la matrice et le modèle qui ont rendu possible l'apparition de "la recherche musicale", d'autres lieux que le GRM et le Service de la Recherche vont aussi contribuer à faire vivre tous les jours cette nouvelle pratique culturelle. Des institutions comme les Conservatoires et les Maisons de la Culture entrent en jeu à partir de la fin des années soixante, en soutenant et accueillant des groupes nés en filiation plus ou moins directe avec le GRM.

Toujours dans les marges de l'Etat central français, à travers la fondation de petits collectifs, un monde de la "recherche musicale" se met en place. Autrement dit, un réseau d'individus et de petites institutions se constitue et contribue à donner d'autres sens et réalités au projet de "recherche musicale". En décalage par rapport au reste du monde de la musique contemporaine respectueux de la division établie du travail musical, ce nouveau monde musical permet d'amorcer la diffusion en France des nouveaux dispositifs musicaux expérimentés au GRM.

### UN RESEAU INTERNATIONAL DE STUDIOS DE MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE

Le monde de la "recherche musicale" se configure entre 1958 et 1972, avec comme grand pôle le GRM, à l'échelle de la France comme d'ailleurs de l'Occident. Dès le début des années cinquante, le travail et les créations du fameux groupe de la Radio de Paris sont déjà des références pour l'ensemble des compositeurs qui en France, en Europe, en Amérique du Nord et au Japon, commencent eux-aussi à utiliser les techniques électroacoustiques comme moyens de composition et de diffusion.

L'organisation en 1953 à Paris de la Première Décade de Musique Expérimentale avait été l'occasion d'affirmer ce positionnement. La démarche plus fondamentale entreprise à partir de 1958 au GRM renforce sa position nodale, d'autant plus que les autres centres se positionnent

davantage comme des studios de musique électroacoustique ou électronique<sup>26</sup>, c'est-à-dire des lieux de création où les recherches proprement dites sont plus ou moins importantes et fondamentales.

A l'étranger, de tels studios sont fondés dans les universités et dans les radios, à partir des années cinquante<sup>27</sup>. En France, le réseau des acteurs qui contribuent à faire exister ce nouvel art de faire et d'entendre la musique commence à se densifier surtout à partir de la deuxième moitié des années soixante. Principalement, le CIRM, Centre International de Recherche Musicale, est fondé à Paris en 1968 ; les Groupes de Musique Expérimentale de Marseille et de Bourges, le GMEM et le GMEB, sont respectivement mis en route en 1969 et 1970. Avec ces trois centres, dans l'unité du projet d'une "recherche musicale", déjà une variété de situations et de dynamiques apparaît.

Structure associative mise en place à l'origine pour recueillir un don de pianos et de harpes à micro-intervalles, le CIRM, dirigé par le compositeur Jean-Etienne Marie, se positionne rapidement comme un centre de création musicale, au sein de la Schola Cantorum, puis du Conservatoire de Pantin. De nombreux compositeurs sont accueillis à partir de la fin des années soixante et peuvent disposer de l'équipement instrumentale et électro-acoustique du CIRM pour inventer de nouvelles musiques où art et technologies se fécondent.

Plus encore que le démarrage du centre de Jean-Etienne Marie, la mise en route des deux nouveaux groupes fondés

---

<sup>26</sup> Avec la musique dite électronique, les sons utilisés par les musiciens ne sont pas des enregistrements, mais sont produits par des générateurs. Comme pour la musique électroacoustique, ils sont gravés ensuite sur bande magnétique, travaillés et composés à partir de ce support.

<sup>27</sup> Débuts en 1951 du CPEMC, Centre de Musique Electronique de l'Université Columbia-Princeton, en 1953 du studio de la WDR de Cologne, en 1954 du studio d'Ottawa, en 1956 du studio de la NHK à Tokyo, en 1958 du studio de la RAI à Milan, en 1961 du Studio de Sonologie de l'université d'Utrecht aux Pays-Bas, etc... Voir Chion et Reibel, 1976, *Les musiques électroacoustiques*, Aix-en-Provence : Edisud ; Chion, 1982.

sur le modèle du GRM est une étape décisive dans l'ébauche d'un nouveau monde musical.

Les Groupes de Musique Expérimentale de Marseille et de Bourges naissent à la fois de l'exemple et par filiation du centre parisien. Le premier est issu de la première classe d'électroacoustique ouverte dans un Conservatoire en France, celui de Marseille, en 1967, sous la responsabilité de Marcel Frémiot ; le second est créé par Françoise Barrière et Christian Clozier, deux élèves de la première promotion de la classe d'électroacoustique animée par le GRM au Conservatoire de Paris, il est hébergé par la Maison de la Culture de Bourges. Moins fondamentales que celles du GRM, les activités du GMEB et du GMEM contribuent cependant à établir en France la démarche collective propre à la "recherche musicale".

Dans la diffusion de nouvelles pratiques artistiques, le rôle des Conservatoires, s'il est encore largement marginal autour de 1970, a donc été décisif. Au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, est ouverte, à la rentrée 1968, une classe de "musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel". A Marseille, les personnalités du Directeur du Conservatoire, Pierre Barbizet, et du compositeur Marcel Frémiot permettent l'ouverture d'une classe dès 1967.

Pour autant, est-il alors possible de véritablement enseigner ces pratiques de composition, quand bien même un traité de musique est disponible depuis 1966 ?

Il s'agit alors moins de transmettre un savoir abstrait, ensemble de règles d'écriture, que de faire partager une démarche très concrète, savoir-faire autant que savoir-écouter. Pour cela, la pratique quotidienne de la "recherche musicale" dans le cadre d'un petit collectif est incontournable : la constitution de groupes de compositeurs est bien un phénomène qui distingue les praticiens des techniques électroacoustiques. Cette nouvelle forme d'insertion sociale des compositeurs, condition et conséquence de l'ébauche d'un nouveau monde musical, n'est pas dissociable de leurs projets artistiques, à l'exemple du GMEM.

## L'EXEMPLE DU GROUPE DE MARSEILLE

Le cas du Groupe de Musique Expérimentale de Marseille met particulièrement en évidence la nécessité ressentie par des musiciens de fonder un groupe afin de pouvoir pratiquer une nouvelle musique. Tout autant qu'une mise à disposition de matériel alors rare et coûteux pour le compositeur, le studio constitue une petite institution qui transforme indissociablement la manière de faire la musique et la condition de compositeur.

Le GMEM prolonge, à l'échelle locale, la grande transformation initiée par le GRM. La mise en avant de l'expression "musique expérimentale", dans le sigle du groupe marseillais, positionne explicitement ce nouveau centre en filiation musicale par rapport au GRM, tout en le plaçant en deçà d'une "recherche musicale" aussi poussée que le centre de la Radio.

D'autre part, le projet de fonder un groupe dans le but d'apprendre à "se servir de ses oreilles" a été élaboré en référence directe au GRM. Pour Marcel Frémiot, Georges Boeuf et Michel Rédolfi, membres fondateurs du GMEM, le GRM a alors constitué un "modèle de structure"<sup>28</sup>. Plus généralement, pour le responsable de la première classe d'électroacoustique implantée dans un Conservatoire français et deux des premiers élèves, la formation d'un collectif est alors le moyen privilégié d'affirmer un nouveau statut social pour le compositeur.

Comme le raconte Georges Boeuf, le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille a d'abord été pour les élèves entrés dans la classe que Pierre Barbizet avait confié à Marcel Frémiot, la "seule façon d'arriver à réunir des moyens de travail en se constituant en groupe plutôt que d'essayer de les obtenir séparément". Car "si le fait de rentrer dans la classe d'électroacoustique nous avait ouvert les portes du studio de la radio de FR3, l'année d'après ces moyens nous ont été enlevés. Après, on s'est débrouillé avec les moyens du bord".

---

<sup>28</sup> Selon les mots de Georges Boeuf : entretien avec l'auteur.

A travers l'affirmation d'un groupe de compositeurs, l'identité sociale des membres du GMEM est transformée. Georges Boeuf explique en ce sens : "on s'est retrouvé dans une classe comme des élèves. On s'est rendu compte que c'est une matière qui ne peut pas être traitée de prof à élève, il y avait plutôt une collaboration entre les gens qui étaient là. La notion de groupe a été vite adoptée. D'autre part, c'était aussi pour des besoins de gestion. Dès la première année de la classe du Conservatoire, on nous a demandé de faire des concerts, des conférences, et on s'est dit : dans quel cadre ? On ne va pas se présenter en tant qu'élèves du Conservatoire ; on a senti qu'il fallait avoir une identité professionnelle".

PIERRE HENRY

Le parcours de Pierre Henry est lui aussi exemplaire. S'il se situe à la marge de cette dynamique de constitution de groupes de compositeurs, il a contribué à tracer une voie, différente de celle du GRM, mais tout aussi importante.

La fondation en 1960 de son studio personnel, baptisé Apsome, est le cas extrême parmi les situations et les parcours très divers qui font le nouveau monde de la "recherche musicale" au cours des années soixante. Acteur historique de la musique concrète et compositeur de grande envergure, Pierre Henry est une figure majeure de ce monde en constitution. Il borne en quelque sorte, par sa démarche radicale, ce nouveau monde musical.

Premier collaborateur de Pierre Schaeffer, venu l'épauler en 1949-50 en tant que musicien professionnel, Pierre Henry est licencié, à la suite de plusieurs différends personnels, administratifs et esthétiques, en 1958. Il s'engage alors dans la voie de la musique électroacoustique, au delà de toute préoccupation théorique.

Comme son biographe Michel Chion l'a écrit, Pierre Henry est le "seul à s'être investi complètement et uniquement dans la musique électroacoustique, à lui avoir donné sa vie ; associé à cette musique dès ses premières manifestations, ayant tout inventé ou réinventé de ses

techniques, et du même coup transcendant et faisant oublier ce genre auquel il s'est consacré"<sup>29</sup>.

Dans le prolongement de son instinct pour la musique concrète qui complétait la démarche plus réfléchie de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, après 1958, se lance dans la mise au point de "dispositifs de création de sons". Quand Pierre Schaeffer, avec le projet d'une "recherche musicale", entreprend avec l'équipe du GRM de classer méthodiquement des objets sonores, c'est-à-dire de "mettre des mots sur des sons", Pierre Henry se concentre lui sur les moyens de créer les sons qui iront enrichir sa "phonothèque". En résumé, "Pierre Henry avait tranché par la pratique : pourvu qu'on ait l'ivresse, qu'importe le flacon et le nom sur l'étiquette"<sup>30</sup>.

Toute la différence entre une démarche qui mène à la rédaction d'un traité de musique et celle de Pierre Henry se comprend mieux une fois décrite l'archéologie d'une de ses oeuvres créées dans les années soixante. Je m'autorise à citer longuement un passage de la biographie de Pierre Henry.

Michel Chion raconte ainsi les épisodes de l'alchimie des *Variations pour une porte et un soupir* : "Pierre Henry part en vacances dans une maison isolée près de Carcassonne. C'est une ferme avec une basse-cour, une porcherie et des prairies irriguées par de petits cours d'eau. Pierre Henry a amené, de son studio, un gros magnétophone Tolana et plusieurs micros. Il aménage la maison de façon à pouvoir capter toute sa vie sonore ; la ferme est surveillée auditivement par tout un dispositif de prise de son relié à une console, dans une pièce du rez-de-chaussée, d'où l'on peut écouter, par haut-parleur tout ce qui s'y passe. Les cochons de la porcherie vivent avec un micro au-dessus d'eux. Les écoulements d'eau sont aussi une source dont Pierre Henry cherche à jouer, comme il 'joue' des porcs en les faisant jeûner pour qu'ils crient mieux, et des poules de la ferme en les pourchassant. Il installe dans des cours d'eau

---

<sup>29</sup> Chion, 1980, *Pierre Henry*, Paris : Fayard, p.11.

<sup>30</sup> Chion, 1980, p.57.

des petits barrages qu'il suffit d'abaisser et de lever pour en faire varier le débit et la vitesse. Ces sons d'eau, de faible niveau, sont enregistrés la nuit pour éviter des intrusions sonores indésirables. Pierre Henry ne cherche pas à capter des 'paysages sonores' d'eau murmurante, mais à enregistrer l'eau avec la même précision, le même piqué qu'il le ferait dans un studio (...). La source la plus importante dans cette ferme se cache au grenier. Une porte de grenier, c'est fait pour être franchie, mais Pierre Henry s'arrête, lui, à son grincement. Dès qu'il la touche, dira-t-il plus tard, il sait que c'est 'elle', qu'elle sera entre ses mains un instrument fantastique. Mais il ne se précipite pas pour l'enregistrer. Il s'exerce à en jouer, il fait, comme au Conservatoire, ses 'deux heures de porte' par jour. Puis il installe devant elle un micro Neumann V4T, relié par un long câble au magnétophone que contrôle depuis le rez-de-chaussée Isabelle Chandon. Alors il enregistre la porte systématiquement, 'exhaustivement', déjà comme une musique, il l'a fait parler et crier de toutes les manières : tantôt avec de tout petits gestes du poignet, tantôt en la secouant comme un furieux, l'enfourchant, la faisant hurler. Ces sons de porte sont d'une transparence et d'un impact prodigieux, et pourquoi ne décernerait-on pas un Oscar de la prise de son à cette série de sons de porte faits à Vic, dans l'Aude, en juillet-août 1962 ? Des heures et des heures de sons de cochons, d'insectes, de basse-cour sont ramenés à Paris. Mais c'est naturellement sur les sons de porte que Pierre Henry se fixe. Ils lui suggèrent de reprendre un ancien projet, proche de ses *Dimanches noirs* pour piano : traiter une 'journée de vie' en sons (...). Pour donner à la porte-vedette des partenaires en seconds rôles, Pierre Henry choisit deux personnages sonores différents, qu'il assimile sous le nom commun de soupir : le soupir 'souffle' est dû à François Dufrêne, et le soupir 'chanté' est joué par lui-même avec un petit instrument nommé flexateur ou flexaphone venant de la panoplie d'un clown (...). Pour classer et découper les sons de porte, Pierre Henry s'est fait installé dans le studio de la rue Cardinet une grande table de bois, sur laquelle sont posés et rangés des dizaines et des dizaines de noyaux métalliques portant les sons découpés,

classés, numérotés, nommés sur lesquels il fait des recherches systématiques d'association et de combinaison (...). La version définitive de concert des *Variations pour une porte et un soupir* comporte vingt-cinq mouvements dont la durée moyenne est de deux à trois minutes (...). La gageure se résume ainsi : 'donne moi une porte, et tu verras'<sup>31</sup>.

L'oeuvre est créée en juin 1963 à Paris, en l'Eglise Saint Julien-le-Pauvre.

#### LES LIMITES DE CE NOUVEAU MONDE

Le nouveau monde musical qui s'ébauche ainsi entre 1958 et 1972 constitue-t-il une grande transformation culturelle, encore limitée, mais dont on ne doute pas qu'elle va s'accomplir et aboutir à reconfigurer le monde de la musique contemporaine ?

En fait, la singularité de ce monde en formation tient alors moins au petit nombre d'acteurs concernés qu'à la difficulté d'intégrer dans la "culture" en général les changements en jeu, et conséquemment à projeter leur devenir. Par sa généalogie radiophonique et scientifique, la "recherche musicale" n'a pas seulement transformé la pratique de la musique, elle a aussi contribué à l'amorce d'une redéfinition des frontières et du contenu de la culture.

Alors qu'en France, depuis l'entre-deux-guerres, la notion de culture, dans un rapprochement avec le terme de civilisation, renvoie aux idées d'un patrimoine artistique à défendre et de valeurs à sauvegarder<sup>32</sup>, l'apparition d'une pratique comme la "recherche musicale" revient à introduire les mondes des média et de la science dans le domaine de la culture.

Il reste que le vocabulaire socio-politique français n'inclut pas encore, dans les années cinquante et soixante, ce sens du mot culture. La "recherche musicale" participe d'un phénomène de redéfinition de la culture encore marginal en

---

<sup>31</sup> Chion, 1980, p.108-111.

<sup>32</sup> Bénétou, 1975, *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris : Presses de la FNSP.

France. La localisation du GRM à l'ORTF est d'ailleurs à l'image d'une conception française de la culture qui exclut encore les médias.

Qui plus est, d'autres formes de "recherche musicale" se profilent au cours des années soixante, qui brouillent les limites de ce nouveau monde musical.