

## Pierre Schaeffer et l'aventure de l'image

Si l'histoire de la musique a retenu que Pierre Schaeffer était l'inventeur de la musique concrète, le versant de sa pensée du côté de l'image est nettement moins connu. Et pourtant, cette aventure est essentielle pour saisir l'envergure du parcours intellectuel de ce chercheur en arts-médias. Cet engouement remonte à ses premiers textes théoriques, où Schaeffer soulève la question d'un langage lié au développement des arts technologiques : le cinéma, la radio et, plus tard, la télévision. Il y aborde la problématique des relations audiovisuelles notamment à travers les notions d'« objet », de « langage des choses », de « simulacre audiovisuel » ou de « démarche concrète », qui constituent le fondement d'une pensée d'ordre phénoménologique. Ces jalons fondateurs prennent toute leur ampleur, vingt ans plus tard, dans le cadre de la « recherche fondamentale » entreprise au sein du Service de la Recherche de l'Office de radiodiffusion télévision française (ORTF) qu'il dirige de 1960 à 1975 et où il formalise cette réflexion à travers de nombreux ouvrages théoriques. Avant de définir l'ambition et la portée de ce laboratoire d'expérimentations incomparable dans l'histoire de l'audiovisuel public, suivons les étapes qui ont guidé une démarche audiovisuelle sur près de trente cinq ans.

### *De l'idée à l'objet 1941-1948*

Dès son *Essai sur la radio et le cinéma, esthétique et technique des arts-relais*<sup>1</sup> (1941-42), Schaeffer envisage l'image et le son à partir d'une problématique commune, notamment l'idée d'un langage concret des choses vues et entendues à travers le prisme du microphone ou de la caméra. Outre la similitude des procédures techniques – captation, montage, transformation, mixage et projection –, Schaeffer pressent que l'expression radiophonique peut se nourrir des expériences sonores menées au cinéma. En 1943, il fonde le Studio d'Essai et se rapproche de l'IDHEC, l'Institut des hautes études cinématographiques, afin d'y former les élèves ingénieurs du son du Studio d'Essai et de « s'ouvrir aux métiers voisins » ; Schaeffer fait même partie du jury d'admission au premier concours. Il fréquente des auteurs, des metteurs en scène, des comédiens et des compositeurs qui expérimentent sur le plan sonore au cinéma, tels Claude Roland-Manuel (compositeur des films de Jean Grémillon), Arthur Honegger, Yves Baudrier, Maurice Thiriet ou Maurice Jarre. L'émulation est intense, les échanges fructueux, qui viennent alimenter une réflexion portant avant tout sur la création sonore et la dramaturgie.

On comprend ainsi mieux pourquoi certaines innovations sonores ayant vu le jour au cinéma dès la fin des années 1920 resurgissent dans les productions radiophoniques du Studio d'Essai, que ce soit l'emploi des ondes Martenot dans la partition de Claude Arrieu pour *La coquille à planète* (1947), ou encore l'utilisation d'effets sonores propres au cinéma dans la dramatique radiophonique intitulée *Christophe Colomb* (1947) sur un texte de Paul Claudel, qui recourt à l'effet de partition dite « à l'endroit à l'envers » – procédé électroacoustique

---

<sup>1</sup> Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma, esthétique et technique des arts-relais 1941-1942*, édition établie par Carlos Palombini et Sophie Brunet, Paris, Éditions Allia, 2010.

primitif consistant à lire à l'envers l'enregistrement d'une partition rétrogradée<sup>2</sup>. Inventé en 1928 par Claude Roland-Manuel pour le film de Jean Grémillon *La petite Lise*, ce procédé sera souvent repris : par Maurice Jaubert dans *0 de conduite* (1930) de Jean Vigo et *Un carnet de bal* (1937) de Julien Duvivier, mais aussi par Arthur Honegger dans *Rapt* (1934) de Dimitri Kirsanoff, ou Miklos Rosza dans *Secret Beyond the Door* (1948) de Fritz Lang.

Cet intérêt pour tout ce qui touche à l'audiovisuel vient éclairer sous un angle nouveau le contexte d'émergence de la musique concrète, puisque la prémonition de cette découverte trouve en partie son origine dans une réflexion sur la bande sonore au cinéma, que Schaeffer développe dans trois articles parus dans les premiers numéros de la *Revue du cinéma*<sup>3</sup> en 1946, sous le terme générique de *L'élément non visuel au cinéma*<sup>4</sup>. Analysant la bande-son du film *Le ciel est à vous* (1942) de Jean Grémillon, il émet une idée sur le paramètre du « bruit » qui anticipe de près de dix ans les notions d'objet sonore et visuel : « Le bruit est le seul son parfaitement adéquat à l'image, car l'image ne peut montrer que des choses et le bruit est le langage des choses<sup>5</sup>. » L'article s'achève sur l'idée d'une « musique matériau<sup>6</sup> ». Il y est également question d'un autre film de Grémillon, *Lumière d'été* (1942), à propos duquel Schaeffer mentionne l'impressionnant travail sur les bruits dans la scène du « barrage », nœud dramatique d'un film doté d'une dimension sonore très créative :

« Les bruiteurs de radio en sont restés à la noix de coco, à la machine à faire le vent, à quelques bruits enregistrés qu'on reconnaît dans tous les radios-montages. En revanche, dans *Lumière d'été*, Grémillon va jusqu'à enregistrer deux cents bruits différents. Il les recompose pour donner une image sonore plus riche que le son brut. Ainsi, le son porte comme l'image la marque personnelle de l'auteur du film ; comme pour l'image photographiée, il y a un choix du sujet, une importance donnée à l'effet. En langage technique : on peut jouer sur la composition, l'intensité, la durée et le rythme des bruits<sup>7</sup>. »

Écrites en 1946, ces remarques prennent presque valeur de prophétie alors que deux ans de travaux seront encore nécessaires pour élaborer la musique concrète.

### *L'expérience audiovisuelle, 1948-1960*

Avec *Etude aux Chemins de fer* (1948), l'acte de naissance de la musique concrète n'est pas sans parenté avec la première œuvre cinématographique des frères Lumière en 1895, *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat*. Outre que ces œuvres fondatrices partagent une source d'inspiration commune à travers la fascination qu'exerce l'univers ferroviaire, un réseau de relations se tisse entre ces deux œuvres renvoyant aux réflexions sur « les arts infirmes » ; la radio aveugle et le cinéma muet semblent ici se répondre et se substituer l'un à l'autre de manière souterraine.

L'arrivée en 1949 de Pierre Henry, également passionné de cinéma, contribue à dynamiser et étendre, dès son invention, l'activité de la musique concrète appliquée à l'image.

---

<sup>2</sup> « La partie musicale a été transcrite de façon rétrograde, enregistrée sous cette forme mais « montée » à l'envers dans la bande. L'ordre des notes a été de ce fait rétabli, mais la résonance précède l'attaque des sons, ce qui donne un halo sonore d'un grand effet (...). » : Arthur Hoérée et Arthur Honegger, « Particularités sonores du film Rapt », *La revue musicale*, Paris, décembre 1934. p. 90.

<sup>3</sup> La *Revue du cinéma* sera rebaptisée cinq ans plus tard les *Cahiers du cinéma*.

<sup>4</sup> Pierre Schaeffer, *L'élément non visuel au cinéma : Analyse de la « bande-son (1), Conception de la musique (2), Psychologie du rapport vision-audition (3)*, *Revue du cinéma* n°1, 2 et 3, Paris, octobre, novembre et décembre 1946.

<sup>5</sup> *Ibid.*, *L'élément non visuel au cinéma : Analyse de la « bande-son, op. cit.* p. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, *Conception de la musique, op. cit.* p. 65.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 47.

C'est d'ailleurs grâce à une musique du film de Jean-Claude Sée *Voir l'invisible* (1949, film aujourd'hui disparu), qui donne à « entendre l'inouï », que Pierre Henry intègre le studio de recherches musicales attaché au Club d'Essai, rue de l'université. Deux autres musiques de films suivent : *Aube*, *Actualité 666* de Jean Claude Sée en 1950, puis *Astrologie* de Jean Grémillon en 1952 en collaboration avec Marius Constant.

En 1950, Schaeffer confronte pour la première fois ses théories audiovisuelles à la pratique en composant la musique du film *Maskerage* de Max de Haas, présenté sous pavillon néerlandais dans le cadre du deuxième festival de Cannes. Le film se prête à l'onirisme de la jeune musique concrète puisqu'il représente une déambulation, la nuit, à la lumière d'une lampe torche dans les galeries d'un château dont les couloirs sont peuplés de masques anciens. Les ressources sonores puisent dans différents registres alliant des sonorités de piano préparé, des jeux de cloches, quelques fragments sonores tirés de la *Symphonie pour un homme seul* et, fait sans doute unique à l'époque, des extraits de musique traditionnelle africaine. La synchronisation entre image et son s'opère sans que les ruptures dans la musique viennent souligner les changements de plan, conférant une sorte de flottement audiovisuel qui vient renforcer le caractère onirique du film. Ce trait esthétique demeure par la suite une constante dans l'esthétique des productions qui émaneront du Service de la Recherche.

De 1953 à 1957, engagé dans l'aventure de la Soraform, Schaeffer met de côté ses activités théoriques de la musique concrète. En son absence, la production musicale du studio s'exprime sous tous azimuts notamment à travers le ballet, le théâtre, mais aussi et surtout le cinéma. La plupart des compositeurs qui fréquentent le studio se confrontent à la musique de film, de Michel Philippot à André Boucourechliev, de Darius Milhaud à Iannis Xenakis, de Philippe Arthuys à Pierre Boulez. Pierre Henry compose la première musique concrète pour un long métrage de fiction de Henri Decoin, *Maléfices* (1956). À la fin des années 1950, d'autres compositeurs sont attirés par la musique concrète et vont « s'essayer » à la composition pour l'image : François-Bernard Mâche collabore avec Gérard Patris pour *La lanterne magique*, intitulée également *Caustique*, primée au festival de Varsovie en 1959, André Boucourechliev avec René Laloux et Jacques Brissot dans *Tic Tac*, sans parler de Luc Ferrari et Bernard Parmegiani, qui intègrent immédiatement l'idée de composer de la musique pour l'image.

Même si à son retour Schaeffer critique la manière désordonnée dont est menée la recherche audiovisuelle, et l'absence de réflexion théorique sur les relations image/son, il ne peut nier ni regretter une activité souvent récompensée par les plus hautes instances cinématographiques, qui aura apporté à la musique concrète une certaine notoriété, une large diffusion médiatique, un champ d'application immédiat et une certaine rentabilité financière. Ses années d'absence n'ont fait que renforcer les divergences de vue avec Pierre Henry. Une dernière collaboration audiovisuelle les unit en 1957 pour la musique du documentaire de Pierre Gout, *Sahara d'aujourd'hui*, avant que ne soit consommée définitivement la séparation des deux pionniers de la musique concrète. *Sahara d'aujourd'hui* est présenté le 23 juin 1958 au musée Guimet avec d'autres productions audiovisuelles issues du GRMC qui mettent en avant de nouveaux types de relations : on inverse la proposition en réalisant un film à partir d'une musique préexistante, pour transposer ainsi dans l'activité de la musique de film la théorie de « l'inversion du sens de composition » propre à la musique concrète. *Diamorphose*, de Iannis Xenakis devient ainsi le modèle sur lequel vient se greffer le film *Fer Chaud* de Jacques Brissot ; *Ambiance I* de Michel Philippot est repris par René Laloux dans *Les Achalunés*.

En 1960, Schaeffer revient sur trois expériences récentes dans un article intitulé « Le Contrepoint du son et de l'image ». *Caustiques* de Patris et Mâche, « exemple caractéristique » du groupe, serait marqué par « l'analogie » : on filme les surfaces

réfléchissantes de plaques métallisées accompagnées d'une musique utilisant leurs sonorités « tout comme le bastringue convient aux Westerns et la Musique douce à l'amour ». La seconde expérience a inspiré d'abord une « vive réprobation » à Schaeffer : utilisant sa propre *Étude aux sons animés* (faite en particulier à partir des sons d'une bille qui rebondit sur une cymbale), Jacques Brissot avait filmé « les manipulations de l'un de nos camarades peintres, Arman », travaillant « en salopette », et faisant « rouler, lui aussi, colliers de billes et ressorts à boudin dégouttant d'encre » sur son papier. En somme, Brissot utilisait l'effet anecdotique de l'origine des sons, et non « la logique interne des phénomènes sonores » sur lesquels Schaeffer compositeur avait travaillé. Mais si « tout collait », soutient Schaeffer, c'est que « les choses, qu'elles soient Image ou Son, parlent le même langage ». La troisième expérience enfin exploitait « exclusivement la complicité de [ces] phénomènes, et non la rencontre des objets ». C'est l'*Étude aux Allures* proposée cette fois-ci « comme canevas de montage » à Hains, qui emploie des lentilles cannelées pour produire un graphisme abstrait : « Le plus remarquable, c'est l'aisance, précisément, d'un contrepoint qui pouvait se dérouler fort librement, dès que la structure des images et des sons était en parenté. Aucun besoin d'ajuster numériquement battements ou mouvements. C'est l'esprit qui comptait, et non la lettre [...] »<sup>8</sup>.

Durant toute cette période qui précède la fondation du Service de la Recherche, les musiques d'application pour l'image constituent, en parallèle de la musique pure, un pan entier de la production du studio. Mal vue dans un studio de radio, la musique de film se réalise souvent la nuit, sous l'œil bienveillant de Schaeffer. La musique concrète trouve alors en l'image de nouvelles ressources, un nouveau champ d'application, immédiat, légitimant et consolidant la position du groupe à la fois sur le plan artistique, institutionnel et récréatif.

### *Le Service de la Recherche, 1960-1975*

Le 1<sup>er</sup> janvier 1960, une circulaire de service définit la mission du « Service de la Recherche ». « Le Service de la Recherche a pour mission de promouvoir des études d'ensemble, plus précisément portant sur l'interdépendance des aspects techniques, artistiques et économiques des activités de radio et de télévision ; d'animer des centres expérimentaux dans certains domaines spécialisés où il apparaît que de nouveaux moyens techniques conduisent à de nouveaux modes d'expression ; d'entreprendre l'application des résultats à l'intérieur ou à l'extérieur de l'Établissement RTF<sup>9</sup>. » Pierre Schaeffer, nommé à sa tête, doit y réaliser « l'étude fondamentale des corrélations entre aspects artistiques et techniques des diverses manifestations audiovisuelles<sup>10</sup>. »

Cette recherche fondamentale est dirigée à des fins de connaissance plutôt que d'expression. Elle s'intéresse aux conditions de création des objets, aux structures et aux messages sonores et visuels, à l'étude de leur perception et de leur mutuelle interaction. Dans les films réalisés dans cette optique, l'expérimentation porte d'une part sur les techniques d'expression propres à la radio télévision, les rapports physiques et psychologiques du son et de l'image, le renouvellement des procédés de réalisation, l'économie de la production. Elle se concentre d'autre part sur le phénomène de la communication audiovisuelle : thèmes et

---

<sup>8</sup> « Le Contrepoint du Son et de l'image », *Cahiers d'Études de Radio-Télévision* n°27-28 (1960), p. 118-120.

<sup>9</sup> Note émanant de la direction générale de l'ORTF, publiés dans *Le Service de la Recherche de l'ORTF, Structure et orientation*, publication interne, inédit, Paris, 30 mai 1974, p. 9.

<sup>10</sup> SCHAEFFER, Pierre, *Machines à communiquer, Genèse des simulacres*, tome 1, coll. Pierre Vives, éd. Seuil, Paris, 1970, p. 205.

moyens de l'information, techniques de médiation, comportements des publics. La recherche est répartie dans trois catégories :

- 1- les expériences de recherche proprement dites ;
- 2- les essais représentent des phases pédagogiques et des exercices systématiques destinés à l'entraînement des personnels de création. Les programmes expérimentaux ainsi réalisés permettent aux jeunes talents de s'essayer avec la plus grande liberté dans tous les genres et sur tous les thèmes ;
- 3- les applications : une formule de programme n'est pas seulement exemplaire lorsqu'elle permet une expérience originale ou la révélation d'un auteur, elle doit s'adapter aux contraintes de la production professionnelle et d'un circuit normal de consommation. Les programmes qui répondent à ces critères constituent l'étape ultime d'une production de recherche. Regroupés en séries, la plupart d'entre eux ont vocation à une diffusion internationale, répondant dans une formule efficace, à des besoins reconnus ou à des tendances positives de dynamisme culturel<sup>11</sup>.

Dans ce cadre institutionnel, Schaeffer tente la réalisation d'un art concret « total », dans la conjonction des « arts-technologiques », appelés également « arts médias », arts du support qui autorisent une nouvelle approche d'un « art-science ». Dans cet art, prenant pour point de départ l'objet concret (visuel ou sonore) dans un cadre décontextualisé, l'abstraction du sujet concret conduit à une subjectivité qui pourrait selon lui être capable de suppléer le langage de la science :

« Il nous faut considérer cet objet, enregistré sur la bande magnétique ou sur la pellicule comme un *médium*, un certain état ou la réalité se présente désormais à l'observateur. Tout d'abord, ces sons et ces images ne sont que des *simulacres*, des copies même pas conformes de la réalité. On serait alors tenté d'insister sur les différences qu'ils présentent avec celle-ci, en fonction de leur support (les deux dimensions de l'écran comparées aux trois dimensions de l'espace, le cinéma muet, la voix de l'invisible à la radio, etc.). Mais ces différences matérielles comptent moins que la transformation du rapport au réel qu'elles impliquent *dans notre conscience* : captés par le preneur de son ou le caméraman, ces simulacres sont des *compromis* entre l'événement et le message, l'objectif et le subjectif : autre chose et la même chose que le réel ; autre chose et la même chose qu'un message.

Or, il arrive ceci de plus étrange encore. Tandis que les mots du langage, qui se présentent avec un plus haut degré d'abstraction, ont démontré leur fécondité pour une description scientifique, les sons et les images, fournis directement par la technologie, semblent désormais se prêter à un constat de la subjectivité humaine, à un transfert des « états d'âme » sur le plan individuel autant que collectif. Ne pouvons-nous pas chercher ici une symétrie entre les fonctions des Arts et des Sciences ? Les sciences qui constituent une description de la nature dans le langage de l'homme, et l'art qui atteint l'homme par le « langage des choses » ?

Ainsi s'expliquerait la double puissance des sons et des images, la découverte quasi préhistorique que nous sommes en train de faire. L'art, comme acte de connaissance prendrait le relais de la science, et se dénommerait art (et non plus beaux-arts), toute activité qui échappe aux deux limitations que nous avons décrites pour la science elle-même<sup>12</sup>. »

Entre les espaces de la théorie et la pratique, les écarts se creusent cependant, et l'ambition s'érode. Cette divergence entre proposition artistique et demande de diffusion sera précisément au cœur du dilemme auquel se trouvera confronté le Service de la Recherche, qui doit répondre à des critères de diffusion de moins en moins en phase avec les préoccupations théoriques de Schaeffer.

Or, la correspondance étroite entre le cinéma d'animation et la musique concrète se situe en effet avant tout sur un plan morphologique. Dans un genre particulier qui s'est

---

<sup>11</sup> *Catalogue des Films et émissions de télévision*, ORTF, Service de la Recherche, 1969, p. 43.

<sup>12</sup> Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer*, tome 2, *Pouvoir et communication*, p. 22.

développé au sein du Service, la narrativité est très fréquemment déplacée et, sous prétexte « d'historiettes » futiles, sont dessinées des aventures de formes, de dynamiques ou de phénomènes. Il s'agit donc d'une variante du « cinéma du réel », mêlant « l'objectif et le subjectif : autre chose et la même chose que le réel ; autre chose et la même chose qu'un message<sup>13</sup> », dira Schaeffer. Il s'agit, comme pour les objets sonores, de représenter l'objet visuel dans une dimension décontextualisée afin que l'objet n'existe que par lui-même, sans être rattaché à une quelconque causalité. Ce cinéma d'objets visuels privilégie ainsi les gros plans sur des objets de la nature, des voyages au centre de la matière, des jeux de lumières et de couleurs capables de révéler un monde complet à explorer. L'intention de la musique concrète dessine au fond le même projet, s'attachant à révéler les micros variations d'un son, cherchant à renforcer des sonorités infimes, donner à entendre ce que l'on n'entend pas, prolonger les sons par des dispositifs d'écho électronique : un son fugitif peut ainsi être étendu, puis « torsionné » jusqu'à révéler sa vie interne.

La technique musicale concrète et la technique cinématographique ont pour point commun un travail sur le temps à travers une conscience temporelle modifiée par les machines. À partir du moment où il y a machine ou machinerie, bien qu'il y ait simulacre, il y a recherche d'effet sensoriel sur le spectateur et la question du fonctionnement de ces effets est soulevée. De la même manière il y a recherche sur le sens que produisent ces effets, tant sur le plan dialectique, symbolique ou poétique.

\*

Le bilan de ces années de production audiovisuelle est impressionnant. La télévision française peut s'enorgueillir d'avoir eu comme défricheur un homme dont la pensée et l'action ont profondément révolutionné le paysage audiovisuel. Durant les quinze années d'activité du Service de la Recherche, plus de sept cents films ont vu le jour, produits, coproduits ou achetés par le Service de l'ORTF ; parmi eux, plus d'une centaine aura bénéficié directement d'une musique concrète, alors que vingt-cinq auront été primés dans les festivals internationaux. Le service de la Recherche marque la mémoire de toute une génération de téléspectateurs avec l'univers des *Shadoks* (1968-73) de Jacques Rouxel, et celle des cinéphiles avec *Les soleils de l'île de pâques* (1972) de Pierre Kast, sur une musique de Bernard Parmegiani (1972), ou par l'exemplarité stylistique et la portée poétique de *La jetée* (1962) de Chris Marker<sup>14</sup>.

Alors qu'il avait à portée de main l'outil idéal pour réaliser ses propres films, Schaeffer ne laisse derrière lui aucune œuvre audiovisuelle personnelle mis à part le *Trièdre fertile* (1975), film d'une trentaine de minutes qui expérimente une synesthésie peu convaincante où la musique entièrement électronique de Pierre Schaeffer, première du genre réalisée avec l'aide de Bernard Durr, se trouve retranscrite visuellement sur un oscilloscope, avant d'être filmée puis transformée et recomposée à l'aide du « truqueur universel » de Francis Coupigny. On retrouve également dans le fond de l'IMEC un projet de série télévisée en treize épisodes déposé en 1976 auprès de Polygram et Telecip intitulée *L'alchimie de l'expression*<sup>15</sup> : cette série, à visée didactique, tente d'illustrer

---

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> Pour le détail de cette production, voir Jocelyne Tournet-Lammer, « Chronologie de la Production Image du Service de la Recherche de l'ORTF (1960-1974) », *Sur les Traces de Pierre Schaeffer*, Paris, INA/La Documentation française, 2006, p. 401-429.

<sup>15</sup> Projet dactylographié daté du 20 juillet 1976, *Expression d'une recherche fondamentale sur les modes et systèmes de communication*, Archives Pierre Schaeffer/IMEC, 131/801.

toutes les formes de communication par le son et l'image. Le projet, aussi détaillé et abouti soit-il, ne sera jamais produit.

À la lecture des écrits de Schaeffer, on peut s'interroger sur le fait de ne jamais trouver, sur une aussi longue période d'écriture, la moindre référence à des œuvres particulières, pas même au sein des deux imposants volumes des *Machines à communiquer* qui dressent en quelque sorte le bilan du Service de la Recherche. Il n'est jamais fait mention d'une œuvre précise, d'un réalisateur, d'un compositeur, ou d'une réussite audiovisuelle. On peut même ressentir, à la lecture de ses écrits, une forme de détachement vis-à-vis de la production audiovisuelle, comme si les œuvres n'étaient, au fond, que les instruments d'une théorie plus globale visant à appréhender la question de l'expression à travers l'outil technologique. L'œuvre serait-elle au service de l'idée ? L'œuvre pourrait elle exister sans ce monument institutionnel qu'est le Service de la Recherche, lui même érigé au rang d'œuvre dans l'esprit de Schaeffer, œuvre d'art d'une autre nature ?