

André Schaeffner et les origines corporelles de l'instrument de musique

Anne Boissière

1 André Schaeffner¹ est une personnalité atypique, dont les contributions enrichissent autant les domaines de la critique musicale, de la musicologie que de l'ethnologie. En ce qui concerne l'instrument de musique, on le range en général du côté de l'ethnologie, avec son ouvrage magistral paru en 1936 *Origine des instruments de musique*². Comme le signale Gilbert Rouge³, la contribution de Schaeffner à l'ethnologie musicale est centrale et *Origine des instruments de musique* est un ouvrage majeur par son contenu, et par le fait qu'il est un livre, dans un domaine où les études, très fragmentaires, n'engagent pas en général la globalité d'un point de vue.

- 4 Schaeffner, entre autres, consacre un article au clavecin en 1927 en l'honneur de sa grande interp^(...)

2 La réflexion de Schaeffner sur l'instrument de musique peut toutefois être abordée, ce qui sera le cas ici, en adoptant un autre angle que celui de l'ethnologie. On peut à cet égard mentionner, tout d'abord, que la question de l'instrument de musique n'est pas le privilège exclusif de l'ouvrage *Origine des instruments de musique*, ni d'ailleurs des textes consacrés aux musiques extra-européennes ; Schaeffner étend son approche de l'instrument de musique au-delà des musiques dites primitives⁴. Mais la justification pour sortir de l'ancrage de l'ethnologie tient surtout à la cohérence d'une pensée de la musique, qui n'est qu'en apparence tiraillée entre les domaines de la musicologie, de la critique musicale et de l'ethnologie. Schaeffner élabore l'unité d'une pensée qui, pour n'être pas systématique, n'en développe pas moins une perspective qui intéresse la philosophie de la musique. Schaeffner n'a jamais cherché à adosser sa réflexion sur la musique à une philosophie constituée. En revanche, il est manifeste qu'il poursuit incessamment une interrogation sur le statut de la musique, et il est notoire qu'il le fait, certes, en s'ouvrant aux musiques dites primitives, mais tout autant en méditant l'apport de la musique de son temps – au premier chef Claude Debussy et Igor Stravinsky –, qu'en réfléchissant de façon continue au théâtre. Schaeffner, penseur de l'instrument, nous convie plus qu'un autre à réfléchir à ce que nous appelons « musique », tant son approche de l'instrument de musique est liée à une réflexion plus générale, et de type philosophique, sur la musique.

- 5 VM, p. 106.

3 Délaissant la question, au demeurant tout à fait intéressante, de la classification des instruments de musique, nous nous proposons comme objectif de travailler ce qui nous semble être le paradoxe le plus stimulant de l'approche par Schaeffner des instruments de musique : d'un côté, accorder le maximum à l'instrument de musique – peu de penseurs de la musique ont fait autant de place à l'instrument – ; de l'autre côté, et en même temps, relativiser incessamment le statut de l'objet instrument de musique. Bien que Schaeffner ait passé toute sa vie à observer et à comprendre des plus concrètement l'instrument de musique, il fait du refus de la réification de l'objet, une dimension intrinsèque de sa pensée de l'instrument. On est toujours finalement renvoyé chez lui, pour comprendre l'instrument de musique, à l'idée d'une « musique corporelle », selon une orientation de pensée qui, à notre

avis, ne vaut pas simplement pour les musiques primitives mais a une portée beaucoup plus générale : « n'oublions pas que la musique instrumentale n'est issue d'aucun instrument particulier »⁵

- 6 OIM, p. 15.
- 7 *Ibidem*

C'est cette idée d'une musique corporelle que nous voulons interroger, en sa formulation initiale ou inaugurale, au chapitre un, « Origines corporelles », de l' *Origine des instruments de musique*, en prenant toutefois la liberté de circuler dans l'ensemble du livre et des écrits de Schaeffner. Nous aimerions montrer qu'en ce chapitre, Schaeffner n'en reste pas à une approche ethnologique traditionnelle, celle qui entérine l'intrication effective de la musique et de la danse dans les sociétés primitives. Car au-delà du simple rapport entre musique et danse, se construit une problématisation de la musique, et avec elle de l'instrument, qui s'organise autour de trois points saillants qu'il convient expressément d'explorer en eux-mêmes et en leurs conséquences : premièrement, le refus d'une conception dite « exagérément vocale de la musique »⁶ lequel se prolonge dans le refus du dualisme entre la voix et l'instrument ; deuxièmement le refus d'une « origine manuelle »⁷ de l'instrument, dans l'affirmation que l'instrument de musique n'est pas ce dont on ferait usage ; troisièmement, enfin, cette idée assez étonnante selon laquelle il pourrait y avoir un « instrument de spectateur » : dès l'ouverture de l'Origine des instruments de musique, Schaeffner place la musique du côté du spectacle et de la visibilité, élargissant au domaine du théâtre la question de l'instrument, comme le confirme effectivement le chapitre quatre intitulé « organologie du théâtre ». Pour Schaeffner, l'instrument n'apparaît donc pas appartenir à la seule musique, et a fortiori à la musique instrumentale.

1. L'unité d'une pensée entre musique, danse, théâtre

- 8 Olivier Roueff, « L'ethnomusicologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance »^[...]
- 9 Il faut tout de même mentionner l'exceptionnelle livraison consacrée à André Schaeffner : *Revue de*^[...]
- 10 Olivier Roueff, *op.cit.*, note 20 p. 75.

Avant d'examiner de plus près ces aspects singuliers, il est nécessaire de présenter quelques orientations plus générales de la pensée de la musique de Schaeffner, afin de mieux situer la perspective sur l'instrument. Son effective polyvalence lui vaut parfois un léger reproche d'éclectisme de la part de ses commentateurs. Si on reconnaît unanimement à Schaeffner une érudition hors pair, on a parfois du mal à le situer, y compris dans les domaines où sa pensée paraît la plus arrimée. Olivier Roueff, qui lui consacre en 2006 un article⁸ extrêmement circonstancié, souligne par exemple que Schaeffner est très peu évoqué dans les travaux d'ethnologie musicale depuis une vingtaine d'années, et lui-même s'emploie à montrer, de façon fort instructive, que les démarches prétendument ethnologiques de Schaeffner relèvent en réalité d'une méthodologie et de présupposés qu'il faut aller chercher ailleurs. Il est très important de souligner que Schaeffner, en réalité, n'a jamais revendiqué le point de vue du spécialiste, pas plus du côté de l'ethnologie que de la musicologie. On peut mentionner qu'il n'a suivi aucun cursus universitaire systématique en ethnologie, et c'est davantage par le biais

de ses relations personnelles, dans le milieu lettré parisien de l'époque, et notamment à la faveur de sa rencontre avec Georges Henri Rivière, qu'il accède au milieu de l'ethnologie. C'est un peu l'analogue pour la musique. Schaeffner, lors de sa formation, suit des cours à la Schola Cantorum tenue alors par Vincent d'Indy, mais sans véritable professionnalisme, et on sent bien que ce n'est pas de là qu'il tire la teneur de ses travaux sur la musique. La pensée de Schaeffner, d'ailleurs, n'a pas reçu de véritable accueil par le milieu musicologique universitaire^[9] Schaeffner aimait à se définir comme un « esthète bohème »^[10] ou comme l'écrit sa femme Denise Paulme, comme un « artiste d'abord et non comme un savant ».

- 11 André Schaeffner (en collaboration avec André Coeuroy), *Le jazz*, préface d'André Ténor, Paris, Jea[...]

6 Sans postuler une cohérence qui serait exagérée ou forcée, on peut voir dans l'ensemble de l'œuvre de Schaeffner l'orientation d'une démarche qui ne juxtapose pas simplement les domaines mais les relie autour d'une interrogation commune, à tout le moins convergente, sur la musique. Nous pensons pour notre part que la réflexion de Schaeffner sur l'instrument de musique n'est pas indifférente à la double articulation que dessinent ses écrits théoriques, d'un côté en direction de la musique de son temps, de l'autre du théâtre. En ce qui concerne le premier axe, on peut signaler que Schaeffner, avant de se lancer dans l'étude des musiques primitives, au début des années trente, est l'auteur en 1926 d'un ouvrage^[11] sur le jazz qu'il étudie, certes, au regard de ses racines africaines, mais relativement aussi à l'accueil que lui fait le milieu musical savant de l'époque, avec Milhaud, Auric, Poulenc, Stravinsky. Il faut surtout mentionner le livre qu'il consacre à Stravinsky, en 1931, qui intègre des conversations avec le compositeur et se clôt par une magnifique série d'illustrations des ballets auxquels avait collaboré le musicien d'origine russe. Le choc Stravinsky, avec *Le Sacre du Printemps*, et la méditation que poursuit toute sa vie Schaeffner sur la contemporanéité musicale – le jazz, Stravinsky, mais aussi Debussy – nous semblent rejaillir de façon tout à fait sensible dans l'approche des instruments de musique.

- 12 « Debussy et ses projets shakespeariens », « Le théâtre imaginaire de Debussy » ; « Théâtre de la[...]»
- 13 « Pré-théâtre », VM, p. 21-31 ; « Rituel et pré-théâtre », *Histoire des spectacles*, sous la direct[...]»
- 14 Introduction aux *Lettres à Peter Gast* de Nietzsche, Monaco, Éditions du Rocher, 1957 ; Paris, Bou[...]»

7 Mais l'ouverture à la contemporanéité musicale se redouble d'une perspective qui interdit d'en rester à une opposition de type historico-géographique entre les musiques dites primitives et la musique du XX^e siècle, ou entre les musiques extra-européennes et la musique européenne occidentale. Denise Paulme affirme, dans une de ses préfaces, que la pensée de Schaeffner a été mue concurremment par deux problèmes qui l'ont toute sa vie préoccupé : l'origine des instruments de musique ; l'origine du théâtre. Et effectivement, il est significatif de voir l'importance que prend dans l'ensemble de son œuvre la part consacrée au théâtre. Dans les textes sur Debussy, la question du théâtre apparaît étrangement dominante ainsi que le suggèrent immédiatement leurs titres^[12] mais c'est encore plus vrai pour Stravinsky dont l'essentiel de l'étude porte sur les musiques qui ont été mises en scène. À cela s'ajoutent deux textes importants sur la notion de « pré-théâtre »^[13] que forge Schaeffner. Enfin, on doit mentionner sa réflexion sur Nietzsche et la tragédie, dont atteste la très longue introduction^[14] rédigée pour la publication des Lettres du philosophe à Peter Gast. Nous n'y voyons pas un hasard, mais la conjonction d'une même réflexion qui se noue à l'intersection de la musique

et du théâtre. En ce deuxième axe, Schaeffner apparaît poursuivre l'effort d'une réflexion sur la musique qui ne s'appuie plus seulement sur des déterminations historiques ni même observables, mais puise ses ressorts dans une interrogation plus générale, de type philosophique. Danse, musique ; mais aussi musique, théâtre ; en réalité ces points de vue ne sont pas séparables chez Schaeffner. Le geste fondateur de sa pensée est, selon nous, de remettre en cause l'idée de la musique instrumentale comme musique pure, et de questionner ainsi l'idée de l'autonomie de la musique. C'est pourquoi nous faisons l'hypothèse que, lorsqu'il sollicite la danse en ouverture de son ouvrage *Origine des instruments de musique*, ce n'est pas seulement dans l'optique historique et ethnologique des musiques primitives, mais c'est dans une perspective qui tendrait plutôt à qualifier de façon ontologique la musique, dans un rapport intrinsèque à la danse et au théâtre. C'est par rapport à cet effort de problématisation de la musique, en tous les cas, que les aspects les plus significatifs et les plus saillants du chapitre un, trouvent selon nous leur sens, y compris dans le prolongement qui s'en trouve au chapitre quatre sur l'organologie du théâtre, sur lequel nous concluons.

2. L'exécution de la musique et le refus de la réification de l'instrument de musique

8Prendre la mesure de la réflexion générale que Schaeffner entreprend sur la musique est important, non seulement pour éviter de la confiner au seul domaine de l'ethnologie, mais afin de se préserver du risque d'un autre écueil, à savoir l'annexion à un discours de la performance. À ce sujet nous voudrions dire quelques mots, en revenant de façon plus précise sur ce que nous avons désigné, en introduction, comme le paradoxe de sa pensée : à savoir d'un côté une approche des plus concrètes et déterminées de l'instrument de musique, mais de l'autre, en même temps, une relativisation manifeste voire une mise entre parenthèses de l'objet instrument de musique, la musique jouée, exécutée prenant toujours le pas sur l'instrument.

- 15 VM, p. 100-123.
- 16 VM, p. 101.
- 17 *Le jazz, op. cit.*, p. 65, chapitre 11, « La voix du nègre ».
- 18 « L'instrument de musique », Febvre L. (éd.), *Encyclopédie Française*, tome 16 : *Arts et littérature* (...)

9Cette idée est nettement formulée à la fin de *Origine des instruments de musique*, lorsque Schaeffner fait la différence entre l'anatomie des instruments, éventuellement prolongée par la forme systématique d'un tableau de classification, et la musique vivante, exécutée, jouée : d'un côté l'instrument de musique « muet », dont l'étude reste irremplaçable comme « signe » d'une société déterminée et comme matériel pour l'histoire de la musique ; mais de l'autre et de façon qualitativement différenciée, l'instrument comme « siège d'une action ». Si Schaeffner reconnaît la contribution majeure que représente l'étude organologique à la connaissance des sociétés, et de façon plus circonscrite à l'histoire de la musique – l'instrument de musique, selon lui, aurait de ce point de vue un rôle plus décisif que les textes musicaux et littéraires –, il n'en affirme pas moins qu'il y a un saut qualitatif entre l'instrument de musique – considéré dans sa forme, dans sa matérialité, voire dans ses possibilités objectives de jeu – et la musique qu'on peut en tirer. Autrement dit, l'objet ne nous donne jamais la musique exécutée ; ou de l'objet on ne peut inférer la musique. Schaeffner reprend cette idée dans son texte intitulé « Instruments de musique, musique des

instruments »¹⁵ : on met à tort « au compte d'un instrument les caractères particuliers de sa musique »¹⁶ on tend toujours, mais là aussi à tort, « à classer les musiques et les œuvres selon les instruments qui les exécutent ». Déjà dans son livre¹⁷ sur le jazz en 1926, il accordait cette priorité à l'action, insistant, par exemple, sur le détournement du saxophone pour expliquer la sonorité tout à fait particulière de la musique jazz : seuls les corps des hommes afro-américains, engagés dans la musique, peuvent expliquer cette sonorité toute particulière, cette matité du son qui est tirée, extraite de l'instrument dont l'origine est occidentale. Mais au-delà de ce saut qualitatif entre l'objet instrument et la musique, il est manifeste que Schaeffner accorde une nette valeur ontologique à l'exécution, au caractère vivant de la musique, à tel point qu'il pourrait sembler minimiser l'objet jusqu'à le réduire totalement. Ce mouvement, caractéristique de l'orientation de sa pensée, apparaît nettement dans l'article¹⁸ qu'il rédige pour l'Encyclopédie française en 1935 sur « l'instrument de musique » :

« Il peut apparaître que la notion d'instrument de musique, étant des plus claires, n'exige pas d'être autrement précisée. Un instrument de musique, c'est par exemple, le violon ; à la rigueur, le tambour ou la double paire de castagnettes qu'entrechoque la danseuse espagnole. Peu songeront aux battements de mains de l'auditoire qui, lui aussi, joue sa partie à côté du guitariste, dans les chants et dans les danses populaires de l'Espagne. Au-delà de nos mers, une auge, un mortier, un soc de charrue, un boomerang, un simple trou creusé dans la terre, une poitrine frappée deviennent, sont en réalité des instruments de musique [...] Ernest Closson s'est demandé quel a bien pu être le premier instrument de musique, et il suppose que celui-ci « n'en a pas été un », car le « rythme, élément musical primordial, n'a pas besoin d'un appareil spécial qui le produise ; voici une botte de fruits secs qu'on secoue en cadence, voici un paquet de sabots de chèvre destiné, en Egypte, au même usage. Tout est bon [...] un rythme, on l'obtient en frappant en cadence n'importe où, avec n'importe quoi. « Le premier instrument de musique de l'homme a été l'objet quelconque qui lui a servi, à un moment donné à produire volontairement un rythme ou un son » ».

10 Ces quelques lignes sont intéressantes et significatives en ce qu'on y voit bien le mouvement conjoint d'extension et de désobjectivation auquel Schaeffner soumet l'instrument de musique. Celui-ci, tout d'abord, n'est pas dans la détermination d'un objet spécifique mais se trouve potentiellement dans tout objet (de travail ou non) ; mais il faut aller plus loin et accepter finalement que l'instrument de musique n'est pas du tout dans l'objet, étant relatif au corps qui produit la musique, c'est-à-dire, en un sens minimal pour Schaeffner, du rythme. Ainsi s'avère effectivement décisive la détermination du corps musicien, rythmicien, celle à partir de laquelle l'instrument de musique est abordé et défini.

11 De là on pourrait inférer – mais ce serait céder à la réduction ethnologique –, que Schaeffner ne parle que des musiques primitives. S'appuyant sur l'observation ethnologique et se dégageant de l'ancrage exclusivement européen qu'il juge trop étroit, il ne cantonne pourtant pas sa définition de l'instrument de musique à ces dites musiques primitives, et l'idée d'une musique corporelle, à partir de laquelle il promeut son approche de l'instrument de musique, apparaît tenir bon pour la musique la plus récente. Un peu plus loin dans l'article, il écrit : « notre musique se souviendra sans doute longuement du temps où elle n'était que corporelle », et il en atteste avec l'exemple du jazz, ou du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Outre que l'*Origine des instruments de musique* est parsemé de références à la contemporanéité musicale, il faut insister sur le fait qu'il s'agit pour Schaeffner, non d'y entreprendre une étude des seules musiques primitives ainsi que des instruments liés à celles-

ci, mais bien d'y penser « la musique instrumentale » dans une extension historique et géographique qui outrepassa le seul domaine des musiques primitives extra-occidentales.

- 19 Cette précieuse information se trouve dans l'article d'Olivier Roueff ci-dessus cité.
- 20 Dans le domaine de la danse mais aussi du théâtre, chez Claudel ou chez Copeau au Vieux-Colombier^(...)

12 Mais en raison de l'insistance avec laquelle il retient la part essentielle qui échoit à l'exécution, à la musique jouée ou vive, et cela quasi contre l'objet, en tous les cas contre le texte et contre toute musique réduite à la littérature, on pourrait être tenté de ne voir en lui qu'un apologiste de la performance – la réduction de la musique à la littérature est un des griefs majeurs qu'il oppose à la musique occidentale depuis le XVI^e siècle et qu'il adresse au milieu de la musicologie dominante de son époque. Il est tout à fait intéressant et instructif à cet égard de savoir¹⁹ que Schaeffner avait assidûment fréquenté, lors de sa formation au début des années vingt, les cours de Rythmique issus de l'enseignement de Jaques-Dalcroze que donnait à Paris Albert Jeanneret, le frère de Le Corbusier. Or la Rythmique de Dalcroze repose, entre autres, sur la critique d'une musique devenue trop exclusivement écrite, et renoue avec le moment de l'exécution et de l'écoute, en un engagement qui se veut être celui du corps en son entier. Dalcroze, avec l'idée de « plastique animée », entendait retrouver le rapport qu'il jugeait essentiel de la musique à la danse, refusant d'un côté une musique devenue trop intellectuelle et abstraite, mais de l'autre aussi ce qui deviendra la danse pure, la danse libre et autonome. On retrouve, chez Schaeffner, des traces de cet enseignement dalcrozien, dont l'influence était notoire sur les milieux artistiques de l'époque²⁰

- 21 C'est l'interprétation que suggère Olivier Roueff dans son article.

13 On pourrait même supposer, à cet égard, que le rapport entre musique et danse, formulé avec l'idée d'une « musique corporelle », n'est pas chez lui sans rapport avec cette modernité artistique, au-delà des seules données et observations des musiques primitives. Mais il serait hâtif, selon nous, d'en inférer à un discours lié à la seule performance, et plus encore à un vitalisme qualifié de « dalcrozien », avec le corps et l'oralité pour pivot central de la conception du primitif²¹. Car Schaeffner, tout d'abord, avance une conception du rythme qui a certainement peu de choses à voir avec celle de la Rythmique de Dalcroze ; mais surtout, il est essentiel de comprendre que sa préoccupation ne porte pas sur les seuls corps – en dépit du titre « origines corporelles » –, et que toute sa réflexion sur la musique et la danse tient sa teneur d'être surdéterminée, traversée par la question du théâtre, ce qui n'est le cas ni directement chez Dalcroze ni dans les approches de type performatif en général. Parler de théâtre, c'est ici introduire la problématique de l'espace et des dispositifs scéniques, engager une réflexion sur l'instauration des lieux où s'ouvrent la musique et la danse. Or cette détermination apparaît décisive chez Schaeffner, y compris dans l'économie de sa pensée de l'instrument de musique, ce que nous voulons à présent exposer, en examinant de façon plus spécifique le chapitre un de l'*Origine des instruments de musique* et en tentant de relier celui-ci au chapitre quatre « Organologie du théâtre ». C'est en effet dans ce dernier chapitre que Schaeffner propose ce qu'il y a de plus original, et peut-être aussi de plus important, dans sa réflexion sur la musique, et sur l'instrument.

3. Le refus du dualisme voix/instrument

- 22 OIM, p. 13.

14 Dès l'ouverture de l' *Origine des instruments de musique*, Schaeffner place l'instrument du côté de la danse, selon un ensemble de rapports et de couples qui n'excluent toutefois pas le chant et la voix, mais au contraire problématisent ces derniers. Il est important, ainsi, de considérer que la thématique du livre, celle de « la musique instrumentale », ne se construit pas dans l'exclusion de ce que nous appelons communément la « musique vocale », mais au contraire en intégrant et même en travaillant ce point de vue : parler des « origines corporelles », c'est reconnaître que la danse et la voix sont partie prenante de l'approche. Schaeffner se dégage d'emblée du dualisme entre voix et instrument qui organise communément l'approche, quelle soit philosophique ou religieuse, des instruments de musique dans la tradition occidentale, ainsi que toutes les questions qui s'ensuivent ou en proviennent : celles de la priorité de l'un sur l'autre ou de l'imitation de l'un par l'autre. Au dualisme voix/instrument ou musique vocale/musique instrumentale, il substitue d'entrée de jeu deux couples qui se répondent symétriquement : « le langage et le chant » d'un côté ; « la danse et les instruments » de l'autre²²

- 23 OIM, p. 24.

15 Se tournant vers l'usage de la voix dans les sociétés primitives, Schaeffner insiste sur ce qu'il appelle « les alentours instrumentaux de la voix »²³ ; ainsi dans les langages tambourinés de certaines sociétés primitives, dans les sifflements, dans les effets de déformation par procédés externes de la voix – par vibration de la gorge par exemple –, mais aussi dans toutes les manifestations de bruissements, de bruits que permet la voix. Schaeffner ne pose pas la question de savoir si la voix est ou non un instrument ; il aborde le caractère instrumental de la voix en dissociant nettement celle-ci du chant et de la mélodie, auxquels nous l'associons spontanément. Un instrument, pourtant, peut être chantant, comme par exemple lorsqu'on joue au piano ou au violon de façon « cantabile ». Et la voix, pour sa part, peut être instrumentale quand elle s'éloigne de la mélodie. De cette dissociation initiale entre voix et chant, ou voix et mélodie, découlent quelques implications dont il faut prendre la mesure.

- 24 Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, avertissement et préface de Denise Paulme, Paris, Payot, 1967 (...)

16 Sur le terrain ethnologique, tout d'abord, Schaeffer se démarque des études déjà réalisées, explicitement de celles de Jules Combarieu – *La musique et la magie*, 1908 – et de Karl Bücher – *Arbeit und Rhythmus*, 1896 –, auxquelles il reproche, en son chapitre cinq « Travail et jeu », des observations réduites aux seuls chants, qu'ils soient de magie ou de travail. À consulter le *Manuel d'ethnographie*²⁴ de Marcel Mauss, en particulier les cours sur l'esthétique que ce dernier donnait entre 1935 et 1936, on se rend compte que la tendance est, là aussi, celle d'une assimilation de la musique au chant, ici traités sous la même rubrique, la danse étant envisagée à part. Schaeffner, pour sa part, ouvre un champ encore inexploré dans ce domaine d'étude en accordant une place centrale à la voix.

17 Au plan philosophique, et bien qu'il n'en parle pas, il faut mentionner que Schaeffner rompt avec la conception rousseauiste du schème vocal comme mélodie, sans pourtant que cela le conduise à la justification du paradigme, très en vogue au XIX^e siècle, d'une musique purement instrumentale, d'une musique autonome en ce sens. Schaeffner refuse explicitement l'idée d'une musique pure et la détermination de la voix, dans ses écrits, apparaît constituer une dimension indépendamment de laquelle la musique, y compris instrumentale, ne peut être pensée. Nous reviendrons sur ce point très important à la fin de notre propos.

- 25 C'est le cas de Boris de Schloezer, mais on trouve cette idée formulée chez Max Weber dans sa soci[...]
- 26 Le terme allemand est celui de *Mehrstimmigkeit*, que Schaeffner prend soin de distinguer de l'usage [...]
- 27 OIM, p. 307.

18 Mais les implications, plus directement thématiques dans le chapitre dix de l'*Origine des instruments de musique*, concernent également la musique par rapport à son histoire – conformément d'ailleurs au sous-titre du livre. Schaeffner y énonce, dans l'affirmation de la polyphonie des musiques dites primitives, une thèse de portée polémique, refusant de considérer la structuration verticale de la musique comme le seul privilège de la musique occidentale, envisagée dans son évolution à partir du XVI^e siècle. Beaucoup d'auteurs²⁵, en effet, considèrent que la dimension harmonique de la musique est à envisager comme une conquête récente, celle de la musique européenne au sortir du Moyen-Âge, principalement liée à la maîtrise du nouveau système de notation ou d'écriture qui émerge à cette époque. De telles approches présupposent une évolution centrée sur la musique occidentale, mais aussi l'idée d'une évolution qui irait du simple au complexe, le simple étant ici la conduite monodique, mélodique, à tout le moins une structuration horizontale de la musique – ce que thématise également le terme de « plurivocalité »²⁶. En s'attaquant au privilège du chant et de la mélodie, en ruinant par ailleurs l'idée d'une origine mélodique de la musique, Schaeffner pour sa part accorde à la musique une dimension d'emblée verticale, selon une thèse qui est formulée de façon historique à propos des musiques dites primitives, mais qui a probablement une portée plus générale, d'ordre ontologique. Conséquent avec ses réflexions liminaires sur la voix et son refus de la dichotomie musique vocale/musique instrumentale, il se dégage du dualisme mélodie/harmonie qui structure la conception de la musique occidentale depuis la modernité. Il reconnaît que la notation moderne a singulièrement complexifié la dimension polyphonique de la musique occidentale, et que l'écriture reste un paramètre décisif pour la comprendre avec ses instruments. Mais il récuse l'idée d'un changement de nature ou de saut qualitatif. Pour lui, la dimension verticale de la musique existe tout aussi bien dans les musiques qui apparaissent les plus éloignées de notre conception occidentale. Quand le corps fabrique du rythme et du son chez le soi-disant primitif, il y a lieu de parler de « polyphonie naturelle »²⁷.

- 28 VM, « Variations sur deux mots : polyphonie, hétérophonie », p. 146-175 (1966).

19 La prise en compte de la teneur intrinsèquement musicale de l'approche permet d'amorcer une réponse à la question de savoir de quoi sont faits ces « alentours instrumentaux de la voix ». On pourrait penser, en raison de l'insistance marquée pour le bruit, que le critère est celui de la dissonance, opposée à l'aspect en ce cas consonant ou harmonieux de la mélodie ; on pourrait aussi songer à la dimension percussive du geste vocal, que semble retenir de façon privilégiée Schaeffner. Mais outre qu'il ne peut s'agir, dans le cadre que ce dernier a lui-même défini, d'une imitation de l'instrument par la voix, il est notoire que toute référence au geste est écartée dans le livre pour définir l'instrument de musique. Schaeffner note que le chant se caractérise par la souplesse et la fluidité des timbres ; mais l'important est qu'il existe dans l'ordre de la succession, y compris dans la discontinuité intervallique. La voix s'instrumentalise non parce qu'elle imiterait l'instrument, mais dans son aptitude à conquérir justement une autre dimension que celle de la succession, à savoir celle verticale de la simultanéité qu'ignore pour sa part le chant mélodique. Dans le chapitre un, Schaeffner n'évoque que très rapidement ce critère de la simultanéité, mais la réflexion qu'il mène sur la polyphonie à la fin de son livre, ainsi que dans l'article qu'il consacre à ce sujet dans

Variations sur la musique^[28] atteste que telle est bien la détermination majeure. L'instrument se caractérise d'abord et avant tout par son aptitude à produire l'ordre de la simultanéité dans le sonore.

- 29 « Le *Sacre* est la première œuvre européenne qui laisse une telle part au bruit, mais en l'assujettissant^(...)
- 30 VM, p. 148.

20C'est à partir de là, certainement, qu'il faudrait envisager le statut du bruit, si important dans l'approche par Schaeffner de la musique et des instruments. Le bruit, à la différence par exemple des futuristes, ne relève pas ici d'une conception extensive de la musique, mais répond de la définition qui est polyphonique de la musique. Ainsi, dans son livre sur Stravinsky, Schaeffner évoque le bruit qui est levé par la polyrythmie du *Sacre du Printemps*^[29] dans son article^[30] sur la polyphonie, il rapporte la boutade de Gustav Mahler face au vacarme que produisait une fête foraine : « Entendez-vous cela ? C'est de la polyphonie et je le tiens pour telle ». Enfin, il est à remarquer que Schaeffner, accordant tant d'importance aux alentours instrumentaux de la voix, rejoint des tendances esthétiques tout à fait significatives du travail sur la voix au XX^e siècle, présentes déjà chez les Dadaïstes, de façon exceptionnelle chez Demetrio Stratos, et dont les œuvres de *Sequenza trois* pour voix féminine de Luciano Berio et les *Récitations* pour voix seule de Georges Aperghis sont emblématiques pour le champ de la musique savante contemporaine.

4. Danse et musique corporelle : le refus de l'origine manuelle des instruments de musique

- 31 G. Rouget, « L'ethnomusicologie », *op. cit.*, p. 1343.
- 32 Curt Sachs, *Histoire de la danse*, traduite de l'allemand par L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938 ; Cur^(...)
- 33 OIM, p. 97.
- 34 OIM, p. 15
- 35 OIM, p. 35

21Une fois écartée l'identification hâtive de la voix et du chant, et avec elle la conception jugée « exagérément vocale » de la musique, Schaeffner aborde la danse, moment où s'engage véritablement sa réflexion sur l'instrument de musique. Il est notoire qu'au sein des sociétés primitives étudiées par l'ethnologue, musique et danse soient effectivement indissociables, ainsi que le rappelle Gilbert Rouget^[31]. Il semble pourtant, là encore, que le propos de Schaeffner déborde l'ancrage strictement ethnologique. On soulignera, tout d'abord, que l'approche de la danse de Schaeffner n'est ni fonctionnelle, ni descriptive, encore moins classificatoire. À cet égard, on remarque l'énorme différence qui existe entre l'ouvrage de Curt Sachs, *Histoire de la danse*^[32] et l'entreprise de Schaeffner. Ce dernier n'envisage la danse ni par rapport à sa fonction sociale ni par rapport à des gestes déterminés, mais de façon tout à fait générale, presque abstraite, faisant de la danse l'activité par laquelle le corps produit un matériel sonore. Schaeffner n'exclut pas d'autres activités humaines susceptibles de cette même détermination, et accorde ainsi, dans son chapitre cinq, que le travail et le jeu peuvent aussi être considérés sous cet angle. Mais en commençant par la

danse, et en faisant de celle-ci l'activité paradigmatique pour penser la musique et ses instruments, il se démarque nettement d'une conception qui serait exclusivement liée à la valeur du rythme, comme ce serait le cas de Karl Bücher dans son livre *Travail et rythme*. Schaeffner affirme explicitement que le timbre, y compris dans le bruit, est une détermination aussi fondamentale que le rythme pour penser l'origine des instruments de musique³³. La musique corporelle, justifiant l'introduction initiale de la danse, est pour lui celle des corps bruyants, manifestés dans certains usages de la voix – ceux qui ont été qualifiés d'instrumentaux –, sans toutefois s'y réduire. Car c'est à l'ensemble du corps, en réalité, qu'il faut attribuer la production de ce matériel sonore, que celui-ci soit intentionnellement recherché dans l'activité de la danse, ou qu'il surgisse de façon moins contrôlée ou moins intentionnelle dans le travail ou le jeu. Cela conduit Schaeffner à une sorte de cartographie du corps qui est remarquable par sa volonté d'éloigner le plus longtemps possible la main, dans l'affirmation d'une conception de l'instrument de musique qui ne veut pas être instrumentale ou technique. Schaeffner, certes, introduit la main au chapitre deux, avec les hochets ou les maracas, mais finalement pour montrer que le maniement ne constitue pas un critère discriminant pour comprendre l'instrument de musique. Après avoir écarté le préjugé exagérément vocal, il bat en brèche, avec la danse, l'idée d'une « origine manuelle »³⁴ des instruments de musique, réfutant ainsi l'idée qu'on utiliserait l'instrument de musique, ou qu'on pourrait en user. C'est le corps en son entier qui, pour lui, « s'enveloppe de musique »³⁵ à travers la danse. Schaeffner introduit donc une problématique du corps qu'il faut complètement dissocier de la main, mais finalement aussi de tous les gestes dont il parle pourtant : ceux de frapper – dans le battement des mains ou d'une partie du corps contre l'autre, que ce soit la poitrine, les fesses ou les cuisses –, ceux de secouer, ou de battre. Si tous ces gestes sont producteurs de sons, ils ne s'avèrent pas en eux-mêmes déterminants pour la définition de l'instrument de musique. Il est tout à fait important de souligner ce point, car en dépit de ce que pourrait suggérer le titre du chapitre « Origines corporelles », il n'est question en aucune façon pour Schaeffner d'engager une réflexion sur le geste de l'instrumentiste. En revanche, se dessine une géographie ou une cartographie du corps dont on peut voir quelques implications pour l'instrument de musique.

- 36 M. Mauss, *op. cit.*, « Parure », p. 144-148.
- 37 OIM, p. 37.
- 38 OIM, p. 33.

22 On remarque, d'abord, les places d'élection accordées à la bouche et à la surface du corps. La bouche, initialement présente à propos des déformations de la voix, revient au chapitre deux à la faveur de son aptitude à former une cavité naturelle, premier modèle de caisse de résonance. Mais il y a aussi la surface du corps, c'est-à-dire la peau, celle qui est frappée de différentes manières par les mouvements d'une partie du corps contre l'autre. Cette surface organique et naturelle peut se redoubler d'une surface artificielle, celle de l'ornementique faite de grelots ou de calebasses diverses. Schaeffner annexe à la danse ce que Marcel Mauss pour sa part envisageait comme « ornementique du corps » dans son cours d'esthétique³⁶ à savoir la parure sonore des corps. « Coiffures, ceintures et pagnes bruyants, grelots de tête ou de coups, anneaux de bras ou de chevilles »³⁷ : autant d'objets qui produisent, à même la surface du corps, un matériel sonore justifiant pour Schaeffner l'idée d'une première musique. Mais à cette surface du corps, il faut adjoindre les surfaces extérieures les plus proches, au premier chef le sol que piétinent les pieds, ou encore, comme on peut l'observer dans certaines communautés primitives, la surface de l'eau que rencontrent les clapotements répétés des mains. En ce cas, ce ne sont plus les parties du corps seules qui résonnent : c'est le choc de celles-ci contre une matière environnante, le sol ou l'eau, qui produit le bruit³⁸ ; et

déjà là, il y a pour Schaeffner instrument de musique même s'il n'y a à proprement parler ni objet spécifiquement qualifié, ni usage de cet objet.

- 39 « Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique », *Le sistre et le hochet*, *Musiqu*(...)
- 40 Peau humaine qui, selon un récit de suppliciés que rapporte Schaeffner, peut devenir membrane de t(...)

23 On observe par ailleurs que l'approche par Schaeffner du corps musicien et dansant contient les principaux éléments qui seront décisifs pour sa classification des instruments : ni le geste, ni les modes de vibration, mais uniquement la matière du corps ébranlé en premier³⁹. Sans approfondir la question de la classification, on peut se reporter à la présentation synthétique qui en est faite dans l'article déjà cité « L'instrument de musique » paru dans l'Encyclopédie française, car y apparaissent clairement les implications de cette « musique corporelle » pour la classification des instruments de musique. La bi-partition qui organise l'ordre général de la classification repose sur ce double zonage corporel : d'un côté la bouche de l'homme à laquelle Schaeffner fait correspondre l'AIR, et tous les instruments où « la matière qui vibre essentiellement est un fluide » ; de l'autre, la peau de l'homme, qui organise la deuxième division : « SOLIDE » – susceptible de plus ou moins de tension –, et avec elle tous les instruments « dont le corps vibrant est un solide ». Dans *Origine des instruments de musique*, Schaeffner complexifie son approche en ajoutant la question, qu'il juge centrale pour toute organologie, de l'utilisation faite par l'homme des cavités naturelles ou artificielles. Mais déjà à propos de la musique corporelle la plus primitive, au chapitre un, il introduit le critère de sa future classification, en l'occurrence la matière ou le corps ébranlé, et il esquisse la division bi-partite qui organise le tableau des instruments de musique : avec les effets instrumentaux de la voix, on est déjà dans la première division – l'air – ; avec les bruits du corps propre en mouvement, il s'agit de la deuxième division – la surface du corps, c'est-à-dire la peau⁴⁰.

- 41 OIM, p. 34.
- 42 Schaeffner évoque le *Sacre du Printemps* de Stravinsky, à propos de l'importance qu'il accorde aux(...)
- 43 OIM, p. 90.

24 Mais l'approche du corps est remarquable par un autre aspect, le privilège notoire accordé au pied : « se place aux origines de la musique instrumentale le pied du danseur plutôt que la main du musicien ; d'où le premier objet extérieur que le corps aurait utilisé pour des fins sonores ne serait point le bout de bois ou de pierre que saisit la main, mais le sol que frappe le pied. Sur ce sol ont été martelées les premières musiques instrumentales »⁴¹. Cette mention du pied frappant le sol⁴² doit absolument retenir l'attention, en ce qu'elle conduit directement au chapitre quatre, intitulé « Organologie du théâtre », dans lequel Schaeffner affirme que les instruments de danse sont aussi ceux du théâtre, et que le sol, apprêté ou non, en est le dénominateur commun. D'où cette inférence qui peut paraître étonnante, à savoir que le plancher de la scène au théâtre, et même l'ensemble de la structure du théâtre, relèvent des instruments⁴³. Aussi la danse, qui semblait ne former couple qu'avec la musique au chapitre un, se voit-elle rejointe par le théâtre au chapitre quatre, selon une conception qui, loin d'être périphérique, manifeste en réalité une préoccupation centrale chez Schaeffner. Sur ce point nous concluons, en montrant que toutes les déterminations rencontrées jusqu'à présent, le refus du dualisme voix/instrument, le refus aussi de la main et de l'usage, se laissent

comprendre chez Schaeffner à partir d'une interrogation profonde sur la musique, qui mène aux confins du primitif, là où la musique appartiendrait encore au théâtre.

5. Musique et pré-théâtre : l'institution du

lieu

- 44 « Pré-théâtre », *op. cit.*, p. 25 ; « Rituel et pré-théâtre », *op. cit.*, p. 28.
- 45 OIM, p. 88.
- 46 « Rituel et pré-théâtre », *op. cit.*, p. 21.

25 Retrouver le lien des plus étroits qu'entrevoit Schaeffner entre musique, danse, et théâtre est extrêmement important pour éviter de réduire l'approche d'une « musique corporelle » à celle d'un corps qui serait agissant, ou même éventuellement jouant, au sens où l'on parle de jouer de la musique ou d'un instrument. Le souci de Schaeffner ne porte ni sur les corps ni sur les objets, car il concerne au premier chef l'espace ; et la suggestion qui est faite de la structure du théâtre comme instrument, ne paraîtra exagérément extensive qu'à l'amputer de ce qui en constitue la motivation profonde, à savoir le problème de l'institution du lieu, que Schaeffner aborde communément pour le théâtre, la musique et la danse, institution d'un lieu où s'ouvre dans l'ordre de la visibilité le monde surnaturel du sacré, en tous les cas de l'inconnu, monde possiblement terrifiant de l'inhumain aussi. Cette question de l'institution du lieu apparaît de façon manifeste dans les textes de Schaeffner consacrés au « pré-théâtre »⁴⁴ mais n'en est pas moins très présente et déterminante dans les réflexions sur la musique, lorsqu'il est parlé en particulier du chœur et de l'orchestre : « les termes grecs de *chœur* et d'*orchestre* ont d'abord désigné des lieux qui résonnaient sous les pas »⁴⁵ Quant au terme de théâtre, il faut s'en référer à son sens étymologique : « en grec, *theatron* désignait uniquement le lieu où les spectateurs se tenaient – d'où ils voyaient »⁴⁶.

- 47 VM, p. 51-54.
- 48 VM, p. 52.
- 49 « Rituel et pré-théâtre », *op. cit.*, p. 28.

26 Schaeffner est un penseur du primitif ou de l'archaïque, en musique, non simplement parce qu'il a poursuivi des enquêtes de type ethnologique, mais parce qu'il a été le contemporain le plus passionné de Stravinsky et de la révolution du *Sacre du printemps*, également parce qu'il a longuement médité la pensée de Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Ses réflexions sur le primitif en art se cristallisent autour de la notion de « pré-théâtre », terme qu'il forge non pour désigner de façon historique ou chronologique un stade antérieur au théâtre, mais afin de nommer une sorte de noyau commun, de type quasi structural, au fondement de tous les arts envisagés dans leur diversité historique et géographique. C'est en cette notion que confluent ses observations sur les *corroboree* africains et ses réflexions sur la tragédie grecque, mais aussi sur les formes dramatiques les plus récentes, telles celles de Stravinsky. L'idée de « pré-théâtre » participe sans aucun doute de la distance qu'on observe chez Schaeffner vis-à-vis d'une conception qui serait totalement désenchantée, laïque et profane de l'art ; la dimension liturgique et cérémoniale des manifestations artistiques n'est pas pour lui un phénomène qui concernerait simplement les civilisations primitives, mais qui doit concerner aussi l'exécution des formes musicales modernes. Schaeffner consacre ainsi quelques pages magnifiques, à la fin de son article « Musique populaire et art musical »⁴⁷ à l'interprétation par Pirro de l'œuvre pour orgue de Bach : l'interprète n'est pas celui qui

exécute une partition, il est « dans la situation d'un participant à un rituel, d'un officiant ». Mais le fait notoire est que la réflexion de Schaeffner se développe moins à ce sujet en direction du sacré qu'elle ne s'organise autour de l'espace : l'organiste, pense-t-il dans le prolongement de Pirro, « avant même de songer aux conditions religieuses ou esthétiques de son jeu, (doit) obéir aux lois de l'espace et régler la rapidité de l'exécution d'après les dimensions de l'édifice, sous peine de ne produire qu'un bourdonnement confus »⁴⁸. L'idée de « pré-théâtre » s'articule de façon singulière et récurrente chez Schaeffner à une réflexion sur les dispositifs spatiaux, que celui-ci voit être mis en œuvre dans les formes d'art les plus primitives et dont il continue à guetter les traces dans les formes plus évoluées ou rationalisées. C'est, avant tout, la danse qui serait l'institutrice du lieu. Si presque tout aurait déjà été dit par Mallarmé⁴⁹ avec Loïe Fuller, sur l'institution du lieu par la danse, cela n'empêche pas Schaeffner d'entreprendre une investigation circonstanciée de cette institution du lieu dans les sociétés primitives, et d'y réfléchir aussi de façon spécifique pour la musique. Ses multiples argumentations conduisent à une conception du pré-théâtre qui va à l'encontre de notre conception moderne du théâtre : l'espace visible de la scène n'y est pas ce qu'il y a de plus important, et n'est peut-être même pas le lieu où se déroule l'action. Dans les sociétés primitives, l'action peut se dérober par intermittences aux regards et opérer dans les coulisses ; et l'architecture de l'amphithéâtre grec atteste que la scène – la *skene* – n'avait qu'un rôle minime dans l'économie de la tragédie. En revanche, il est un espace que n'offre plus le théâtre moderne et qui, pourtant, paraît déterminant : celui instauré par la danse, là où, dans les sociétés primitives se condense l'essentiel du spectacle. Schaeffner, à ce sujet, consacre des lignes admirables, précisant les modalités concrètes à travers lesquelles s'instaure ou s'institue le lieu : la décoration, les costumes, les masques participent de cet apprêtement de l'espace, dont l'essence est de part en part chorégraphique, et non pas, selon notre conception moderne, picturale.

- 50 VM, p. 53.
- 51 Aussi OIM p. 310.
- 52 OIM., p. 93.

27Or pour la musique, qui a également son « pré-théâtre », cet espace ouvert par la danse et offert au spectacle, existe aussi : il est dans le chœur, plus tardivement appelé « orchestre », là où la danse institue le lieu visible de la musique. La réflexion de Schaeffner sur l'instrument de musique, telle qu'elle s'ouvre au chapitre un de l'*Origine des instruments de musique* et se prolonge en son chapitre quatre, nous semble devoir s'éclairer de la théorisation du pré-théâtre. Bien que l'explicitation de cette notion soit plus tardive, on en trouve les prémices à l'occasion de la pensée des instruments. Lorsque Schaeffner parle du rapport entre musique et danse et aborde ainsi l'origine des instruments de musique, on peut supposer qu'il a en tête ce modèle du chœur, élément primitif de la musique – qu'il désignera ultérieurement par le terme de « pré-théâtre » –, tout autant sinon plus que ses observations ethnologiques. Nous formulerions volontiers l'hypothèse selon laquelle le chœur, pour Schaeffner, constitue le modèle et la valeur de l'instrument primitif, à condition de comprendre alors par le terme non la communauté humaine, mais comme il le suggère lui-même, l'espace institué par la danse, et en particulier ce sol apprêté qui résonne sous les pieds. Ce recentrage sur le chœur, perçu comme lieu essentiel de la musique, permettrait de comprendre pourquoi les déterminations sur la danse sont finalement aussi ténues dans l'*Origine des instruments de musique* : Schaeffner n'aborde pas la danse d'un point de vue empirique, voire même esthétique, mais comme une donnée ontologique qui définit la musique en ce qu'elle a de primitif, voire d'originaire. Mais cela permet aussi de rejoindre les notions de rituel et de cérémonial, desquelles il ne sépare pas son approche de l'instrument de musique, parlant même à ce sujet

de l' « efficacité »⁵⁰ de l'instrument. Par ailleurs, certaines occurrences de l' *Origine des instruments de musique*, certes parsemées mais des plus significatives, trouvent leur éclairage au vu de cette hypothèse. Le fait tout d'abord que Schaeffner, réfutant le dualisme voix/instrument, mais également le schème mélodie/harmonie, n'en parle pas moins, et cela dès le début, d'une double source de la musique, qu'il voit dans le chant et la danse⁵¹. Or de telles manifestations sont celles qu'on imagine pour le chœur, avec une conception du chant qui, en effet, ne serait plus alors forcément mélodique. Enfin, la détermination du chœur permet de rendre compte de la considération, sinon étrange, qui apparaît dès la première note de l'ouvrage, selon laquelle la musique doit appartenir à l'ordre du visible : reprenant une phrase de Stravinsky, Schaeffner écrit que « la vue du geste est une nécessité pour comprendre la musique dans toute son ampleur », et il suggère à quelques reprises que l'instrument appartient au spectateur comme au musicien danseur. Or une longue tradition de pensée, depuis Schiller et A.W. Schlegel, a effectivement fait de la question du chœur, celle du spectateur. Schaeffner reprend explicitement cette question au chapitre quatre de l' *Origine des instruments de musique*, à propos de Wagner, lorsqu'il lui reproche, « erreur magnifique », « d'avoir cru réaliser à nouveau l'idéal du chœur grec par un orchestre qu'il rendait cependant invisible dans la fosse »⁵². Cette question du chœur, et de sa visibilité, apparaît bien centrale pour Schaeffner, et animer en réalité des réflexions qui précèdent de longue date l' *Origine des instruments de musique*, comme en témoigne le texte qu'il écrit en 1924 intitulé « Une nouvelle forme dramatique : des chanteurs dans la fosse ».

28 Dans ce texte de 1924, donc bien antérieurement à la rédaction de l'introduction des lettres de Nietzsche à Peter Gast, Schaeffner manifeste une lecture mûrie de *La Naissance de la tragédie*. Il y expose la critique qu'il voit se profiler, dès le début chez Nietzsche, pourtant le plus fidèle des wagnériens, à l'encontre de Wagner : le musicien n'aurait pas réussi à faire aboutir son projet de réforme musicale, pour avoir justement manqué la question du chœur, et cela en raison d'une conception du chant restée finalement trop opératique. Nietzsche aurait donc insisté, à propos de Wagner, sur l'absurdité que représente le chanteur dramatique sur scène, et il aurait proposé comme alternative, de vider la scène de tout chanteur, non pas en l'éliminant, mais en transportant le chanteur dans l'orchestre. La mention du titre « Les chanteurs dans la fosse » fait donc référence à la conception d'un drame pleinement réalisé selon Nietzsche dans son dialogue avec Wagner, et suggère implicitement la critique qu'aurait entreprise Nietzsche de l'orchestre wagnérien, dans sa prétention à être l'équivalent du chœur ; le défaut en aurait justement été de manquer de voix, autrement dit d'être trop instrumental. A cela Nietzsche aurait voulu remédier par cette solution : mettre les chanteurs dans la fosse et purifier la scène.

- 53 VM, p. 209.

29 Mais le plus étonnant à vrai dire dans ce texte est que le sujet en est une œuvre de Stravinsky tout récemment produite, en 1923, *Noces*, celle qui justifie ici la qualification de « nouvelle forme dramatique ». Schaeffner réussit le tour de force d'interpréter ou de commenter une œuvre du compositeur russe à partir d'une méditation sur le drame wagnérien, voyant dans *Noces* l'accomplissement ou la réalisation du drame auquel Nietzsche aspirait, avec et contre Wagner. Schaeffner propose donc une lecture nietzschéenne de *Noces*, avançant un certain nombre d'arguments. Et tout d'abord, la prescription de Stravinsky lui-même de mettre les chanteurs dans l'orchestre, afin de libérer la scène de tout chanteur et de consacrer celle-ci uniquement à la vision chorégraphique. Mais l'argument est aussi celui de l'action, désormais réduite à son minimum, et surtout déplacée de la scène, à l'orchestre et aux voix. Déjà là, c'est-à-dire bien avant ses textes sur le pré-théâtre, Schaeffner entend

relativiser la place de la scène comme lieu de l'action, au bénéfice de l'institution d'un autre lieu, le chœur, là où la musique devrait selon lui exister, mêlée d'instruments et de voix. Dans *Noces*, il n'y a plus de place sur scène pour le chant dramatique : tout au long de ce ballet cantate, les voix crient et chantent sans interruption avec les instruments, dans une ivresse dionysiaque et un rythme qui ne sont pas sans rappeler le *Sacre du printemps* : « quoi de plus proche, par la matière et par l'esprit, du dithyrambe primitif ? Nous voici revenus au tragique avant la tragédie. Tout se passe comme s'il ne subsistait plus qu'un double chœur de rythmiciciens et de chanteurs »^[53] L'expérience Stravinsky risque donc d'être aussi une pièce importante à verser au compte de la réflexion de Schaeffner, non seulement sur le statut du drame, sur la dimension de spectacle de la musique, sur l'intrication de cette dernière avec la danse, mais aussi sur la place de l'orchestre et des voix, enfin plus généralement sur le statut du primitif. Après son livre sur Stravinsky en 1931, Schaeffner reviendra très peu dans ses écrits sur le compositeur russe ; il n'empêche que cette expérience musicale, chorégraphique et théâtrale a laissé des empreintes durables et tangibles, y compris pour sa pensée des instruments de musique.

Notes

^[1] André Schaeffner, né à Paris en 1895, est décédé en 1980.

^[2] *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1968 (OIM). Un tel repérage a ses raisons : tout d'abord le sous-titre du livre qui ne manque pas de se référer à ce champ des sciences de l'homme. À cela s'ajoute, dans l'avant-propos, la mention de la dette vis-à-vis de Marcel Mauss dont Schaeffner a suivi l'enseignement à l'Institut d'ethnologie à Paris entre 1926 et 1927. Enfin, il faut évoquer la position institutionnelle de Schaeffner : en 1929, il est en charge de la création et de la direction d'un département d'organologie musicale dans ce qui s'appelait à l'époque le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (qui deviendra en 1937 le Musée de l'Homme) département qui est rebaptisé en 1932 « département d'ethnologie musicale ». Par ailleurs, et dans le cadre de cet engagement professionnel, Schaeffner entreprendra des missions de type ethnologique en Afrique noire occidentale.

^[3] Gilbert Rouget, « L'ethnomusicologie », *Ethnologie générale*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, volume publié sous la direction de Jean Poirier, 1968, p. 1339-1390.

^[4] Schaeffner, entre autres, consacre un article au clavecin en 1927 en l'honneur de sa grande interprète de l'époque, Wanda Landowska ; dans son texte sur le jazz publié en 1926, on peut voir que l'instrument de musique y trouve une place décisive (le tambour, le balafon, le xylophone, la marimba, le banjo, le saxophone...). Mais on pourrait encore évoquer le texte sur « l'orgue de barbarie de Rameau » qui appartient désormais au recueil de textes paru sous le titre *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998 (VM), p. 124-145.

^[5] VM, p. 106.

^[6] OIM, p. 15.

^[7] *Ibidem*

[8] Olivier Roueff, « L'ethnomusicologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006, n°14, *Musique et sciences humaines, Rendez-vous manqués ?*, p. 71-100.

[9] Il faut tout de même mentionner l'exceptionnelle livraison consacrée à André Schaeffner : *Revue de musicologie*, 1982, 68, n°1-2, *Les fantaisies du voyageur. XXIII Variations Schaeffner*.

[10] Olivier Roueff, *op.cit.*, note 20 p. 75.

[11] André Schaeffner (en collaboration avec André Coeuroy), *Le jazz*, préface d'André Ténot, Paris, Jean-Michel Place, 1988.

[12] « Debussy et ses projets shakespeariens », « Le théâtre imaginaire de Debussy » ; « Théâtre de la peur et de la cruauté » ; cf VM, troisième partie « Autour de Debussy », p. 243-410.

[13] « Pré-théâtre », VM, p. 21-31 ; « Rituel et pré-théâtre », *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p. 21-54.

[14] Introduction aux *Lettres à Peter Gast* de Nietzsche, Monaco, Éditions du Rocher, 1957 ; Paris, Bourgois, 1981, p. 11-216.

[15] VM, p. 100-123.

[16] VM, p. 101.

[17] *Le jazz, op. cit.*, p. 65, chapitre 11, « La voix du nègre ».

[18] « L'instrument de musique », Febvre L. (éd.), *Encyclopédie Française*, tome 16 : *Arts et littératures dans la société contemporaine*, Paris, Comité pour l'Encyclopédie française, 16.36.13-16, 16.38-1 (Octobre 1935).

[19] Cette précieuse information se trouve dans l'article d'Olivier Roueff ci-dessus cité.

[20] Dans le domaine de la danse mais aussi du théâtre, chez Claudel ou chez Copeau au Vieux-Colombier.

[21] C'est l'interprétation que suggère Olivier Roueff dans son article.

[22] OIM, p. 13.

[23] OIM, p. 24.

[24] Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, avertissement et préface de Denise Paulme, Paris, Payot, 1967 ; Payot et Rivages, 2002, « la danse », p. 158-160 ; « Musique et chant », p. 161-166.

[25] C'est le cas de Boris de Schloezer, mais on trouve cette idée formulée chez Max Weber dans sa sociologie de la musique, ou plus récemment chez Jacques Chailley.

26 Le terme allemand est celui de *Mehrstimmigkeit*, que Schaeffner prend soin de distinguer de l'usage qu'il fait de la notion de polyphonie – *die Polyphonie*.

27 OIM, p. 307.

28 VM, « Variations sur deux mots : polyphonie, hétérophonie », p. 146-175 (1966).

29 « Le *Sacre* est la première œuvre européenne qui laisse une telle part au bruit, mais en l'assujettissant à un dessin rythmique, sans jamais rien d'informe [...] du bruit, mais sans les *bruiteurs* futuristes et avec ce caractère de dépendance rythmique qui, malgré un pouvoir trouble d'envoûtement, atteint au pur esprit mélodique », *Igor Stravinsky*, Paris, Rieder, 1931, p. 51.

30 VM, p. 148.

31 G. Rouget, « L'ethnomusicologie », *op. cit.*, p. 1343.

32 Curt Sachs, *Histoire de la danse*, traduite de l'allemand par L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938 ; Curt Sachs est également l'auteur de *Reallexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim/New York, Olms, 1979.

33 OIM, p. 97.

34 OIM, p. 15

35 OIM, p. 35

36 M. Mauss, *op. cit.*, « Parure », p. 144-148.

37 OIM, p. 37.

38 OIM, p. 33.

39 « Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique », *Le sistre et le hochet, Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, 1990, p. 147-153.

40 Peau humaine qui, selon un récit de suppliciés que rapporte Schaeffner, peut devenir membrane de tambour, lorsque la peau du ventre de la victime se voit arrachée et transformée en surface percussive.

41 OIM, p. 34.

42 Schaeffner évoque le *Sacre du Printemps* de Stravinsky, à propos de l'importance qu'il accorde aux piétinements sur le sol pour penser l'instrument de musique.

43 OIM, p. 90.

44 « Pré-théâtre », *op. cit.*, p. 25 ; « Rituel et pré-théâtre », *op. cit.*, p. 28.

45 OIM, p. 88.

46 « Rituel et pré-théâtre », *op. cit.*, p. 21.

47 VM, p. 51-54.

48 VM, p. 52.

49 « Rituel et pré-théâtre », *op. cit.*, p. 28.

50 VM, p. 53.

51 Aussi OIM p. 310.

52 OIM., p. 93.

53 VM, p. 209.