

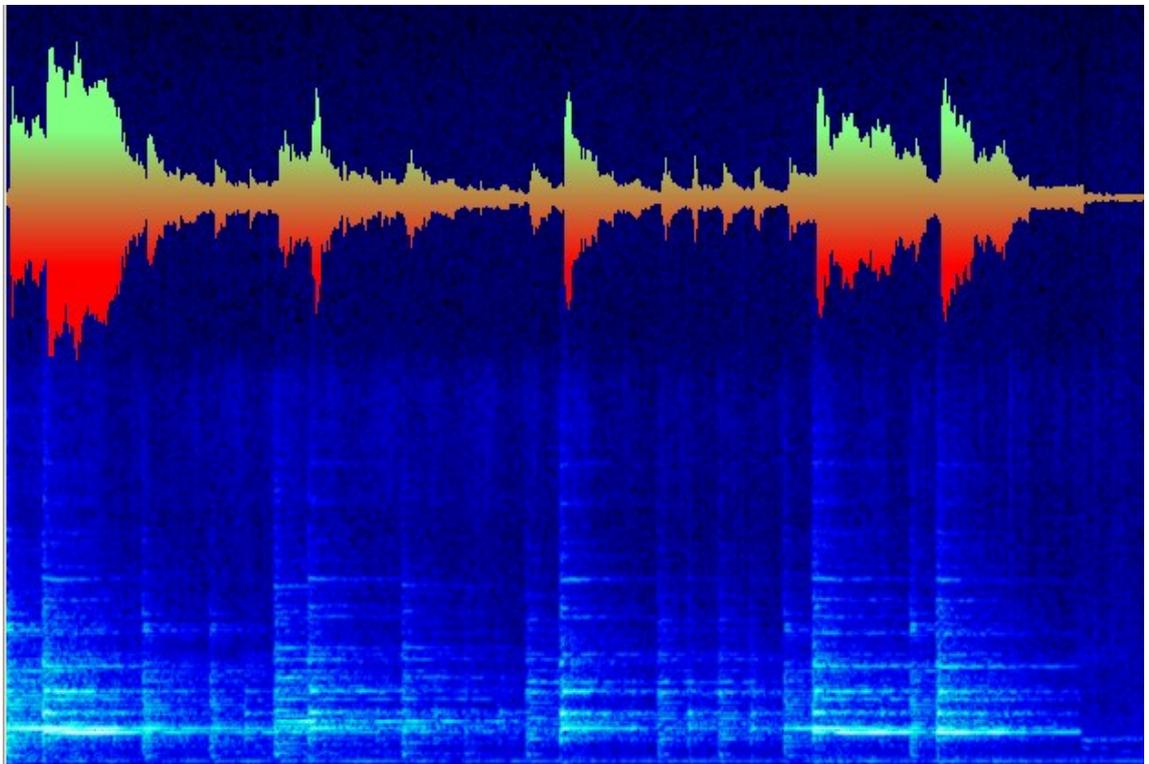
**Florian Gourio**

Mémoire de MASTER II de Musicologie

*Symphonie pour un homme seul*

de Pierre Schaeffer et Pierre Henry :

Analyse de quatre mouvements avec une méthode expérimentale



Université de Nice-Sophia Antipolis  
U.F.R. L.A.S.H.  
Département des Arts  
Section Musique Musicologie

**Septembre 2006**

Sous la direction de Monsieur Pascal Decroupet



**Florian Gourio**

Mémoire de MASTER II de Musicologie

*Symphonie pour un homme seul*

de Pierre Schaeffer et Pierre Henry :

Analyse de quatre mouvements avec une méthode expérimentale

Université de Nice-Sophia Antipolis

U.F.R. L.A.S.H.

Département des Arts

Section Musique Musicologie

**Septembre 2006**

Sous la direction de Monsieur Pascal Decroupet



*Illustration 1: Portrait de Pierre Schaeffer par Petrovic en 1951*

## Sommaire

<b>Avant propos</b> .....	p.6
<b>Introduction</b> .....	p.10
<b>Première partie : Analyse de <i>Prosopopée 1</i></b> .....	p.16
1. Analyse de <i>Prosopopée 1</i> par les Unités Sémiotiques Temporelles.....	p.17
2. Description et analyse des objets sonores de <i>Prosopopée 1</i> , avec l'aide d'outils informatiques.....	p.23
3. Confrontation des deux analyses précédentes avec celle écrite par Pierre Schaeffer.....	p.36
4. Conclusion.....	p.39
<b>Deuxième partie : Analyse d'<i>Erotica</i></b> .....	p.41
<b>Troisième partie : Analyse d'<i>Apostrophe</i></b> .....	p.53
1. Analyse d' <i>Apostrophe</i> avec les Unités Sémiotiques Temporelles.....	p.54
2. Analyse d' <i>Apostrophe</i> à l'aide d'outils informatiques.....	p.59
3. Conclusion.....	p.68
<b>Quatrième partie : Analyse de <i>Strette</i></b> .....	p.69
1. Analyse de <i>Strette</i> d'après les Unités Sémiotiques Temporelles.....	p.70
2. Analyse de <i>Strette</i> avec des outils informatiques.....	p.74
3. Conclusion.....	p.81
<b>Conclusion :</b> .....	p.83
<b>Annexes :</b> .....	p.88
1. Liste complète des Unités Sémiotiques Temporelles.....	p.89
2. Fac-similé de <i>L'art des Bruits</i> de Luigi Russolo.....	p.108
<b>Bibliographie :</b> .....	p.112

# Avant-propos

Depuis plusieurs années maintenant la musique électroacoustique m'intéresse, je l'ai découverte par hasard durant mon cursus musical au Conservatoire National de Région de Nice avec la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry<sup>1</sup> et Michel Colombier<sup>2</sup>. Après l'avoir étudiée, je me suis rendu compte que la pensée électroacoustique me semblait complètement nouvelle et en même temps en adéquation avec ma façon de penser la musique. Ne pas avoir de partitions, écouter la musique non pas pour entendre des noms de notes, mais pour les sons eux-mêmes et dire que tout son peut se transformer en musique me semblait complètement libérateur du carcan de la musique classique européenne.

Après un avoir consacré un travail de Master I à la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry et Michel Colombier, il m'a semblé utile, pour mieux comprendre et mieux appréhender ce style musical, de revenir aux sources de ce courant en abordant la première « grande œuvre » de musique concrète : la *Symphonie pour un homme seul*, œuvre écrite par Pierre Schaeffer et Pierre Henry.

Les bruitistes avaient tenté, avant Pierre Schaeffer, de faire de la musique non plus avec des instruments de musique, mais avec du bruit. Luigi Russolo, leur porte-parole, auteur du manifeste « L'art des Bruits »<sup>3</sup>, prône déjà l'utilisation des sons industriels dans la composition musicale. Les compositeurs de musique concrète ont souvent été rapprochés à tort des bruitistes, la grande différence qui existe entre ces esthétiques musicales est l'enregistrement utilisé pour la musique concrète. Les sons sont ici retravaillés et ne sont pas (ou rarement) donnés à écouter tels quels aux auditeurs, car la pensée électroacoustique française chasse l'anecdote<sup>4</sup>. Une autre différence notable porte sur l'utilisation de supports d'enregistrement par les musiciens

---

<sup>1</sup> Compositeur français né à Paris en 1927. Il entre au Conservatoire de Paris en 1937, où il suit l'enseignement de Nadia Boulanger, Félix Passeronne et Olivier Messiaen. En 1949, il rencontre Pierre Schaeffer et de là commence sa passion pour la musique concrète. Il continue toujours de composer et a créé sur France Culture, l'année dernière, le 4 décembre 2005, une nouvelle œuvre : *Deux coupes de sonnette*.

<sup>2</sup> Compositeur et arrangeur français, né à Lyon le 23 mai 1939 et mort le 14 novembre 2004 à Santa Monica, Etats-Unis. Il a composé des arrangements musicaux pour des artistes tels que Serge Gainsbourg (*Elisa*), Barbara (*L'Aigle Noir*), Charles Aznavour, Quincy Jones, The Beach Boys, Madonna ou Barbara Streisand.

<sup>3</sup> Vous trouverez en annexe 2 un fac-similé de ce manifeste dans sa version française publié à Milan en 1913. Nous l'avons trouvé à cette adresse Internet : <http://luigi.russolo.free.fr/mani1.html>

<sup>4</sup> L'anecdote dans la pensée schaefferienne est un son qui est potentiellement reconnaissable.

concrets<sup>5</sup>, qui se sont servis tout d'abord du vinyle puis assez rapidement de la bande magnétique (vers 1950-1951), et aujourd'hui du disque dur et d'autres supports numériques.

Pour comprendre la musique électroacoustique de l'intérieur, j'ai décidé d'entamer des études de composition électroacoustique au Conservatoire National de Région de Nice avec le professeur Monsieur Michel Pascal. Là, j'ai découvert les techniques compositionnelles concrètes, l'enregistrement, le découpage et le montage de la bande magnétique, ainsi que les nouvelles techniques de composition par l'outil informatique. J'y ai également reçu un enseignement spécifique à l'histoire de la musique électroacoustique – essentiellement européenne – de ses débuts à nos jours.

Le Conservatoire National de Région de Nice n'a malheureusement jamais possédé le matériel nécessaire à la composition sur vinyle comme l'a fait Pierre Schaeffer pour la *Symphonie pour un homme seul*, car l'ouverture de la classe date de 1984. Il avait acquis le matériel le plus performant de l'époque et la composition sur vinyle n'était plus à l'ordre du jour. Je n'ai donc pas encore eu l'occasion de m'essayer à un tel exercice, mais ce projet pourrait aboutir dans peu de temps.

J'informe mes lecteurs que j'essayerai de définir tous les termes techniques de ce étude pour une lecture plus facile et une meilleure compréhension de celui-ci.

Un CD d'exemples audio est fourni avec ce mémoire, car un support auditif est certainement nécessaire pour comprendre et suivre la démonstration.

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche Monsieur Pascal Decroupet pour son aide, pour les nombreux documents originaux qu'il m'a fournis, pour son enthousiasme pour mon projet de recherche ainsi que pour ses nombreux conseils avisés et éclairés.

---

<sup>5</sup> Les bruitistes utilisaient les sons directement, sans les retravailler. Pour cela, soit ils emmenaient le public directement dans des usines, soit ils apportaient des outils industriels sur scène afin de les faire entendre comme musique aux spectateurs.

Je tiens à remercier tout particulièrement monsieur Pierre Henry qui a bien voulu répondre à mes questions sur la *Symphonie pour un homme seul* par le biais d'un échange de courrier électronique.

Le concours d'Evelyne Gayou<sup>6</sup> (qui a répondu à mes questions via Internet) m'a permis d'obtenir des photocopies de manuscrits de Pierre Schaeffer et a été essentiel quant à la compréhension du fonctionnement du G.R.M.<sup>7</sup>.

Je remercie également les documentalistes de la Villa Arson (qui m'ont autorisé à consulter des ouvrages et des articles de presse de leur réserve), du CDMC (Centre de Documentation de Musique Contemporaine) de Paris et de la Bibliothèque Gustave Malher à Paris (cette bibliothèque a pour particularité d'avoir dans ses fonds tous les articles de Messieurs Maurice Fleuret<sup>8</sup> et Jacques Longchamp<sup>9</sup>, ainsi que certains de leurs manuscrits).

Mes pensées vont aussi aux personnes qui ont eu la gentillesse de me relire et de me supporter, Blaise, Chrysostome et Marie-Ange.

Un dernier remerciement va à tous mes camarades de promotion 2004 de la faculté des Lettres de Nice-Sophia-Antipolis qui m'ont offert le livre de Michel Chion, *Pierre Henry*<sup>10</sup>, pour mes vingt-cinq ans : ce cadeau a été déterminant dans l'orientation esthétique de mes recherches.

---

<sup>6</sup> Responsable des émissions de radio de France Culture et des publications écrites au sein du G.R.M.

<sup>7</sup> Le Groupe de Recherches Musicales est la suite du Groupe de Recherche de Musique Concrète (G.R.M.C.). En 1975, il est intégré à l'Institut National de Audiovisuel (I.N.A.) après la dissolution de l'O.R.T.F. <http://www.ina.fr/grm/presentation/index.fr.html>

<sup>8</sup> Maurice Fleuret (né en 1933, mort en 1990), il étudie la composition au conservatoire de Paris, il devient critique musical à *Combat* et au *Nouvel-Observateur*. Il lance les Journées de musique contemporaine et les Semaines musicales internationales de Paris et dirige également le Festival de Lille. Il sera l'instigateur de la Fête de la musique qui se déroule tous les 21 juin depuis 1982. Le 16 septembre 1986, il démissionne de son poste de directeur de la musique et de la danse au Ministère de la Culture pour divergences politiques.

<sup>9</sup> Jacques Longchamp (1949-1995), journaliste et ancien rédacteur en chef du *Journal Musical*, et chef de la rubrique musicale au *Monde*.

<sup>10</sup> CHION, M., *Pierre Henry*, Paris : Fayard, 2/2003.

# Introduction

Pierre Schaeffer, employé à la R.T.F.<sup>11</sup>, a créé le Studio d'Essai<sup>12</sup> : il y procédait à des expériences musicales afin de créer un nouveau langage. Lors de l'écoute d'un vinyle rayé, il se rendit compte que la perception auditive changeait. Grâce à ce constat, il basa tout un courant musical qu'il nomma tout d'abord : musique concrète<sup>13</sup>.

Après plusieurs créations (entre autre : *Etude aux chemins de fer*, *Suite pour 14 instruments*), Schaeffer voulut entreprendre celle d'une grande œuvre, qu'il intitula tout d'abord *Symphonie de bruits*, puis transforma ce titre en *Symphonie pour un homme seul*. La première en public eu lieu le 18 mars 1950 à l'Ecole Normale de Musique (E.N.M.) malgré quelques hésitations de la part du compositeur.

Pierre Henry remaniera la *Symphonie pour un homme seul* et en fera une « version de douze mouvements dès 1951 et remasterisera l'œuvre en 1966 [...] »<sup>14</sup>. Cette dernière version dure 21'22 alors que la version originale faisait près de trois quart d'heure.

En 1955, les deux compositeurs ont créé un arrangement spécial pour une chorégraphie de Maurice Béjart.

« Le 16 juillet 1955 fut créée au Théâtre de l'Etoile à Paris la chorégraphie de Maurice Béjart, premier ballet concret, qui allait marquer le passage du danseur marseillais au vocabulaire contemporain mais aussi décider durablement et de son succès et de celui de la *Symphonie* »<sup>15</sup>.

Schaeffer avait déjà pensé faire une *Symphonie de bruits*, bruits du corps humain – sifflements, pas, cris, rires, gémissements, etc... Il expose, dans *A la recherche d'une musique concrète*<sup>16</sup>, ce projet préalable à la *Symphonie pour un homme seul*. Il y décrit les difficultés techniques mais aussi esthétiques rencontrées, les différents découpages

<sup>11</sup> Radio et Télévision Française qui sera à partir du 27 juin 1964 appelée l'O.R.T.F.

<sup>12</sup> La R.T.F. avait prêté à Schaeffer un local et du matériel afin qu'il puisse mener ses expériences musicales. Après l'officialisation du Studio d'Essai et des recherches de Schaeffer, cette appellation se changera en Groupe de Recherches de Musique Concrète (G.R.M.C.).

<sup>13</sup> Pour connaître les définitions de différents courants de la musique électroacoustique, se référer à : Delalande, F., « Le paradigme électroacoustique », *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, sous la direction de J.-J. NATTIEZ, Arles : Actes Sud, Paris : Cité de la Musique, 2003, pp. 534-535.

<sup>14</sup> Livret du CD : HENRY, P., *MIX 02.1*, Philips, 464 532-2, 2000, p.7, article écrit par Anne Rey.

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> Schaeffer, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris : Seuil, 1952, pp.54-67.

qu'il voulait faire de la pièce, les différents titres donnés aux mouvements qui la composent, ainsi que les différentes organisations des mouvements les uns par rapport aux autres. Toutes ces étapes de la création de l'œuvre sont également visibles dans les esquisses de Schaeffer.

Dans le domaine de l'analyse électroacoustique, nous nous sommes rendu compte que chaque chercheur avait sa propre méthode d'analyse avec ses propres outils. La nôtre sera de procéder à plusieurs analyses de chacun des mouvements étudiés avec des outils différents pour répondre à ces deux hypothèses :

1. La première sera de savoir si une certaine empreinte de la musique tonale subsiste dans la première « grande » œuvre de musique concrète : *Symphonie pour un homme seul*. Pourtant les deux compositeurs avaient la volonté de changer la façon d'écouter la musique et désiraient également créer un nouveau langage musical en réaction à la pensée de l'époque.
2. La seconde sera de savoir si chaque mouvement étudié est une juxtaposition de sons ou une construction très structurée.

« L'analyse de la musique électroacoustique reste encore une entreprise marginale. Les musicologues s'y attardent peu, souvent par manque d'affinités esthétiques, parfois faute d'esprit d'aventure »<sup>17</sup>.

Il est vrai que pour se lancer dans l'analyse d'une œuvre électroacoustique, il faut à tout le moins une certaine ouverture d'esprit et une vraie curiosité, car les outils utilisés à ces fins sont en général peu communs et demandent d'acquérir une conception de l'analyse musicale différente de celle enseigné dans les différentes institutions musicales de notre pays. Afin de procéder à celle de la *Symphonie pour un homme seul*, nous nous sommes appuyés sur plusieurs outils : des Unités Sémiotiques Temporelles<sup>18</sup>, de logiciels informatiques (comme Peak, AudioSculpt, Acousmographe<sup>19</sup> ou

<sup>17</sup> Roy, S., *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2003, coll. « Univers musical », p. 43.

<sup>18</sup> Pour plus de facilité, nous dirons U.S.T. pour la suite de ce mémoire. Pour une meilleure compréhension de celles-ci, nous conseillons nos lecteurs de se reporter à l'annexe 1.

<sup>19</sup> Ce logiciel est téléchargeable gratuitement sur le site du GRM : [http://www.ina.fr/grm/outils\\_dev/acousmographe/index.fr.html](http://www.ina.fr/grm/outils_dev/acousmographe/index.fr.html)

Audacity<sup>20</sup>), des manuscrits de Pierre Schaeffer, des écrits des deux compositeurs, mais aussi d'articles de journaux qui contiennent souvent de précieux renseignements.

Les Unités Sémiotiques Temporelles (U.S.T.) sont des outils d'analyse développés par le laboratoire Musique et Informatique de Marseille (M.I.M.)<sup>21</sup>. Elles ne prennent pas en compte les critères habituels d'analyse : hauteur, intensité, durée, timbre. Ce qu'il y a de plus compliqué à intégrer pour le chercheur ou l'analyste voulant s'initier à cet outil, c'est que la polyphonie est considérée comme étant un phénomène sonore entier, non décomposable. Nous passons dans une nouvelle considération d'analyse musicale basée sur la perception auditive et sur la temporalité du phénomène sonore. La tradition de la musique électroacoustique française est ici prégnante, le vocabulaire musical qu'a « créé » Schaeffer dans le *Traité des Objets Musicaux*<sup>22</sup> y est en référence à toutes les explications des U.S.T. La visualisation de la musique électroacoustique n'est pas obligatoire pour composer une œuvre. Avec l'analyse, nous entrons dans un autre domaine et nous pensons que l'aide visuelle est utile pour des raisons de compréhension et d'explication<sup>23</sup>.

L'atout des U.S.T. est une accessibilité rapide à l'analyse musicale puisqu'aucune connaissance de l'analyse musicale n'est demandée. Seules dix-neuf U.S.T. ont été trouvées par les chercheurs du M.I.M., leur apprentissage est d'autant plus rapide que leurs noms sont très simples et ne permettent aucune confusion, le nombre limité d'U.S.T. est un autre avantage. L'un des buts des U.S.T. est qu'elles soient utilisées par les enseignants dès les classes de collège afin de sensibiliser et d'apprendre à leurs élèves l'analyse musicale.

L'idée reçue que les outils informatiques peuvent faire le travail à la place du chercheur est très fréquente. Nous pensons qu'il n'en est rien et qu'ils ne sont qu'un outil de travail, comme le papier à musique peut l'être dans certains cas. Les différents sonagrammes utilisés (AudioSculpt, Peak, Acousmographe et Audacity) nous ont

<sup>20</sup> Ce freeware est disponible sur <http://audacity.sourceforge.net> (attention : ne pas mettre les trois w).

<sup>21</sup> [www.labo-mim.org](http://www.labo-mim.org)

<sup>22</sup> SCHAEFFER, P., *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil, 1966.

<sup>23</sup> TIFFON, V., « La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique », *Revue d'esthétique musicale*, p.3-15.

permis de définir avec exactitude certaines hauteurs de sons mais aussi leur constitution (intensité des harmoniques), d'en faire l'analyse spectrale<sup>24</sup>.

Ces logiciels nous ont également servi à une certaine visualisation de la musique concrète qui n'a pas de partition par essence. Ces représentations ne sont pas ici regardées comme des partitions mais comme des aides visuelles à l'analyse et à la compréhension de cette musique.

Les manuscrits ont donné des précisions sur certains « objets sonores »<sup>25</sup>, sur ce que les compositeurs ont pu réaliser ou non, mais aussi sur la genèse de l'œuvre. Ils n'ont pas été analysés ici comme un document à part entière. Nous ne nous trouvons donc pas dans la même optique de recherche que certains chercheurs dont le manuscrit et les esquisses sont la matière première. Ils nous ont servis à confirmer ou réfuter certaines interrogations.

De plus, nous n'avons pu obtenir la totalité des documents ayant trait à la *Symphonie pour un homme seul* : d'après nos renseignements, une partie se trouve au G.R.M., l'autre à la Fondation Pierre Schaeffer. Nous avons obtenu ceux détenus par le G.R.M. ; par contre, nous n'avons pu accéder à ceux de la Fondation Pierre Schaeffer, car cette dernière ayant déménagé l'année dernière tous les documents ne sont pas encore sortis des cartons.

Après une correspondance entretenue avec Pierre Henry, le compositeur nous a répondu qu'il n'avait gardé aucune trace écrite de cette œuvre.

Le travail à partir des livres et articles de presse nous a apporté une aide précieuse, les premiers nous ont permis de mieux connaître la musique concrète et la musique électroacoustique en général ainsi que leur analyse. Les seconds ont donné des renseignements sur l'époque et sur le contexte musical lors de la création et de la conception de l'œuvre, journalistes et critiques étant un reflet social du monde dans

---

<sup>24</sup> L'analyse spectrale a pour but de représenter le son graphiquement et de faire apparaître : dans la dimension verticale ses constituants spectraux (harmoniques ou in-harmoniques caractérisant le timbre en un moment donné), dans la dimension horizontale son évolution dans le temps (faisant apparaître le profil temporel d'un son en tant qu'objet sonore) et dans la dimension de profondeur son intensité (avec des couleurs plus ou moins contrastées) : c'est un diagramme tridimensionnel x,y,z.

<sup>25</sup> « On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une *écoute réduite* qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification ». CHION, M., *Guide des objets sonores*, Paris : Buchet-Chastel/INA-GRM, 1983, p.34.

lequel vivaient Schaeffer et Henry. Plus particulièrement, les livres *A la recherche d'une musique concrète*<sup>26</sup> de Pierre Schaeffer et le *Journal de mes sons*<sup>27</sup> de Pierre Henry, ont apporté leurs points de vue à propos de l'œuvre étudiée et de son contexte historique.

Le but de notre travail n'est pas de faire le « procès » d'un outil d'analyse par rapport à un autre : nous les avons choisis au départ dans cette optique, mais très vite nous nous sommes rendu compte que les différents résultats apportés étaient complémentaires. Discutées, comparées et synthétisées, les analyses donnaient ainsi des résultats plus fins que chacune prise séparément.

Quatre mouvements sur douze<sup>28</sup> seront analysés: *Prosopopée 1*, *Erotica*, *Apostrophe*, *Strette*<sup>29</sup>. Ce choix a été fait avec l'accord de notre directeur de recherche, car nous pensons que l'analyse de la totalité de l'œuvre n'est pas nécessairement utile pour dégager les réponses de nos hypothèses, d'autant que chacun des mouvements sera analysé plusieurs fois avec des outils différents. Ces mouvements ont été sélectionnés car ils sont tout à la fois les plus emblématiques, les plus connus et les plus intéressants à notre avis.

N'ayant pu acquérir le vinyle de 1972<sup>30</sup>, nous l'avons eu l'occasion de l'écouter deux fois à la bibliothèque Gustave Mahler à Paris (et malheureusement pas pu en faire une copie). Le travail ici présent est donc basé sur le seul support accessible dans le commerce, c'est-à-dire sur CD<sup>31</sup>. La symphonie a été remasterisée par Pierre Henry en 1998 qui l'a reconvertie en monophonie alors que le vinyle datant de 1972 était lui en stéréophonie.

<sup>26</sup> SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris : Seuil, 1952.

<sup>27</sup> HENRY, P., *Journal de mes Sons*, Arles : Actes Sud, 2/2004, coll. « un endroit où aller ».

<sup>28</sup> *Prosopopée 1*, *Partita*, *Valse*, *Erotica*, *Scherzo*, *Collectif*, *Prosopopée 2*, *Eroica*, *Apostrophe*, *Intermezzo*, *Cadence*, *Strette*.

<sup>29</sup> CD d'exemples, pages : 01,02,03,04.

<sup>30</sup> SCHAEFFER, P., et HENRY, P., *Symphonie pour un homme seul*, Paris : Philips, 6510 012, 1972.

<sup>31</sup> HENRY, P., *MIX 02.1*, Philips, 464 532-2, 2000.

1<sup>ère</sup> Partie :  
Analyse de  
*Prosopopée 1*

« Les tout premiers [spectateurs] [...] allaient subir l'épreuve de l'inouï : non seulement des sons jamais entendus, mais des assemblages de sons dont il était impossible de dire s'ils obéissaient à des lois prévues par les auteurs ou s'ils tenaient simplement du hasard »<sup>32</sup>.

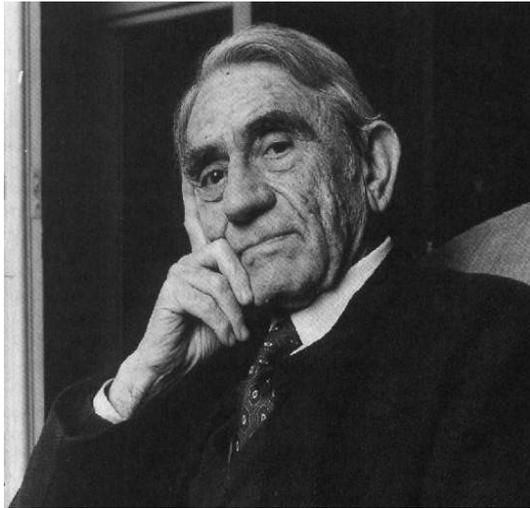


Illustration 3: Pierre Schaeffer



Illustration 2: Pierre Henry

*Prosopopée I*<sup>33</sup> est le premier mouvement de la *Symphonie pour un homme seul*. Nous entrons directement dans le vif du sujet, c'est-à-dire l'enregistrement et la transformation des sons eux-mêmes au moyen de procédés électroacoustiques<sup>34</sup>. Pierre Schaeffer voulait au début de ce projet faire une *Symphonie de bruits*<sup>35</sup>, uniquement faite à base de sons du corps humain, il en a gardé le principe pour la *Symphonie pour un homme seul*. Même si Pierre Henry au départ ne devait entrer au Studio d'Essai de la R.T.F. que comme percussionniste et pianiste, il a vite pris une place d'importance dans l'œuvre, ainsi que dans le Studio lui-même. Par sa présence, il a bouleversé quelque peu le projet initial de la *Symphonie pour un homme seul*, dans sa conception et dans sa réalisation.

<sup>32</sup> SCHAEFFER, P., *La musique concrète*, Paris : PUF, 1973, coll. « Que sais-je ? », p.5.

<sup>33</sup> « Figure par laquelle on fait parler et agir une personne que l'on évoque, un absent, un mort, un animal, une chose personnifiée ». ROBERT, P., *Petit Robert*, Paris, Ed. Le Robert, 1967, p. 1412. Mouvement en écoute sur le CD d'exemples, page : 01.

<sup>34</sup> Nous les détaillerons tout au long de ce travail.

<sup>35</sup> Cette œuvre n'a jamais vu le jour, elle est restée sous forme d'esquisses et de projet.

Pour comprendre ce mouvement, nous en avons fait tout d'abord une analyse avec les Unités Sémiotiques Temporelles<sup>36</sup> (U.S.T.) et ensuite nous nous sommes efforcés de définir tous les objets sonores le constituant afin de trouver, ou non, des récurrences ou des sons remarquables qui pourraient être structurants.

La deuxième analyse a été analysée à l'aide de logiciels informatiques : Audacity (logiciel de traitement de sons qui permet une visualisation claire de ceux-ci) a aidé au découpage formel, AudioSculpt ainsi qu'Acousmographe ont servi à l'analyse spectrale de certains sons qui posaient problèmes. Grâce à eux, nous ferons un catalogue de tous les objets sonores du mouvement. Pour certains d'entre eux, nous utiliserons les manuscrits de Schaeffer afin d'étayer notre première hypothèse selon laquelle la *Symphonie pour un homme seul* est empreinte d'une pensée tonale.

Une fois ces deux analyses faites nous avons consulté *A la recherche d'une musique concrète*<sup>37</sup> écrit par Pierre SCHAEFFER, livre dans lequel le compositeur nous donne des éléments de réponse quant à l'analyse de ce mouvement<sup>38</sup>. Nous essayerons d'avoir un regard critique et de démontrer en quoi les réponses apportées par le compositeur nous paraissent ou non pertinentes.

Nous exposerons ici la confrontation de ces trois différentes analyses afin de démontrer que certains objets sonores sont des marqueurs structurels, sans perdre de vue que l'objet de ce mémoire est de montrer que cette œuvre est empreinte d'une certaine pensée tonale.

### 1. Analyse de *Prosopopée 1* par les Unités Sémiotiques Temporelles.

Cette analyse avec les U.S.T. nous a donné un découpage du mouvement que nous mettrons en regard dans la deuxième partie : une deuxième analyse sera analyse basée sur le repérage de tous les d'objets sonores (leurs origines et leur morphologie) afin de déterminer une structure cohérente.

---

<sup>36</sup> La liste des U.S.T. se trouve en annexe 1.

<sup>37</sup> SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952, pp. 54-67.

<sup>38</sup> Nous ne l'avons consulté qu'après notre analyse, non par manque de connaissance de cet écrit, mais pour ne pas en être influencé et pour garder la ligne directrice de la démarche analytique qui est la nôtre.

La première U.S.T. que nous avons trouvée va du début de la pièce jusqu'à la 0'46", c'est une <suspension-interrogation> :



*Illustration 4: <Suspension-Interrogation>*

Cette U.S.T. se compose de deux parties, la première – <suspension> – va du début à la 0'16". Malgré plusieurs objets musicaux différents nous avons un tout cohérent qui peut être rassemblé et entendu comme un seul et même événement sonore, « elle est constituée d'une formule répétée relativement brève et [...] courte »<sup>39</sup>. C'est d'ailleurs là, l'une des grandes difficultés de l'analyse à l'aide des U.S.T. : entendre comme un tout cohérent plusieurs sons qui ne sont pas entendus comme tels d'après l'analyse traditionnelle. La seconde partie de cette U.S.T. – <interrogation> – de 0'16" à 0'46", offre à l'écoute une réponse et une conclusion à la première, « en contraste morphologique avec la première »<sup>40</sup>.

La deuxième U.S.T., plus courte que la précédente (de 0'46" à 0'54"), nous a posé problème car sa longueur est vraiment différente de la première, mais nous l'avons définie comme <Lourdeur> car les sons entendus ici sont « constitué[s] d'une forme répétée de façon non strictement identique et avec une irrégularité maîtrisée »<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

<sup>40</sup> *Id.*

<sup>41</sup> *Id.*

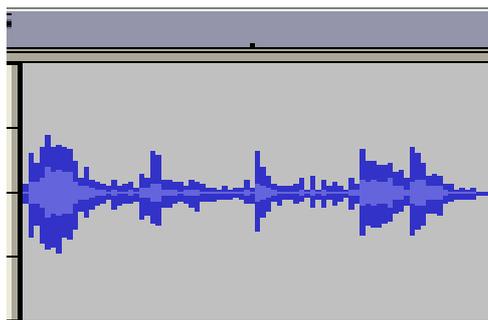


Illustration 5: <Lourdeur>

Trois U.S.T. <Qui veut démarrer> sont ensuite enchaînées les unes aux autres (de 0'55" à 1'53"). « [Cette U.S.T.] est constituée de deux phases : La première est une forme articulée assez courte. La deuxième phase marque une opposition avec la première (masse, homogénéité, intensité) »<sup>42</sup>. Elles se découpent ainsi :

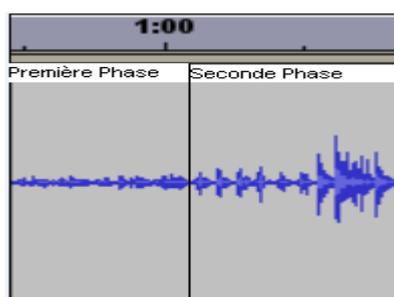


Illustration 6: <Qui veut démarrer 1>



Illustration 7: <Qui veut démarrer 2>

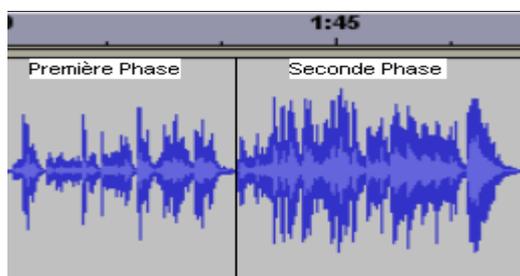


Illustration 8: <Qui veut démarrer 3>

<sup>42</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

Les trois U.S.T. ci-dessus donnent un ensemble cohérent que nous pouvons visualiser sous une forme globale :



Illustration 9: Les trois <Qui veut démarrer> dans le déroulement de la symphonie.

Du fait qu'elles soient définies avec le même nom, nous pouvons poser le postulat que cette série de trois U.S.T. pourrait être l'une des grandes parties de *Prosopopée 1*. Cette hypothèse sera confirmée ou réfutée lors des autres analyses de ce même mouvement.

L'U.S.T. suivante est de courte durée (de 1'54 à 1'59). Selon la liste des U.S.T., elle se définit <Par vagues> , « issue de la répétition d'un motif sonore en delta »<sup>43</sup>. C'est ce que nous pouvons voir dans l'illustration suivante, deux sons en forme delta se succédant l'un à l'autre.

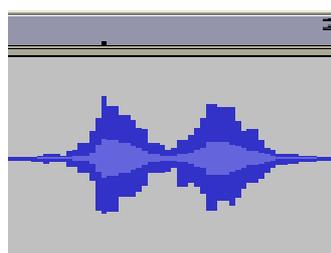


Illustration 10: <Par vagues>

L'avant dernière U.S.T. que nous avons trouvée pour la fin de ce mouvement est de longue durée, de 2'00" à la fin (3'00"). Nous l'avons définie comme : <Contracté-

<sup>43</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1.

Etendu> car cette U.S.T. comporte deux phases : la première est faite de « matière de type discontinu et irrégulier »<sup>44</sup>, la seconde est « globalement uniforme »<sup>45</sup>.

La dernière U.S.T. de *Prosopopée 1* (de très courte durée) est une <Chute>, car elle est composée de deux phases : la première « globalement uniforme »<sup>46</sup> et la seconde « comporte un mouvement d'accélération et évolue en hauteur soit en montant, soit en descendant »<sup>47</sup>, ici l'évolution en hauteur sera en descendant.

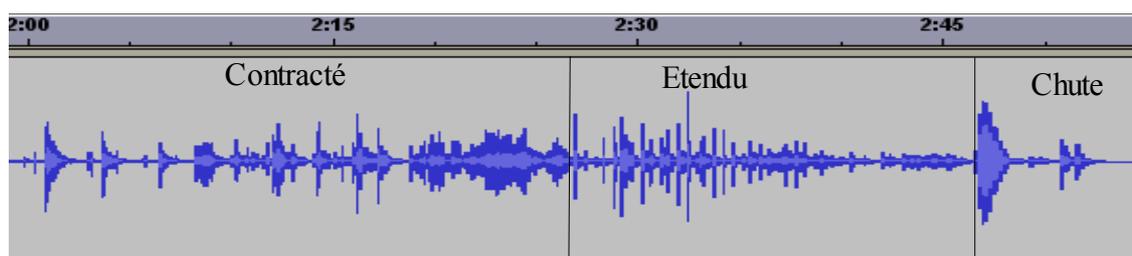


Illustration 11: <Contracté-Etendu> avec <Chute>

Cette analyse avec les U.S.T. nous permet donc de faire un découpage de *Prosopopée 1* assez clair en six segments :

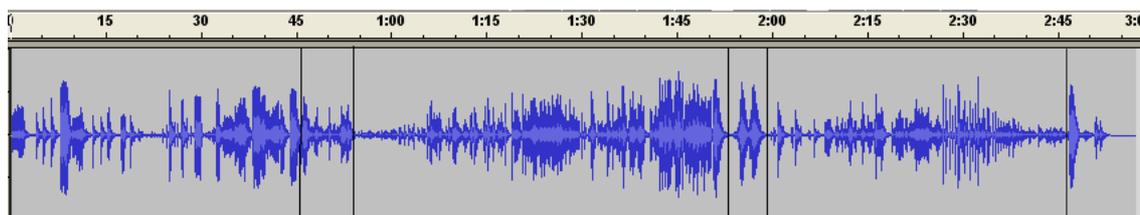


Illustration 12: Résultat de l'analyse de Prosopopée avec les U.S.T.

Le découpage ci-dessus (ill. 12) semble donner une structure convaincante car se dégage de ce mouvement, trois parties, chacune conclue par une courte séquence. Nous verrons en détaillant tous les objets musicaux de *Prosopopée 1*, en nous appuyant sur des logiciels informatiques, si ce mouvement est vraiment découpé ainsi et si chacune des courtes séquences a une valeur structurante.

<sup>44</sup> Liste des U.S.T., voir en Annexe 1..

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> *Id.*

<sup>47</sup> *Id.*

Après l'analyse de ce mouvement avec les U.S.T., nous pensons qu'une autre analyse avec un outil différent serait utile pour confirmer ou infirmer les hypothèses soulevées ci-dessus.

## **2. Description et analyse de tous les objets sonores de *Prosopopée I*, à l'aide d'outils informatiques.**

Les matériaux sonores utilisés dans ce mouvement sont en nombres restreints : percussions sur bois, voix d'homme et de femme, piano préparé<sup>48</sup> et des boucles sur vinyles dont les provenances sont diverses, par exemple, fragments de phrases d'orchestre, ou des sons dont nous n'avons pas trouvé la provenance.

Pierre Schaeffer était un homme de radio, il ne paraît pas étonnant que la première « grande œuvre » qu'il ait composée commence comme une représentation théâtrale, les premiers sons de la *Symphonie pour un homme seul* que nous entendons peuvent être assimilés aux coups de bâtons donnés au début d'une pièce de théâtre. Il faut se rappeler que l'un des premiers projets de Schaeffer était de faire de cette symphonie une représentation déclamée par un récitant :

« [...] il est probable que j'eusse composé la *Symphonie* dans un esprit de poésie ou de drame radiophonique »<sup>49</sup>.

Ces percussions peuvent être séparées en deux catégories : la première ressemblerait à des coups sur une planche de bois que nous appellerons « percussions-bois » et la seconde serait plus des coups sur un objet en fer que nous nommerons « percussions-fer ». Ces deux types de percussions sont énoncés dès le début du mouvement et sont ponctués par une voix que nous appellerons « Voix A<sub>1</sub> »<sup>50</sup>, qui serait d'après une des légendes sur la *Symphonie pour un homme seul*, la voix d'un

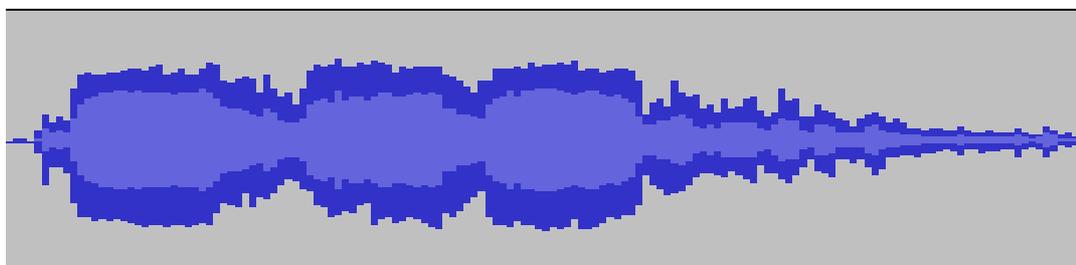
---

<sup>48</sup> Technique consistant à insérer des objets à l'intérieur d'un piano afin d'en changer la sonorité. La création de cette technique est attribuée à John Cage dans la fin des années 40. Il faut rappeler que cette technique n'était pas très répandue en France. Le public de la *Symphonie pour un homme* a donc dû trouvé ces sons insolites à la création de cette œuvre.

<sup>49</sup> SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 56.

<sup>50</sup> Suivant les cas le sera nommé A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> ou A<sub>3</sub>.

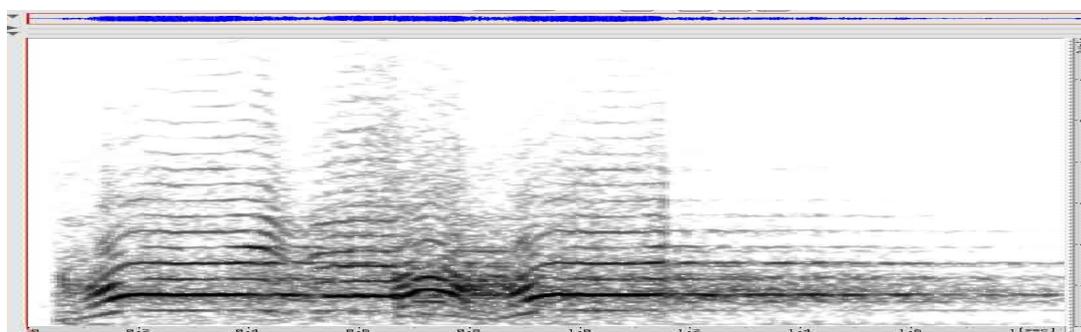
speaker<sup>51</sup> allemand durant la Seconde Guerre Mondiale, deux autres séries du même type vont suivre : la deuxième sera interrompue par une voix de femme et la troisième par une voix d'homme.



*Illustration 13: Sonagramme de la « Voix A<sub>1</sub> »*

Cette représentation permet de voir l'intensité d'un son, c'est-à-dire les différentes nuances dont il est constitué en fonction du temps ; c'est aussi pour le chercheur un moyen de visualiser les sons.

Ce même son peut être étudié sous sa forme spectrale comme ce qui suit :



*Illustration 14: Analyse spectrale de la « voix A<sub>1</sub> »*

Cette représentation graphique de la « voix A<sub>1</sub> »<sup>52</sup> permet de voir plusieurs caractéristiques de ce son : tout d'abord un bruit de fond très important (mais cela vaut pour toute la pièce), ce bruit est représenté ici par une bande gris clair faisant un quart en hauteur de l'image, ensuite les harmoniques du son représenté sont nombreuses (douze au début du son sont très visibles). D'autre part ce son est constitué horizontalement de trois phases et d'un arrêt entre la deuxième et la troisième, arrêt qui

<sup>51</sup> « [Personne] qui, à la radio, à la télévision, annonce les programmes, présente les émissions, donne les nouvelles ». ROBERT, P., *Petit Robert*, Paris, Ed. Le Robert, 1967, p. 1684.

<sup>52</sup> CD d'exemples, plage : 05.

n'est pas audible. La « voix A<sub>1</sub> » se termine sèchement prolongée par une longue réverbération.

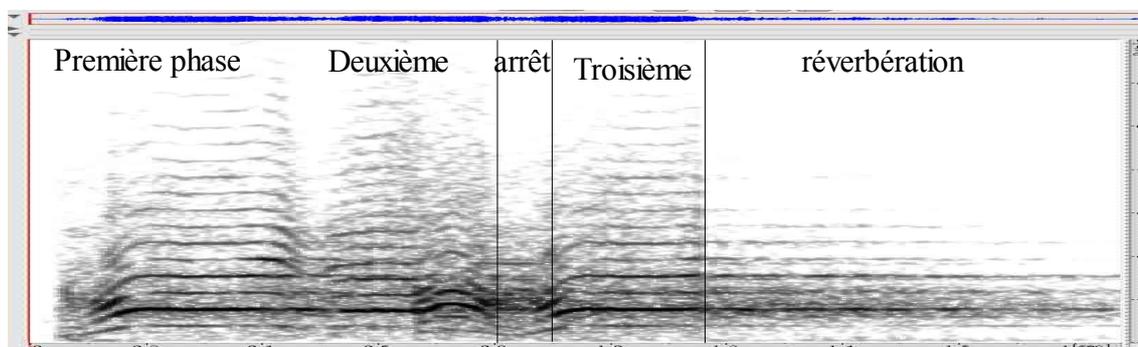
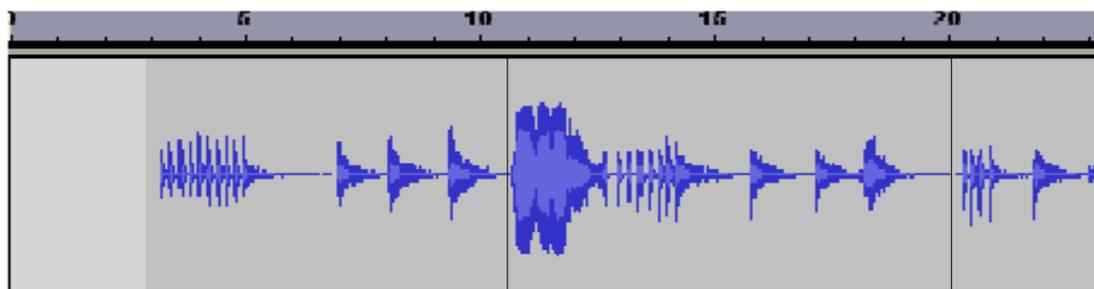


Illustration 15: Détails de la « voix A<sub>1</sub> »

Les « percussions-bois » commencent au nombre de dix, coupées par trois « percussions-fer » et qui seront elles-mêmes enchaînées à la « voix A<sub>1</sub> ». Cette première section donne la structure des deux autres, celles-ci mêmes qui forment l'introduction de *Prosopopée 1*. La deuxième section est faite de huit « percussions-bois » en *accelerando*, deux « percussions-fer » et d'une voix de femme ; la troisième section, de quatre « percussions-bois », une « percussion-fer » et de voix d'homme. D'un point de vue compositionnel, il est intéressant de remarquer que cette introduction est formée de trois sections elles-mêmes divisées en trois et qu'elles vont toujours en se rétrécissant, comme pour donner une impression d'accélération temporelle.

Nous pouvons remarquer qu'il y a ici deux sortes d'alternances, tout d'abord, une alternance entre bruits et voix et une autre alternance entre voix d'homme et voix de femme. C'est deux ambivalences vont être importantes dans toute l'œuvre au niveau musical, mais aussi au niveau structurel. Nous nous efforcerons de mettre en avant ces deux alternances au cours de ce travail.



*Illustration 16: Début de Prosopopée*

Il faut noter que chacun des sons de cette introduction est passé dans une chambre de réverbération. Cet effet était l'un des plus faciles à obtenir à l'époque : le son était enregistré une première fois, puis envoyé par le biais de haut-parleurs dans une pièce nommée « chambre de réverbération » et le son sortant des haut-parleurs était enregistré une seconde fois avec la réverbération naturelle de la pièce<sup>53</sup>.

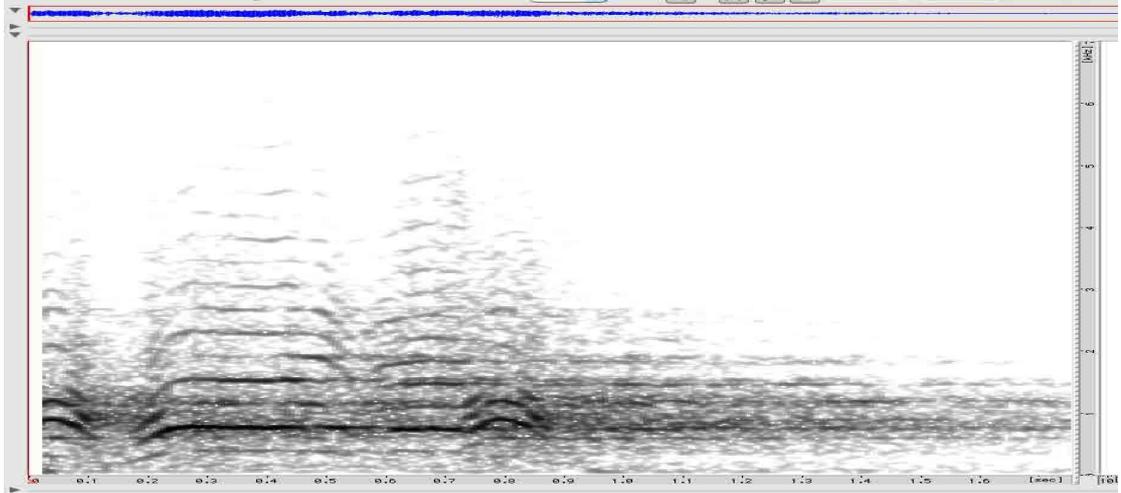
Cet effet est intéressant au niveau sonore car il peut donner une résonance artificielle à n'importe quel son. Il peut aussi, selon le dosage, rendre un son méconnaissable du son d'origine, ce qui est le cas dans cette introduction (nous ne sommes pas arrivés à définir précisément l'origine des « percussions-bois » et des « percussions-fer »).

Cette courte introduction (0'00-0'33) est enchaînée par une boucle sur vinyle à la partie que nous appellerons « piano préparé »<sup>54</sup> (0'35-0'45). Le son de piano préparé est constituée de deux matériaux sonores : une percussion et une note. Il y a une alternance de deux percussions sèches et d'une hauteur d'une durée d'environ une seconde formant un triolet irrégulier, exécutée trois fois, ce qui peut rappeler l'introduction, mais la troisième fois se termine par un trill. Puis retour de la boucle sur vinyle suivi d'un échantillon de la voix d'homme du début, avec trois « percussions-bois » transposées.

<sup>53</sup>Ce système était très économique (du point de vue spatial et budgétaire) mais posait un problème, la taille et la quantité de réverbération n'étaient pas paramétrables automatiquement, il fallait les régler avec des draps épais avant même d'envoyer le son dans les haut-parleurs.

<sup>54</sup> Nous distinguons la partie de « piano préparé » (entre guillemets) et l'instrument de piano préparé (sans guillemets)

Cette partie de *Prosopopée I* se termine brusquement par la « voix A<sub>2</sub> »<sup>55</sup> qui est en fait, un échantillon de la « Voix A<sub>1</sub> ».

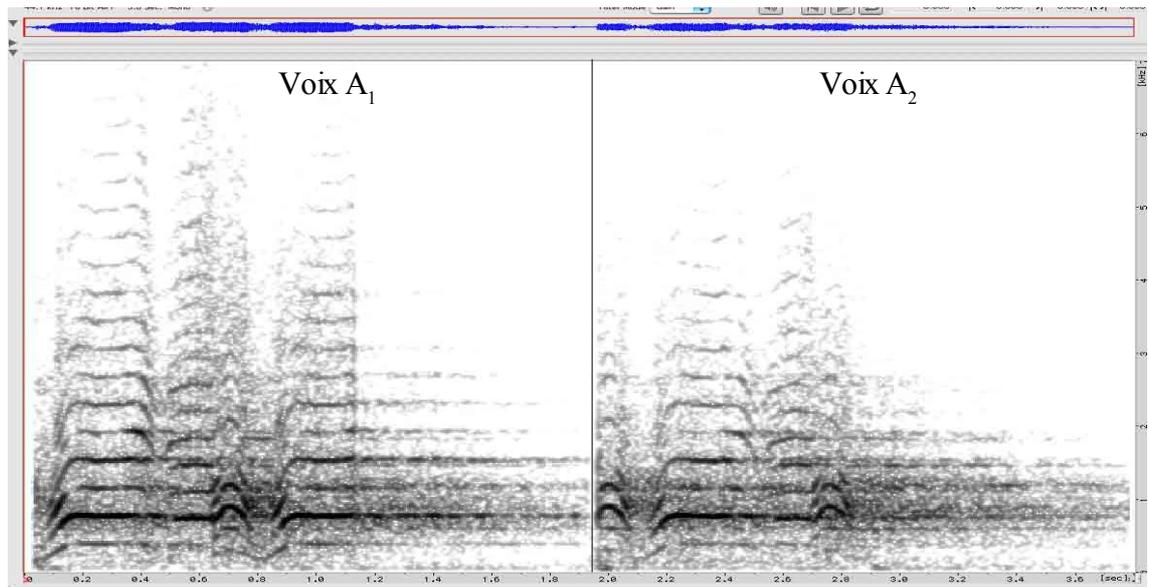


*Illustration 17: Analyse spectrale de la « Voix A2 »*

Même si cela est tout à fait audible<sup>56</sup>, cette représentation graphique nous permet de voir que la « voix A<sub>2</sub> » est bien différente dans sa structure de la « voix A<sub>1</sub> ». Effectivement, le son n'a ni la même morphologie, ni le même nombre d'harmoniques. Alors que pour la « Voix A<sub>1</sub> » on pouvait compter huit harmoniques vraiment lisibles, seulement trois le sont pour la « Voix A<sub>2</sub> », confirmant ainsi l'altération de cette dernière. La constitution de la « Voix A<sub>2</sub> » est faite en deux parties : une descente qui va jusqu'au silence suivie d'une tenue se terminant par un glissando montant et descendant.

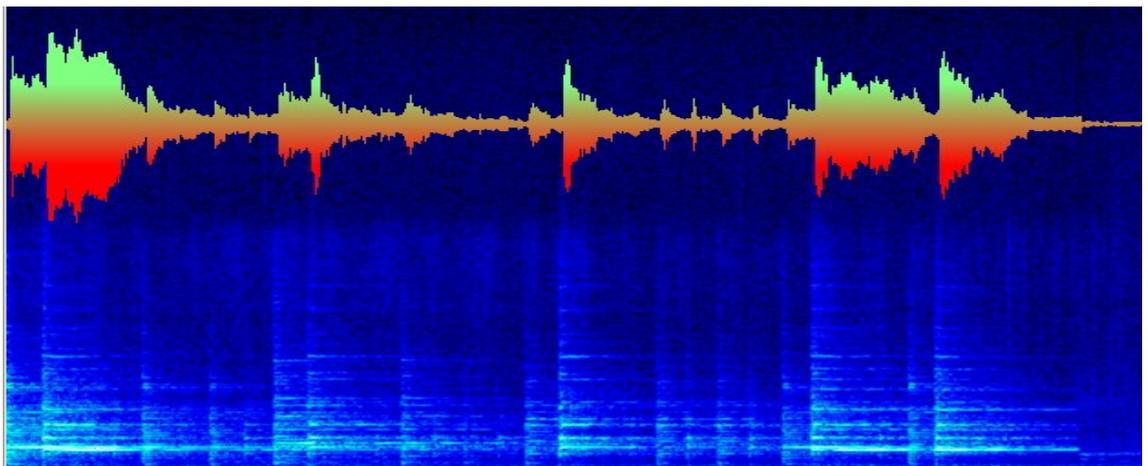
<sup>55</sup> CD d'exemples, page : 06.

<sup>56</sup> *Id.*, page : 07.



*Illustration 18: Analyse spectrale des Voix A1 et A2, elles sont collées l'une à l'autre pour montrer leurs ressemblances et leurs différences*

La partie suivante que nous nommerons : « phrase rythmique » est jouée au piano préparé par Pierre Henry dont les hauteurs sont assez audibles. Bien qu'elle soit la triple répétition d'une cellule initiale, cette phrase n'est pas une boucle car chacune de ces répétitions est interprétée différemment, les rythmes y varient à chaque fois.



*Illustration 19: « Phrase rythmique » au piano préparé*

Ensuite, nous entendons un « thème fredonné » que Schaeffer avait déjà conçu avant la production de la *Symphonie pour un homme seul* ; nous l'avons retrouvé écrit dans ses manuscrits avec deux harmonisations différentes :

La première harmonisation est une ébauche faite par Schaeffer, elle est constituée d'un thème et de son accompagnement (en clé de fa). Ce dernier est sans rythme, avec une seule indication d'intensité c'est-à-dire une accentuation sur la première note de la basse. L'accompagnement est assez pauvre puisqu'il ne s'agit que d'une seule note par temps sans chiffrage d'accord. Cette harmonisation est contenue dans un ambitus relativement petit, deux octaves. On peut remarquer tout d'abord que le *sol* de la basse à la première mesure est raturé et remplacé par un *ré b* (triton de *sol*) ; peut-être ce premier intervalle était-il trop consonant pour Schaeffer, pourtant le second temps est une octave doublée, ce qui est un intervalle consonant. Cet arrangement contient beaucoup de septièmes majeures et mineures et de demi-tons, ce qui renforce les dissonances. Pourtant, des quintes à vide sont écrites par Schaeffer sur l'antépénultième et le dernier temps, ce qui est un des intervalles considéré comme étant l'un des plus consonant de la musique tonale.

Pierre Schaeffer avait déjà prévu que ce thème serait « chantonné, haletant, et sans intonation définie [illisible], approximativement », comme il l'a écrit au-dessus de la partition. Par ces procédés, il voulait donner à entendre à son public des sonorités vocales nouvelles en musique, ses indications donnent une orientation sur la façon d'interpréter ce thème. La volonté de Schaeffer était de créer de nouveaux instruments et pourtant il utilise l'un des instruments les plus anciens, la voix dont il parvient à tirer des sonorités nouvelles en musique.

Au-dessous de la partition, nous pouvons également lire « mains, coeur [illisible] » ce qui laisse à penser que Schaeffer désirait déjà mêler la voix à des bruits d'autres parties du corps humain. Ceci rattache *Symphonie pour un homme seul* au projet initial de la *Symphonie de bruits*.

chantons, l'écriture, et sans un bon choeur après  
 ces, adieux, motifs de ce

habite

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a melody with some rests and chords. There are handwritten annotations above and below the staves. A small box at the bottom right contains the text 'M. Schaeffer' and '1952'.

Illustration 20: Première harmonisation du « thème fredonné »

A gauche de la seconde harmonisation (ill. ci-dessous), Schaeffer a écrit « 4 voix ». Voulait-il un chœur fredonné ou tout simplement un accompagnement à trois voix plus le chant ? Si nous considérons la mélodie plus les accords à trois sons, nous avons bien une harmonisation à quatre notes, mais du point de vue polyphonique, nous n'avons que deux voix, la mélodie et l'accompagnement. Cette dernière, assez simple, est écrite de renversements de quinte : *sol* mineur en quarte et sixte à la première mesure, *sol* mineur en sixte pour la deuxième, pour la troisième mesure le manuscrit laisse penser qu'il s'agit de la même harmonisation soit de la première, soit de la deuxième mesure (mais il semble aux vues de la mélodique qu'il s'agirait plutôt de la deuxième) et d'un accord de *la* majeur en quinte.



« La *Symphonie* se présentait bien entendu comme une réaction à la *Suite 14*. Puisque l'orchestre m'avait joué un si mauvais tour, je décidais de choisir mes éléments initiaux dans un domaine opposé à celui de la musique, celui des bruits. Je n'utiliserais pas de bruits mécaniques aux arêtes vives, au temps cyclique et au timbre net, mais des bruits dépouillés de tout élément formel. Je pensais à l'organique et au vivant. L'homme seul devait trouver sa symphonie en lui-même, non pas seulement en concevant abstraitement la musique, mais en étant son propre instrument »<sup>58</sup>.

Les problèmes théoriques que posaient la musique concrète étaient une des préoccupations de Schaeffer, mais il devait tout d'abord convaincre sa hiérarchie de le laisser continuer d'entreprendre ses expérimentations sur le son et cela devait passer par la création d'une œuvre, et ce fut la *Symphonie pour un homme seul*.

Pour conclure sur ces deux harmonisations, elles ont chacune d'elles un résultat sonore différent car bien que le thème soit le même, les fonctions harmoniques de l'accompagnement changent énormément et ne sont pas conçues de la même manière. La première est une ébauche rapide alors que la seconde semble plus travaillée et plus aboutie par sa richesse et par les commentaires en bordure de partition.

Une intervention de piano préparé avec des *pizzicati* de violon vient ponctuer le « thème fredonné ». Nous entendons également le déplacement d'une personne dans une salle, avec un son de pas réguliers ; ceci était déjà prévu par Schaeffer dans ses manuscrits (voir ci-dessus ill.21), ce qui donnera la micro-structure A. Elle est faite d'une juxtaposition de deux séquences différentes : la première est le « thème fredonné » (étudié ci-dessus) et la seconde, une phrase de piano préparé. Ces deux éléments vont être répétés pour donner les micro-structures B et C. Ces dernières ont été composées sur le même schéma que A avec des variations, nous pouvons donc analyser la suite comme ceci :

---

<sup>58</sup> SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952, p.55.

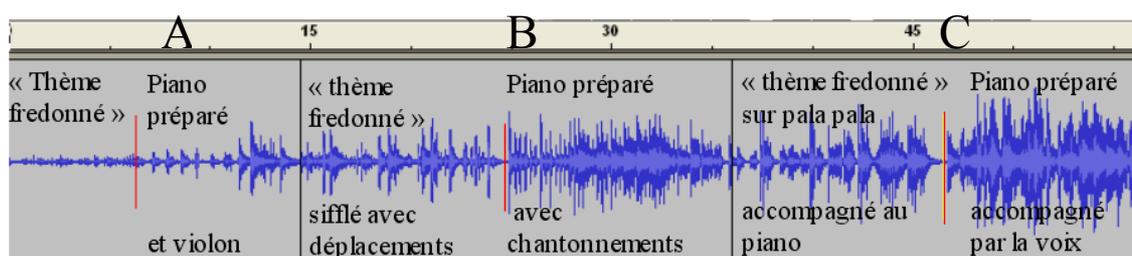


Illustration 22: Structure du milieu de Prosopée 1 décomposé en trois micro-structures

Après cette analyse des objets sonores qui constituent ce passage, nous en sommes arrivés à la même conclusion qu'avec l'analyse avec les U.S.T., ce sont bien deux répétitions d'une cellule initiale avec des variations. Nous avons donc eu raison d'additionner les trois U.S.T. <qui veut démarrer> en une seule et même entité.

Cette partie de *Prosopée 1* va être interrompue par une « Voix A<sub>3</sub> »<sup>59</sup>, qui n'est autre que la fin de la « Voix A<sub>1</sub> » (encadré en rouge dans l'illustration ci-dessous).

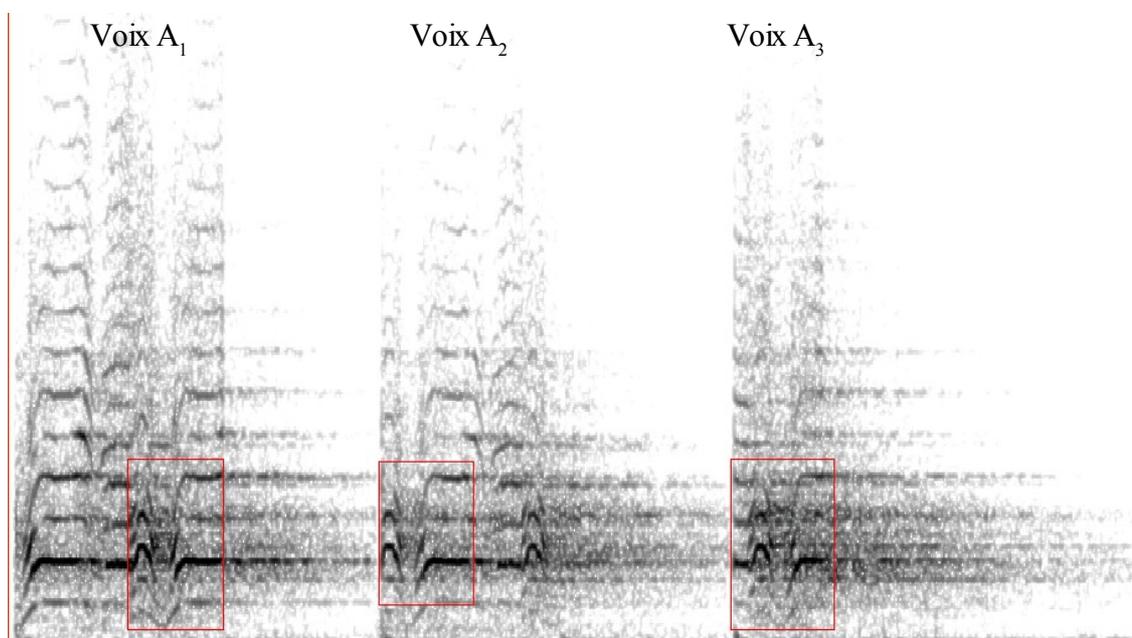


Illustration 23: Voix A<sub>1</sub> + A<sub>2</sub> + A<sub>3</sub>

<sup>59</sup> CD d'exemples, page : 08.

L'objet sonore suivant ressemble à un son en delta<sup>60</sup> ; après l'avoir étudié, nous pouvons dire qu'il s'agit en fait des cris d'une foule (nous nommerons « son de foule »<sup>61</sup>) . Il est constitué d'un crescendo rapide et coupé net, mais le son se prolonge de façon artificielle grâce à de la réverbération, ce qui a pour effet de créer une courbe d'intensité crescendo-diminuendo.

C'est grâce aux écrits de Schaeffer que nous avons pu identifier ce qui constituait ce son. Schaeffer lors de la conception de la *Symphonie de Bruits* a considéré l'homme dans toutes ses dimensions musicales ; et la notion de groupe comme faisant partie intégrante de l'homme semblait assez importante à ses yeux pour l'inclure dans son œuvre.

« Un homme seul possède bien plus que les douze notes de la voix solfiée. Il crie, il siffle, il marche, il frappe du poing, il rit, il gémit. Son coeur bat, son souffle s'accélère, il prononce des mots, lance des appels et d'autres appels lui répondent. Rien ne fait plus écho à un cri solitaire que la clameur de la foule »<sup>62</sup>.

Dans la construction de ce passage de la *Symphonie pour un homme seul* le « son de foule » est une réponse à la « voix [A<sub>3</sub>] solitaire »<sup>63</sup>, cette réponse est également la conclusion de la deuxième partie de *Prosopopée 1*.

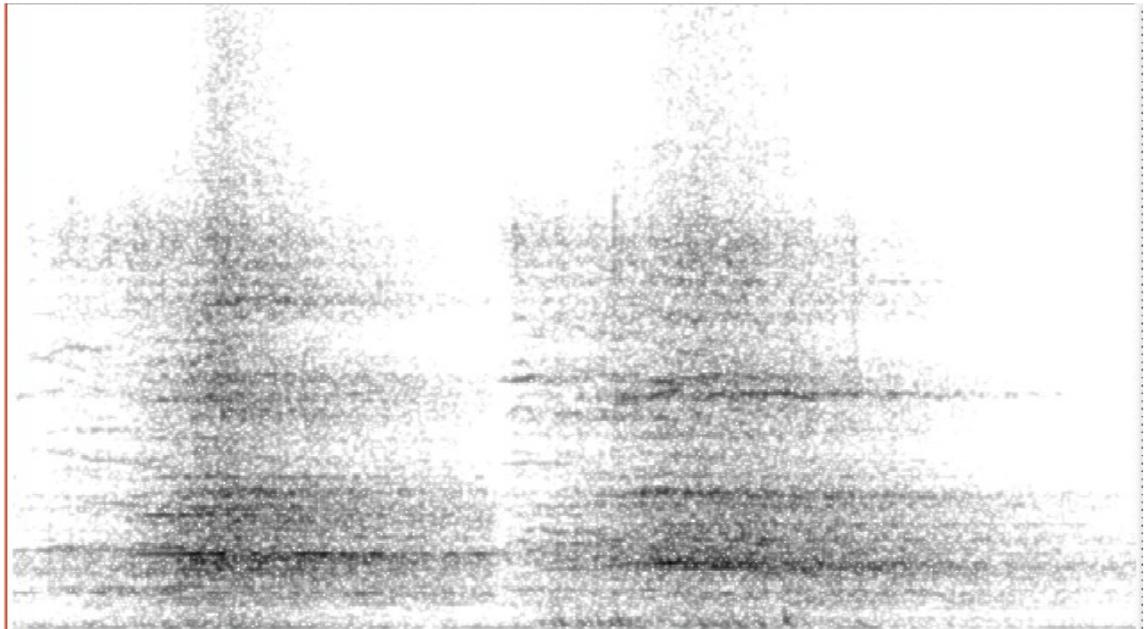
---

<sup>60</sup> Son créé par l'enchaînement d'un son à l'envers collé au même son à l'endroit.

<sup>61</sup> CD d'exemples, plage : 09.

<sup>62</sup> SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952, p.55.

<sup>63</sup> *Id.*



*Illustration 24: « Son de foule »*

La suite de ce mouvement est une juxtaposition de deux sons qui ont déjà été utilisés au début du mouvement : « piano préparé » et « phrase rythmique ». Le « piano préparé 2 » n'est pas exactement l'identique du premier ; nous pensons que Pierre Henry a dû enregistrer plusieurs fois cette phrase : lors de la production de la pièce les compositeurs ont voulu avoir de petites variations, ici elles sont rythmiques et d'intensités<sup>64</sup>. Pour ce qui concerne la « phrase rythmique 2 », elle est identique à la première dans tous les paramètres sauf celui de l'intensité qui est plus faible<sup>65</sup>.

Cette séquence s'enchaîne à une gamme descendante jouée au piano préparé finie par un glissando montant, permettant au pianiste de se repositionner sur le haut du clavier. Cette courte séquence annonce ce qui suit, toujours du piano préparé dans une intensité moyenne, mais cette fois, la voix masculine (avec de la réverbération) accompagne le piano. C'est un grand descrescendo ponctué par de la voix seule. Elle sera interrompue par deux accords au piano et conclura le mouvement. Il est curieux de remarquer que le seul moment où le piano peut être entendu avec des fréquences précises est la fin du mouvement. Nous entendons bien des intervalles (ou des notes)

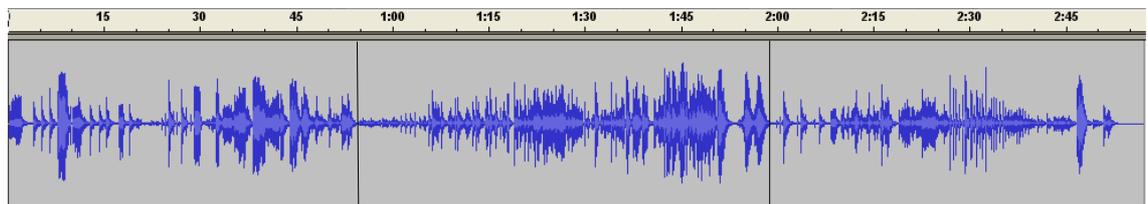
<sup>64</sup> CD d'exemples, page : 10.

<sup>65</sup> *Id.*, page : 11.

qui annoncent une cadence parfaite à la voix. Ceci démontre donc une autre empreinte tonale.

Nous voyons bien après cette analyse de *Prosopopée* qu'une certaine empreinte tonale est prégnante à la fin de ce mouvement. Nous en pensons donc qu'elle est sans doute influente dans d'autres parties de la *Symphonie pour un homme seul*.

Nous pouvons également conclure que la structure en six parties énoncée avec les U.S.T. peut être réduite à trois, comme suivant :



*Illustration 25: Découpage en trois parties de Prosopopée 1.*

### 3. Confrontation des deux analyses précédentes avec celle écrite par Pierre Schaeffer<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Pierre Schaeffer a fait dans son livre, *A la recherche d'une musique concrète*, un début d'analyse se trouvant p. 62.

The musical score is divided into several systems, each with specific labels on the left:

- System 1:**
  - Voix (homme)
  - Fragments de voix
  - Éléments de souffle
  - Voix fredonnée
  - Pos ou analogues
  - Percussions
  - Frottements de terre
  - PP.
  - O
- System 2:**
  - Fragments de voix
  - PP
  - O
- System 3:**
  - Fragment de voix
  - Percussions
  - PP
  - O
- System 4:**
  - Voix fredonnée (homme)

Annotations include circled numbers 1 through 8, tempo markings like 'A tempo' and 'cadenza', and dynamic markings like 'pp' and 'forte'. There are also arrows pointing to specific notes and markings like 'Rall' and 'flûte'.

Analyse de la première séquence de *Prosopopée I* : 1. Triple annonce rythmique (rappelant les trois coups du théâtre)  $A^1$ ,  $A^2$ ,  $A^3$ , entrecoupée de fragments vocaux incidentaux  $I^1$ ,  $I^2$ ,  $I^3$ . 2. Fragment d'orchestre où prédomine une flûte. 3. Thème « Cage » au piano préparé. 4. Répétition de 2. 5. Variation de 1 (éolien). 6. Reprise et variations de 2 se terminant par un « épais » forte. 7. « Thème syncopé » au piano préparé. 8. Entrée de la voix d'homme fredonnée.

Illustration 26: Analyse du début de *Prosopopée I* écrite par Schaeffer dans *A la Recherche d'une Musique Concrète*.

L'« analyse de la première séquence de *Prosopopée I* »<sup>67</sup> donnée par Pierre Schaeffer nous semble pertinente pour une partie car elle apporte un grand nombre de réponses sur l'origine des objets musicaux utilisés dans ce mouvement. Confrontons-la avec les résultats obtenus de nos deux analyses précédentes afin de savoir si elles sont en corrélation avec celle du compositeur.

Schaeffer ne s'en tient qu'au seul début du mouvement, mais le découpage suggéré ne corrobore pas les résultats de nos analyses. Selon Schaeffer « la première séquence » s'étendrait jusqu'à la fin de « la voix fredonnée » (chiffre 8 de la partition), alors que pour nous, elle se termine avant la « voix fredonnée » c'est-à-dire à la fin de la cellule précédente du piano préparé, qu'il a appelé « thème syncopé » (chiffre 7). Le thème de la « voix fredonnée » va donner toute une suite de répétitions (comme démontré plus haut) ; il nous paraît étonnant structurellement parlant, de finir une « séquence » sur un nouvel élément et d'en faire le thème principal de la deuxième partie de ce mouvement.

L'analyse de *Prosopopée I* avec les U.S.T. n'indique pas du tout les mêmes résultats que celle de Schaeffer, le découpage avec les U.S.T. se fait en deux alors que celui de Schaeffer se fait en huit. Par contre, notre deuxième analyse est en adéquation avec celle du compositeur tout au moins jusqu'au problème évoqué ci-dessus, puisque les deux analyses se basent sur le même fond : la distinction de tous les objets musicaux.

La démonstration de Schaeffer nous renseigne avec exactitude sur la provenance des sons utilisés dans le début de *Prosopopée I*. Par exemple, les « percussions-bois » sont en fait des « frappements de porte » et les « percussions-fer » sont en réalité des « pas ». Nous apprenons également que la première boucle sur vinyle est un « fragment d'orchestre où prédomine une flûte », la flûte n'est pas reconnaissable à l'oreille sans cette indication. Malheureusement, Schaeffer ne dit pas de quelle œuvre provient exactement ce *sample*<sup>68</sup> d'orchestre.

Nous pouvons quand même remarquer que sur la retranscription (ci-dessus) écrite par Schaeffer il y a deux différences : la première se trouve au « thème "Cage"

<sup>67</sup> Pierre Schaeffer a fait dans son livre, *A la recherche d'une musique concrète*, un début d'analyse se trouvant p. 62.

<sup>68</sup> Mot anglais traduit par : échantillon. En musique électroacoustique, il s'agit souvent d'un fragment d'œuvre déjà existante réutilisé (par un autre compositeur) dans un contexte différent.

piano préparé », sur la partition, il a écrit une répétition supplémentaire de la cellule rythmique jouée par le piano préparé. La deuxième entre la « Reprise et variations de 2 se terminant par un " (sic) épais" *forte* » et « "Thème syncopé" au piano préparé », le compositeur n'a pas noté le son grave juste avant le « cri (homme) » (« voix A<sub>1</sub> ») de la « triple annonce rythmique » (chiffre 6) du début du mouvement.

Nous pensons donc que soit la partition suivie de son analyse écrites par Schaeffer de *Prosopopée I* portent sur une version antérieure à celle commercialisée en 1966, soit au moment de l'interprétation et de l'enregistrement, les deux compositeurs ont décidé de faire de prendre des libertés avec la partition.

#### 4. Conclusion

Pour conclure, Pierre Schaeffer, aidé de Pierre Henry, a révolutionné la conception de l'écoute grâce à la conception de l'objet sonore, mais n'a pas révolutionné le langage structurel musical. Effectivement, ce mouvement est découpé en trois parties et la dernière reprend des fragments des deux premières. Malgré une volonté de faire évoluer la musique et son écoute, Schaeffer se réfère à la musique tonale, une musique du passé. Ces références sont tout à fait visibles et lisibles dans les manuscrits du compositeur, avec par exemple, l'harmonisation du thème de la deuxième partie et de la cadence de la fin du mouvement. Mais compte tenu du titre de ce mouvement, *Prosopopée I*<sup>69</sup>, nous pensons qu'il voulait peut-être évoquer une dernière fois la musique tonale qui lui semblait être une musique morte et enterrée. Nous essayerons donc de voir maintenant si dans les autres mouvements étudiés il y a aussi certaine couleur tonale ou non.

Ici les manuscrits et les écrits de Schaeffer sont essentiels à l'inventaire complet de tous les objets sonores. Ils nous ont également éclairés sur sa construction et sur la préparation qu'avait élaborées Schaeffer avant d'enregistrer et de produire ce

---

<sup>69</sup> « Figure par laquelle on fait parler et agir une personne que l'on évoque, un absent, un mort, un animal, une chose personnifiée ». ROBERT, P., *Petit Robert*, Paris, Ed. Le Robert, 1967, p. 1412.

mouvement. L'aide apportée par Pierre Henry et Jacques Poullin<sup>70</sup> à la réalisation de cette œuvre a sûrement modifié l'idée première de Schaeffer.

Nous pensons que de par son nom, *Prosopopée 2* (septième mouvement de la symphonie), aurait des similitudes avec son homonyme mais nous pouvons dire que le seul lien qui existe entre ces deux mouvements est l'utilisation du piano préparé. Les structures de ces deux mouvements sont complètement différentes l'une de l'autre, celle de *Prosopopée 1* est construite en trois parties alors que celle de *Prosopopée 2* est un seul processus en constant développement sur toute sa durée.

Il ne semble pas qu'il y ait de rapport étroit (ou même large) avec la pensée tonale dans ce mouvement. Le but des deux compositeurs était de créer un mouvement d'une durée moyenne (1'02") avec la même ligne directrice du début à la fin.

---

<sup>70</sup> Technicien et ingénieur au sein du G.R.M.C., il est à l'origine de plusieurs instruments comme le phonogène développés par le G.R.M.C.