

Michel CHION

**LE PROMENEUR
ECOUTANT
essais d'acoulogie**

(première parution en 1993;
version revue et augmentée en 2009)

TABLE

Introduction : pour une acoulogie	5
--	----------

Livre premier: ÉCOUTES

A) Promenades d'écoute:

1. "Le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur"	12
2. La montagne, le bruit négatif	15
3. Retour dans la vallée des eaux	18
4. Théâtre Océan	20
5. Feuillet d'automne à Ljubljana	23
6. Nuit de vent en ville	26
7. Les cloches noyées	29

B) On the road

8. Les bruits autour de la maison roulante	31
9. Un Baroque à Big Sur	35
10. Auto-radio-son	39
11. Le fantôme du canyon	42

C) Voix dans l'espace

12. Son et fureur sur les planches	46
13. Fontaines parlantes	49
14. Les canaris de Kafka	51
15. Zapping verbal	54
16. Le fil du téléphone sans fil	56
17. Empereur et Comtesse	57

Livre second: MYTHOLOGIES

A) Obscurantismes

18. Le son en réclame	61
19. Sourds, soyez purs	64
20. New Age Sound	67
21. Le silence est nu	72

B) Le son éclaté

22.. Que le son n'est pas substantiel	75
23. Qu'il n'est pas non plus homogène	81
24. Le dedans et le dehors	85
25. Critique du naturalisme sonore	88
26. Dissolution de la notion de timbre aujourd'hui	93
27. Couleur du Nombre (un éloge d'Olivier Messiaen)	97

C) Poésie

28. Bruit de l'eau	104
29.. Le son vu de la Lune	107
30. Le poète au mot	110

Livre troisième: FIXATION ET RETRANSMISSION

A) Diffusion

31. Casque ouvert	114
32. Bob Wilson: réel et différé	118
33. Une dramaturgie de la retransmission	121
34. La télévision, une radio illustrée	126
35. Musique-discours, musique-milieu	130

B) Sons fixés

36. Lente révélation	134
37. Le grondement de la mer qu'entendait Debussy	139
38. Pourquoi oublie-t-on les sons?	142
39. Le paradoxe de l'archive sonore	148
40. L'enregistrement numérique et ses mythes	153
41. Impressions d'un cylindre vivant	156

C) Oral, écrit

42. Le conte fixé	159
43. La voix et la lettre	162
44. Messages intangibles	166
45. Le silence de l'écoute	171

Epilogue: pour en finir avec la notion de bruit	174
<i>Textes cités</i>	181
<i>Index des concepts originaux</i>	183
<i>Index des noms propres</i>	184

Introduction:

Pour une acoulogie

Nous vivons tous avec les sons. Ils nous accueillent dans la nuit utérine. Ils nous dérangent, mais aussi nous alertent. Nous agressent, mais parfois aussi nous mènent au ciel. Ils nous orientent, et nous désorientent. Et voilà ce que nous faisons avec eux: nous les négligeons, les contournons, et ne parlons plus que de leurs sources. Ou bien de leur effet sur nous, dont nous nous enveloppons narcissiquement. Leur nature à eux, leur être, sont rejetés par nous dans l'oubli ou l'indifférence. De plus, nous les trions et les parquons. A certains nous mettons l'étiquette "note de musique" et aux autres, celle, en français irrémédiablement péjorative, de "bruit". Grincements de porte, murmures du vent, grondements sourds des vieux ascenseurs dans leurs cages, tous n'ont pour les désigner que ce pauvre substantif. Sur les notes musicales, nous raffinons dans la distinction exquise, tandis qu'à propos des bruits, les mots les plus vagues et les concepts les plus grossiers nous paraissent suffisants.

Ce livre est le livre de quelqu'un qui, même promeneur écoutant, ne se résigne pas à parler bêtement des sons qu'il vit ou rencontre. Mais ce promeneur y a été amené par certains chemins.

Compositeur de musique concrète, cela fait longtemps que pour moi tous les sons existent sur un pied d'égalité; et que si certains me plaisent à faire ou à entendre et d'autres non, leur origine - électronique, instrumentale, manuelle ou naturelle - n'y est pour rien. Comme d'autres avant moi, je me suis posé le problème de les raconter et de les décrire. Et j'ai déploré que les innovations techniques servent surtout de prétextes à fuir les sons dans leurs causes (sons d'ordinateur, dit-on...) . Par la suite, devenu théoricien, praticien et enseignant du son dans l'audio-visuel, je me suis beaucoup occupé du rebut laissé par les autres chercheurs, attentifs

seulement à la musique et au langage. Ce rebut, ce sont les bruits, qui sont la matière même et la voix sensorielle du film. Je voulais donc parler sur les sons, qui sont la chose du monde la mieux et la plus mal partagée.

Il était donc naturel que cet ouvrage se fit. L'occasion m'a été fournie de l'élaborer, page par page et par brefs essais, lorsqu'en 1987 je suis allé proposer une rubrique sur les "événements sonores" au mensuel *Le Monde de la Musique*. Son rédacteur en chef d'alors, le regretté François Pigeaud (auquel j'en conserve toujours une grande reconnaissance), a su comprendre que cette chronique pourrait parler d'autre chose que de ce sujet-bateau qu'on me proposait alors et que je refusais toujours: les disques de musique de cinéma. Grâce à son ouverture d'esprit (et à celles d'autres commanditaires d'occasion: Alan McCluskey pour *Scope*, Judith Miller pour *L'Âne*, Thierry Kübler pour *L'Image-Vidéo*, Francis Dhomont pour *Lien*, Rudolf Frisius pour un projet inabouti sur Olivier Messiaen, l'INA-GRM à plusieurs occasions), j'ai eu pendant quatre ans le privilège de pouvoir écrire sur les sujets qui me plaisaient quant au son, et, sans être l'esclave de l'actualité immédiate, de pouvoir à la fois esquisser un portrait sonore et voyageur du monde moderne, avec ses appareils spécifiques (walkmans, alarmes, répondeurs, camescopes, etc...), me pencher sur des textes poétiques ou romanesques de différentes langues, pour interroger l'acuité de leurs descriptions; tenter de démythifier certaines thérapeutiques ou autres entreprises de "bien public" qui abusent, consciemment ou non, du brouillard terminologique entourant la question, et enfin, proposer quelques hypothèses et concepts originaux.

Toutes ces directions, on les retrouvera dans les pages de ce recueil, mais entrecroisées dans un propos général qui a largement préexisté à la rédaction de chacun des textes regroupés. Ce propos? Il se trouve largement résumé par le terme insolite figurant dans le sous-titre. Disons-le tout de suite: le néologisme d'acoulogie n'est pas de moi mais de Pierre Schaeffer, qui l'a lancé avec générosité dans les pages de son *Traité des Objets Musicaux* sans en faire quelque chose. Je me suis seulement permis de le reprendre, vacant et abandonné, pour lui conférer un sens plus large que celui que lui donnait originellement son créateur (qu'on trouvera analysé dans mon *Guide des Objets Sonores* et sur lequel je reviens dans *Le Son*). Qu'y

lit-on en effet: l'écoute et le logos, donc l'essentiel. L'*acoulogie* sera donc la discipline qui s'occupe *en mots rigoureux* des sons, de ce qu'on entend, sous tous ses aspects, ce que ne font ni l'acoustique (centrée sur des phénomènes vibratoires existant indépendamment de l'écoute), ni la mal-nommée psycho-acoustique (où il est moins question du psychisme que d'étudier certaines corrélations entre des stimulus physiques et des sensations sonores isolées, sans s'interroger sur le bien-fondé de ce qu'on appelle "son" au niveau auditif).

Or, si l'*acoulogie* s'occupe des sons, elle doit rompre avec le subjectivisme qui règne à leur sujet (comme avec le scientisme qui les nie en tant que réalités de perception), et, continuant la voie schaefferienne mais dans une intention plus générale et sans, contrairement à Schaeffer, viser spécialement une application musicale, les fonder symboliquement comme objets - et comment peut-elle le faire, sinon dans et par le langage. L'*acoulogie* est bien, au départ, critique du langage ou du non-langage sur les sons.

On écoute comme on parle: c'est en effet sur cette première idée, simple au départ, que s'appuie le présent ensemble de textes, dont l'ambition était de reprendre sur de nouvelles bases la problématique du sonore, même si c'est sous une forme vagabonde et littéraire. Interroger le dire sur le son à travers des textes anciens ou modernes, écrits dans différentes langues et provenant de différentes cultures; solliciter le vocabulaire existant et réveiller les mots qui dorment dans le dictionnaire (mais sans se laisser duper par les ambiguïtés dont ces mots sont les supports et les vecteurs, non plus que les négliger comme insignifiantes); créer quand besoin est les expressions spécifiques qui font encore défaut; mais aussi remettre en question les termes usités lorsque leur fausse évidence génère les équivoques sur lesquelles prospèrent l'obscurantisme et parfois l'escroquerie - ce sont quelques-unes des tâches, d'inventaire et d'innovation à la fois, qui attendent, avec beaucoup d'autres, cette discipline neuve, une discipline qu'il s'agit ici seulement d'esquisser, et à laquelle je compte ultérieurement apporter d'autres contributions sous une forme plus systématique¹.

Deuxième idée qu'on trouvera modulée ici: le discours actuel sur l'écoute est, sous son allure aimablement New Age, saturé d'idéologie,

¹ Depuis la parution de la première édition de cet ouvrage est paru en 1998 *Le Son*, Armand-Colin, révisé et réédité en 2010 sous le titre *Le son, traité d'acoulogie*

une idéologie "naturaliste" et régressive, voire bêtifiante, à ce point décalée par rapport aux conditions réelles dans lesquelles aujourd'hui nous percevons, créons et vivons les sons quotidiennement, que cela ne peut être sans conséquences - notamment sur les entreprises d'"urbanisme sonore" et de création artistique qui s'en réclament. La réinvention nécessaire de l'écoute passe alors par la mise à jour et la critique de cette position naturaliste, une position qui selon moi n'a peut-être jamais été aussi dominante, régnant sans partage dans le discours des intellectuels et de nombreuses institutions.

Le son serait en effet, à l'en croire, un donné naturel auquel il suffirait de s'ouvrir, lieu privilégié d'une harmonie préétablie entre stimulus et sensation, cause et effet, objet et sujet. Une harmonie dont le langage - facteur comme on sait de division - n'aurait même pas à se mêler. C'est cette harmonie qu'il s'agit ici de remettre en cause, pour lui redonner un sens plus réel et vibrant.

Réinventer le son, c'est donc se remettre à l'écoute du monde sans idées toutes faites (Livre premier); c'est casser le rapport (rendu caduc par la technologie) qui dans le langage courant continue de relier le son à la cause, critiquer les croyances qui lui prêtent homogénéité et substantialité, le décaper des mythes paresseux qui le recouvrent, mais aussi reconnaître et respecter, dans l'oeuvre des écrivains et des compositeurs, leur valeur poétique et symbolique (Livre second). Enfin c'est refaire l'examen critique de ces deux inventions capitales dont la première fut méconnue d'avoir été identifiée à la seconde: la *sono-fixation* et la *sono-transmission*; non sans en interroger les conséquences révolutionnaires sur le rapport séculaire écrit/oral (Livre troisième).

Il me faut préciser aussi qu'il s'agit là d'une recherche individuelle, sans jusqu'ici le support régulier d'une institution ou d'un organisme de recherche, même si certaines questions se croisent avec celles récemment abordées dans une autre optique par un François Bayle, et, avant cela bien sûr, par Pierre Schaeffer.

Mais bien que j'aie consacré, voici dix ans, un *Guide des Objets Sonores* à la présentation condensée et à l'exégèse des thèses schaefferiennes, ouvrage qui se voulait totalement neutre et transparent, reflet fidèle de son objet, je n'ai pas ici la prétention d'être le "continuateur" ni non plus le "déboulonneur" de l'auteur du *Traité des Objets Musicaux*. Simplement, d'avoir sur la question quelques

idées personnelles à émettre, lesquelles se sont nourries de Schaeffer, certes, mais aussi d'autres sources et d'autres expériences. Et si j'ai souhaité les présenter d'abord sous une forme familière et concise plutôt que sous celle d'un traité massif, ce n'est pas par précipitation, puisque cet ouvrage a été longuement remis sur le métier (à la faveur des nombreux refus qu'on essayés ses deux premières rédactions), mais en hommage à ces ouvrages spéculatifs de Diderot ou de Rousseau, qui n'hésitaient pas à réfléchir sans s'attarder, à être clairs sans simplifier, et à sourire sans perdre leur objet de vue.

On ne s'étonnera pas enfin que dans cette recherche résolument raisonnante (sans jeu de mot) sur un sujet propice aux obscurantismes faciles, poètes et écrivains soient fréquemment invoqués à côté de l'expérience concrète: s'il s'agit ici, en effet, de prendre le son au mot afin de lui donner sens, ce sont bien eux qui en ont parfois le mieux parlé, parce que les sujets les plus insaisissables sont ceux qui stimulent le mieux leur exigence de précision et de rigueur.

Outre les responsables de publication mentionnés plus haut, notamment François Pigeaud, Thierry Kubler, et Judith Miller, je voudrais pour finir remercier très chaleureusement Olivier Bernard et la SACEM; mais aussi Christiane Sacco, source d'observations déterminantes, ainsi que François Bayle, Catherine Portevin et Didier Kuntz, pour nos échanges fructueux sur certains sujets abordés dans ce livre; Michèle Durand-Vallade, plusieurs lecteurs et lectrices pour leurs échos et leurs encouragements; et enfin Anne-Marie Marsaguet pour sa complicité et son soutien constant.

M.C., 6 juillet 1993

Précisions pour cette nouvelle édition

Je veux remercier vivement ici Maître Frank Aïdan, qui m'a aidé avec générosité à récupérer les droits du Promeneur écoutant. En effet, cet ouvrage publié grâce à l'aide de la Sacem a promptement été retiré de la distribution par un éditeur peu scrupuleux qui disparaissait sans laisser d'adresse! J'ai profité de cette nouvelle édition pour ajouter des articles écrits postérieurement, en les insérant dans le plan initial. Il me faut remercier Christian Zanési, Denis Fortier, qui ont commandé ces textes, le premier pour une série radiophonique de l'Ina-GRM, le second pour La documentation française.

*L'ensemble du texte a été réécrit et révisé pour ce volume.
Les notes en bas de page ont été rédigées en 2009.*

M.C., juillet 2009

**Livre premier
ECOUTES**

A) PROMENADES D'ÉCOUTE

1. "Le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur"

Au mois de septembre 1990, un groupe d'amis des lettres se réunissait sur les bords de la Seine, Quai Saint-Bernard, pour célébrer un discret anniversaire: celui du jour où, cent cinquante ans plus tôt dans le royaume de la fiction, un jeune bachelier nommé Frédéric Moreau embarquait sur le vapeur où il ne savait pas encore qu'il allait rencontrer l'amour de sa vie, la brune Marie Arnoux.

Selon l'incipit célèbre de *l'Éducation sentimentale*, c'était en effet le "15 septembre 1840, vers six heures du matin", qu'un bateau à aubes baptisé le Ville-de-Montereau, "prêt de partir, fumait à gros tourbillons", au milieu d'une agitation dont Flaubert enlève le tableau en quelques lignes superbes, lignes dans lesquelles - comme fréquemment chez lui - les indications sonores sont à la fois rares et centrales.

Comment l'auteur procède-t-il pour décrire cette frénésie du départ? Par une série de notations courtes cousues au point-virgule ("*des gens arrivaient hors d'haleine (...); les matelots ne répondaient à personne; on se heurtait*") qui tout d'un coup débouchent, telles des rivières dans un fleuve, sur une période conclusive plus ample: "*et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer.*"

Admirons tout d'abord la tournure grammaticale qui fait le tapage des voix et des machines "s'absorber", et non "être absorbé", dans un bruit plus général et indistinct. Forme mi-active mi-passive, qui semble personnifier le vacarme en question. Le petit Robert la cite même comme exemple particulier d'emploi de ce verbe. D'habitude, c'est de quelqu'un qu'on dit qu'il s'absorbe, par exemple dans des pensées. On retrouve là une idée bien flaubertienne de la contemplation, dans laquelle le Multiple - autrement dit l'humain, tiraillé par les sollicitations de ses sens, de ses envies et de ses pulsions partielles - aspire à se résorber voluptueusement dans l'Unique. Et il est vrai que le domaine sonore est, beaucoup plus couramment que le domaine visuel, apte à représenter ce processus, puisque le cas est fréquent où un bruit vaste et puissant fonctionne comme l'absorbant,

l'éponge de tous les autres bruits particuliers.

Si l'on cherche une illustration cinématographique de ce processus d'absorption infinie, il suffit de se référer au début de *La Dolce Vita*, de Fellini - la séquence des deux hélicoptères qui convoient au-dessus de la Ville Éternelle un Christ géant. D'abord on y entend grossir le vrombissement des pales; ensuite c'est le cri d'une nuée d'enfants enthousiastes se répandant dans la rue à leur poursuite qui monte comme une vague avant d'être absorbé dans le ronronnement fébrile du moteur, lequel à son tour finira par se fondre dans un bruit plus large encore: le tintement fédérateur, "catholique" d'une volée de cloches, et non des moindres, puisque ce sont celles de la basilique Saint-Pierre à Rome.

"*The din merged in the hissing of the steam*": ainsi la traduction anglaise de Robert Baldick tente-t-elle de rendre l'ambiance sonore du Quai Saint-Bernard. Une traduction qui doit, inévitablement, sacrifier les connotations psychologiques et l'étrangeté du "s'absorber" flaubertien ("to merge" = se mêler, se fondre) et aussi préciser, donc limiter la nature du son-éponge ("to his" = siffler), là où l'auteur de *l'Éducation* se permettait le mot plus vague et ouvert de "bruissement", parce que ce mot possède en français une valeur évocatrice phonétique, induite par le contexte. Le "bruissement de la vapeur", cela sonne différemment que, par exemple, le bruissement des feuilles d'un peuplier. L'oreille, qui reste à l'oeuvre dans la lecture, entend en effet plus le "iss" dans le premier emploi, et le "brrss.." dans le deuxième. Et en même temps, le mot de bruissement, dans cette page, conserve quelque chose de la multiplicité qu'il est censé résorber au sein d'un total.

" *Et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur...*"

Devant cet exemple parmi des centaines d'un imparfait flaubertien, donc faussement familier, il faudrait aussi se demander, presque naïvement: à quel moment il le fait, le tapage, le coup de s'absorber dans le bruissement de la vapeur du bateau, et pour les oreilles de quel personnage? Comme si on avait affaire à un processus de digestion sans cesse en cours et jamais achevé. L'oscillation de la perception sonore est ici bien décrite, quand elle se fond dans son objet puis s'en détache, et qu'elle attribue aux choses mêmes les flux et reflux de sa propre attention.

D'autre part il y a aussi, sur la suite de cette phrase, l'évocation d'un double mouvement de convergence et de dispersion. Dans quoi s'absorbe-t-il, en effet, le vacarme? Dans le son d'un phénomène qui, par essence, est appelé à s'annuler et à se perdre: de la vapeur, autrement dit rien. Ce qui produit un bruit absorbant, dense et total (du "bruit blanc" dirait-on aujourd'hui) est en même temps ce qui devra s'anéantir après avoir temporairement enveloppé la scène dans sa nuée blanchâtre, pour laisser le paysage ensuite intégralement réapparaître, de nouveau distinct et particulier. Le concentré du son, où le tapage est sans cesse en voie de se dissoudre, et le "en dispersion" de la vapeur qui s'échappe dessinent deux mouvements contradictoires, créant une sorte de tourbillon perceptif.

Va-et-vient figé tout d'un coup sur un détail net, précis et stable: ce tintement de la cloche à l'avant, que la plume de Flaubert a fait surgir *in extremis*. Il était certainement toujours là, mais ce n'est que maintenant qu'on y prête attention.

(*Le Monde de la Musique*, n° 139, décembre 1990)

2. La montagne, le bruit négatif

Chamonix, Haute-Savoie, au mois d'Août. Un appartement calme, situé au coeur de la ville, m'a été prêté par un ami pour écrire. Il est situé juste sous les toits, et tire son jour de fenêtres mansardées par où, si l'on se tient debout, on a la tête directement dans le paysage: en l'occurrence le panorama de la chaîne des Aiguilles Rouges. Le jour, on remarque sur les pentes une pluie silencieuse et continue de taches colorées: ce sont des adeptes du parapente.

De la rue, montent des événements sonores qui sont ceux de n'importe quelle petite ville moderne: voix de passants, radios, motocyclettes, cloches d'église ou alarmes de voiture. Mais du paysage au-dessus, ce ne sont pas seulement des para-pentistes, c'est aussi un silence qui descend.

Ces trois mots, "le silence descend", font sans doute poétique à lire, mais en l'occurrence, ils désignent quelque chose de réel. Ecrire : la montagne se tait, - et c'est cela le propre sonore de la montagne - c'est employer un sujet et un verbe; c'est évoquer une action.

Ce silence n'est donc pas un concept négatif ou neutre - ou plutôt il désignerait une intensité négative, comme lorsqu'on parle de moins quinze degrés centigrades. Peut-on dire de même: un silence de moins cent décibels? Un grand silence serait alors comme un grand froid: ça se mesure, ça a des degrés et ça se vit.

Le bruit-silence des paysages alpestres est-il partout le même? Ici, dans cette vallée très encaissée de Chamonix, on aperçoit d'un côté l'énorme massif du Mont-Blanc, écrasé par l'angle de vision en contre-plongée, avec ses neiges éternelles aux couleurs variables selon l'heure et l'ensoleillement; et de l'autre, beaucoup plus basses en réalité mais d'ici vues comme tout autant élevées, la chaîne des Aiguilles Rouges, non couronnées de blanc en cette saison. Et je ressens alors que les deux panoramas qui se font face ne se taisent pas de la même manière. Les masses blanches font un silence plus strident!

Le silence d'une masse immobile est-il donc proportionnel à son volume, à son aspect, à ses teintes? Si on en admet l'hypothèse,

c'est encore une question.

Me revient alors le titre d'un roman du japonais Kawabata, intitulé *Le grondement de la montagne*, qui semble dire le contraire de tout cela, mais qui en fait, si on le rouvre, dit peut-être la même chose.

Pour commencer, le titre original, *Yama no oto*, est moins imagé et plus simple que le titre français, puisque "oto" en japonais a une signification générale de "son", "bruit" et ne préjuge pas du caractère de ce qu'on entend.

L'ouvrage s'intitule ainsi parce qu'au premier chapitre on voit le héros, un homme de soixante ans, se lever par une nuit de lune en août: il a cru entendre le bruit de la montagne proche - une petite montagne, une colline "*comme une moitié d'oeuf dur*" - et en a éprouvé de la frayeur:

"Il ressemble, ce grondement (traduction de Sylvie Regnault-Gatier et Hisashi Suematsu) à celui d'un vent lointain, mais c'est un bruit d'une force profonde, un rugissement surgi du coeur de la terre."

Le romancier laisse ouverte l'hypothèse selon laquelle ce bruit improbable - qui à notre avis, et quoi que laisse croire la traduction, n'a pas forcément de rapport avec le classique grondement d'avalanche - pourrait être tout aussi bien la projection sur la nature d'un bruit intérieur au héros: "*Comme il semblait à Shingo qu'il ne résonnait peut-être que dans sa tête et pouvait provenir d'un bourdonnement d'oreilles, il secoua le chef. Le bruit cessa."*

Certes, on ne rencontre pas en montagne que du bruit négatif. Si vous vous promenez en altitude, vous en rencontrerez des positifs: éboulis, bruits de vos propres pas sur le rocher, la neige ou la glace, cris d'oiseaux, plus rarement les marmottes, les vents, les orages et les rumeurs de la vallée - mais si l'on enregistre tout cela, il y manquera violemment quelque chose: le bruit énorme que fait le silence de ce qu'on voit.

Une chose importante dans ces hauteurs, c'est aussi le bruissement des torrents et des cascades, qui fonctionnent comme *points de son*. J'appelle point de son (comme on dit: point d'eau) un endroit qui débite du son régulièrement à volume constant, et sur lequel, si l'on se déplace, l'oreille prend instinctivement ses repères: le bruit est plus près, plus loin, plus défini ou plus flou, plus sourd, etc., au gré du chemin emprunté. C'est par exemple un grondement d'eau que l'on perd dans un sentier à la faveur d'une combe, puis que l'on

retrouve en débouchant sur une crête. Mine de rien, et même s'il n'est pas lié au but de la randonnée (en montagne, il l'est même rarement), c'est ce bruit du torrent ou de la chute d'eau qui à lui seul va structurer l'immensité parcourue.

Le reste est folklore. Par exemple, en haute-montagne, et contrairement à ce que veut la tradition, la réverbération sonore est rarement importante ou caractéristique. Un film récent de Fred Zinnemann, *Cinq jours ce printemps-là*, qui se déroule en 1932 au Tyrol, donnait d'ailleurs, grâce à l'acuité du Dolby stéréo, une traduction juste de la matité des sons que l'alpiniste peut entendre ou produire.

Faut-il y ajouter, pour mise à jour, les ronflements d'avion à réaction, auxquels on n'échappe pas à cette altitude, et qu'on perçoit déjà semblables en vallée ou en plaine - donc qui banalisent le paysage?

J'ai demandé au propriétaire de l'appartement chamoniard qui est allé en expédition dans les régions les plus éloignées du globe, Benoît Renard, s'il reste des coins sur terre où l'on n'entend aucun avion, et il m'a répondu que pour cela il faut chercher très loin, jusqu'en certaines contrées d'Amérique du Sud ou d'Asie. Là on aurait totalement l'expérience du silence du paysage; là on pourrait donc complètement ressentir le bruit négatif.

(*Le Monde de la Musique*, n° 125, août 1989)

3. Retour dans la vallée des eaux

Lorsque, sorti du chalet que je loue pour le mois de juin à Vallorcine, Haute-Savoie, je fais ma promenade quotidienne vers Barberine et que, sur le sentier, j'approche du petit et vieux simple pont de bois franchissant le torrent, j'anticipe avec plaisir, une minute avant d'y arriver, les deux sensations synchronisées qui m'attendent: la fraîcheur montant de l'eau froide (surtout cet après-midi où il fait très chaud), et le retentissement sur les planches de mes chaussures de marche. Mais quand je marche sur le petit pont en quelques pas, je n'entends pas ceux-ci, couverts qu'ils sont par le vacarme du torrent. En revanche, je sens bien la fraîcheur anticipée.

Et je ne me réentends marcher qu'après m'être éloigné du torrent, et que ce sont à nouveau des petits craquements et froissements sur les herbes du sentier.

Cela ne m'empêchera pas, le lendemain, en réitérant cette promenade, d'anticiper à nouveau, un peu avant d'arriver au pont, ce bruit que je n'entendrai jamais: mes pas sur les planches de bois au-dessus du torrent.

Passé le pont, on rentre dans la forêt.

Les petits oiseaux, dans cette forêt qu'on traverse pour arriver à la cascade de Barberine, chantent un chant très aigu et pur, que sur place mes oreilles parviennent à isoler du bruit continu de deux torrents, celui près duquel je suis et la rivière plus grande en bas, au fond de la vallée, dans laquelle se déverse le précédent. Mentalement je peux les extraire, alors qu'un enregistrement ne le pourrait pas. Le chant d'oiseaux y sera comme pollué par le son du torrent. Il y a aussi cette autre remarque: l'oiseau semble chanter en n'entendant rien du vacarme continu qui est le fond existant en permanence, le cadre naturel indiscontinu de son ramage.

Ce son du torrent doit s'interrompre avec le gel, mais je ne suis jamais venu ici en saison froide.

Écoutant cet oiseau chanter son chant si clair, mais sur ce fond de vacarme de torrent qui le recouvre, et l'empêche de résonner comme il devrait, je pense plus ou moins confusément qu'il me suffira de revenir un peu plus tard en fin d'après-midi, pour en profiter. Puis je réalise que, quelle que soit l'heure, le son du ruisseau n'aura pas varié. De ce son du torrent, j'ai oublié qu'il est indifféremment,

indistinctement du jour et de la nuit, et qu'il ne donne pas l'heure. Ni diurne, ni nocturne.

(*inédit*; écrit en 2004)

4. Théâtre Océan

Loin, très loin dans l'histoire du monde, on peut s'imaginer que le premier spectacle audio-visuel synchrone - vagues et bruit des vagues - a dû être le bord de mer. L'océan étant la scène et le rivage la salle, il suffit de s'installer sur une plage ou au haut d'une falaise, puis d'ouvrir ses oreilles et ses yeux au spectacle qui se déroule - à toute heure, il y aura forcément des événements, c'est garanti. Ce qui est rassurant, en plus, dans le show maritime, c'est l'illusion qu'il donne d'une solidarité entre vu et entendu. Solidarité qui n'est pas le cas de tous les phénomènes naturels: sans parler des orages bien sûr, où l'éclair anticipe le tonnerre, il suffit de penser à la campagne, bruisante d'insectes et d'oiseaux qu'on ne peut voir. Tandis que devant la mer on peut entendre et voir tout à *découvert*: aussi prend-on pour habitude de penser que le son de l'océan et sa vision nous racontent point par point la même chose, et que pour obtenir un équivalent sonore de la seconde il suffirait d'enregistrer le premier. De là, ces cassettes de bruits de la mer que vendent des petits labels spécialisées dans le son environnemental.

Souvent même on se promet, revenu à la ville, de diffuser chez soi, en continu, ces cassettes de bruits d'océan - eau de Lourdes sonore dont on attend une régénération. L'avez-vous fait? Personnellement, je n'ai jamais réussi à faire tourner ce genre de document plus longtemps que dix minutes. Peut-être parce qu'une installation domestique courante n'est pas adaptée, et qu'il y faudrait un réseau, une tapisserie de haut-parleurs dans tout l'appartement - mais aussi parce que le bruit de la mer laissé à lui-même n'est pas assez complexe ou multiple pour se prêter à la rêverie exploratrice.

Sur la côte d'un Océan quelconque, qu'il soit Pacifique, Atlantique ou Indien, faites donc cette simple expérience sensorielle consistant à comparer seconde par seconde ce que vous voyez (et *comment* vous le regardez) et ce que vous entendez (et de quelle façon vous l'entendez). Vous verrez alors que ce qu'ils racontent, sans être contradictoire, n'est certes pas la même chose. Le flux sonore et le tableau animé sont très différents dans le détail, ne se donnant rendez-vous que sur des temps forts.

D'abord, par rapport à l'information visuelle, indéfiniment complexe et dentelée, du spectacle Océan, son information sonore est

beaucoup plus globale, massive et synthétique. Le son est une tache là où l'image est un dessin; on entend du Soulages alors qu'on voit du Dürer. Mais aussi, l'attitude perceptive face à la mer n'est pas la même: le regard, on le laisse errer spatialement dans une démarche exploratrice, en allant de détail en détail, tandis que l'écoute suit, elle, le cours du son *dans le temps*, comme enchaînée à ce cours.

Pourtant le son lui aussi est une surface, en même temps qu'une masse qui s'épaissit, s'affine, se rassemble ou se disperse. Seulement, cette masse, on ne la parcourt pas spontanément de l'oreille comme espace, dans sa spatialité sonore propre je veux dire. En d'autres termes, l'écoute que l'on peut appeler *in situ* n'erre pas "naturellement" des zones graves aux zones aiguës, des zones imprécises aux zones précises du son, elle suit plutôt une histoire - bloquée dans la linéarité temporelle : avance ou crève!

De là vient que, dans le spectacle de l'océan, le son, étant plus global, est ce qui emballe, enveloppe et ramasse l'image, dont il synthétise les points forts. Et qui, du coup, permet à la vision de musarder.

On peut donc imaginer que, pour un mal-entendant, la vision d'un mouvement de vague est quelque chose de plus composite, de moins affirmé, de moins dessiné et ponctué que pour quelqu'un qui entend - parce que c'est le son qui donne au déferlement de la vague son profil général, accentué, caricaturé peut-on même dire, et résume un processus que l'oeil nous présente sous une forme plus subtile et moins franchement profilée. Je me place ici bien sûr dans la perspective d'un spectateur au sec, pas de celle du baigneur qui s'immerge et éprouve le mouvement de l'eau sur son corps. Mais qu'on le réduise à lui-même, sans image, et le son de la mer redevient une esquisse, un gribouillis global.

Peut-on écouter "spatialement" ce son-là, pour y promener une oreille vababonde et délivrée de la linéarité narrative?. Certes, mais il faut pour cela une série de conditions: la captation par un appareil enregistreur, l'isolement de la sensation en supprimant la vue, et la répétition de l'écoute sur le son ainsi fixé; bref une démarche aussi peu immédiate que le regard du peintre.

Le film de Greenaway *Meurtre dans un jardin anglais* nous montre une sorte de cadre grillagé à travers lequel le héros - un dessinateur du XVIIIe siècle - observe le manoir dont il doit réaliser les

dessins. Imaginons, sur le même modèle, une *chambre noire d'écoute portative*. Ce serait un dispositif qu'on transporterait avec soi dans la nature, et qui non seulement permettrait de s'isoler de la vision (par le port d'un masque ou de lunettes de soudeurs), mais aussi, en revêtant une combinaison spéciale, de se couper des sensations thermiques, tactiles, olfactives, etc... , qui, dans l'état actuel, encore peu éveillé et différencié, de la perception auditive, influencent trop l'écoute, et nous empêchent de nous concentrer sur les qualités du son. Mais après tout, cette chambre noire, nous l'avons déjà: même imparfait, c'est l'enregistrement.

(*Le Monde de la Musique*, n°130, février 1990)

5. Feuillet d'automne à Ljubljana

A Ljubljana, en Slovénie (une république du Nord de la Yougoslavie²), l'inflation monétaire est si forte qu'un petit café noir se paie douze mille dinars, et même, pour ceux des autochtones qui comptent encore en devises anciennes, un million deux cent mille. Si vous voulez rapporter une bouteille de l'alcool de poire local, le "Viljamovka", il vous en coûtera au magasin Duty Free sept cent mille dinars, et plus de cent mille me sont nécessaires pour affranchir quelques cartes postales à destination de la France. C'est dire que pour le voyageur cela en fait des billets à remuer et à froisser, des billets souvent fraîchement sortis de la planche - et qui, rapidement renouvelés pour s'adapter à la crise, ont rarement le temps de rassir et d'atteindre cet état fripé, mat et insonore auquel aboutit souvent le billet français (particulièrement ceux qui circulent beaucoup et que l'usager hésite moins à plier: à savoir les coupures de vingt et cinquante francs). En Slovénie comme ailleurs, si l'argent n'a pas d'odeur il a son bruit, surtout lorsqu'on le manipule à pleines liasses pour les achats les plus menus - ce qui vous donne bizarrement, en tant que touriste, l'impression d'être à la fois riche et pauvre.

Il fait beau sur l'Europe en ce mois d'octobre 1989, et depuis Orly l'avion a survolé des panoramas parfaitement visibles et sans coupure. À Ljubljana, sur le grand square ombragé de la place de l'Université, non loin du vieux quartier de style Sécession, la population profite du soleil sous les arbres, prend son casse-croûte et discute de la situation politique. Et les pas de tout ce monde font, sur les feuilles mortes, une autre variété de bruissement.

Ce bruit exquis, de feuilles minces et sèches sur un sol sec, j'aurais bien aimé l'emporter. Seulement, j'ai déjà fait l'expérience que techniquement, c'est-à-dire par la prise de son, c'est impossible - en tout cas d'en rendre la vérité, d'en fixer la finesse et le croustillant, la densité et la douceur. Soit en effet vous rendez sa précision - par exemple avec un micro dit "électrostatique" - mais celle-ci est trop dure et les aigus deviennent stridents et outrés; soit avec d'autres micros vous avez un rendu plus rond et plus dense, mais au détriment des détails. Il y a comme cela beaucoup de bruits qui, aujourd'hui encore, et même en cette ère de prétendue haute-fidélité sonore, ne s'emportent pas.

² Écrit avant que la Slovénie ne devienne un État indépendant.

Que fait-on alors, lorsqu'on on doit les faire entendre au cinéma, à la télévision ou à la radio? Pas de problème, car alors on n'a pas à les restituer tels qu'ils sont, seulement à les évoquer approximativement - ce qui est d'autant plus facile que souvent l'image, ainsi que le commentaire et les dialogues, se chargent d'identifier leur nature. Alors, des bruits sommaires faits dans le studio, avec toutes sortes de sources disparates et de techniques qui tiennent du secret de vieux sorcier, sont aptes à nous représenter le grincement d'un portail, ou le farfouillis d'un marcheur sur un tapis de feuilles mortes.

Les sons de pas dans la neige du *Docteur Jivago*, tourné en Espagne (où les flocons eux-mêmes qui sillonnaient l'image étaient synthétiques), sons qui ont fait l'admiration de certains professionnels, ont été réalisés par des bruiteurs marchant sur des sacs de bicarbonate de soude. On peut ainsi recréer de très jolies choses, évocatrices, mais qui ne seront pas forcément "fidèles" à la sensation originelle, pas moins cependant qu'un enregistrement qu'on effectue directement sur place.

En effet, si dans l'auditorium de bruitage on amenait de la neige fraîche ou de la terre recouverte de feuilles mortes, et si l'on prêtait l'oreille - l'oreille humaine, l'oreille nue au son que cela fait quand on marche dessus, on s'apercevrait tout de suite, en comparant avec ce son reconstitué par bruitage ou enregistré sur place, qu'on a affaire à des sensations et à des rendus très différents.

L'image photographique, tout le monde admet qu'elle ne puisse rendre le réel, avec ses nuances et ses contrastes, et on l'accepte d'emblée comme une stylisation. Alors que le son enregistré, si l'on en croit le discours officiel, pourrait espérer être "fidèle à la réalité". Il s'en faut de beaucoup!

Pourtant rien ne s'oppose, techniquement et matériellement, à ce qu'il y ait des *peintres de sons* - c'est-à-dire des gens qui, partant de moyens divers, se donneraient pour but de recréer des ressentis sonores précis. On en compte quelques-uns, mais ils sont rares. Quelques réalisateurs de l'*Atelier de Création radiophonique* de France-Culture, comme Yann Paranthoën, n'en sont parfois pas loin. Certains bruiteurs de cinéma aussi pourraient en être, mais on leur laisse rarement le temps de le devenir. Robert Bresson, sous sa casquette de réalisateur de cinéma, en est un. Le son de ses films, dont il s'occupe de très près, a la densité, la dureté et la résonance des

différentes matières qu'il vise à évoquer: on n'oublie plus l'ambiance ferrailante de *Lancelot du Lac*, ou encore dans *Un condamné à mort s'est échappé* le trousseau de clefs du gardien de prison promené contre les barreaux d'une grille. Tati, lui, n'est pas un phono-peintre (il crée des sons abstraits). Et en musique concrète, bizarrement on n'en trouve guères, sauf peut-être certaines oeuvres de Pierre Henry. Le reste du temps, lui et les autres compositeurs peignent *avec* les sons, ce qui est différent.

(Par parenthèse, ce que l'on appelle la modernité artistique ou l'avant-gardisme a été à bien des égards une suppression du complément d'objet: "je chante la gloire de Dieu", "je peins la lumière", ou "je dessine le corps des femmes" s'est vu remplacer par "je chante", "je peins", "je dessine". Est-ce vraiment un progrès?)

A l'aéroport de Ljubljana, avant de quitter le pays, je cherche à dépenser les coupures de cent mille dinars qui me restent, sachant que leur valeur aura vite fait de décliner, telle une pile qui se décharge. Et puis, à la réflexion, j'en conserve une ou deux.

(*Le Monde de la Musique*, n° 128, décembre 1989)

6. Nuit de vent en ville

J'étais en quête d'un sujet pour cette chronique lorsque je suis descendu, devant aller poster des lettres. Il faut dire qu'il était déjà deux heures de la nuit, et préciser que c'était au coeur de la capitale, dans les petites ruelles du Marais. Les voitures dans la rue de Rivoli se faisaient plus rares: il venait de pleuvoir, d'où le bruit caractéristique des pneus sur une route mouillée. Ce bruit des voitures après la pluie qui nous paraît plus concret, parce qu'il ne fait pas abstraction de la surface de contact entre le véhicule et le sol; parce qu'il raconte quelque chose de la matière. Avec cela le vent soufflait en tempête: cette fois-là, il n'était pas encore très fort et n'était qu'un avant-goût de celui qui plus tard devait ravager certaines régions de France; suffisamment puissant, tout de même, pour rénover l'écoute dans un très ancien et très historique quartier.

Que fait le vent, dans un vieux quartier de capitale, la nuit? Il rend cette ville à la terre - il en fait un lieu naturel comme les autres. Parce qu'il réveille le son de matières et d'objets inertes, alors qu'on avait oublié que cette ville est faite en quelque chose, qu'elle est composée d'une matière (donc, en même temps, friable et périssable); et parce qu'il fait trembler des vitres, battre des volets, grincer des palissades autour des chantiers, claquer les drapeaux sur la façade des mairies, ou les bâches enveloppant les immeubles en réfection. C'est comme cela, le vent: il aime souligner l'inachevé, insister sur les échafaudages, les cordages, les choses mal assujetties. Avec lui, une ville de plusieurs siècles sonne comme un décor branlant et provisoire. On l'avait oublié. Un rien pourtant suffit pour que la nature revienne et s'insinue dans ce théâtre de la comédie humaine qu'est la ville, y fasse passer son courant d'air venu du réel.

Et puis, ce que "dit" le vent, s'engouffrant dans la ville, déjoue nos habitudes de perception et de prévision quant aux sons urbains. Pour une fois, ce que l'on entend grincer, s'entrechoquer ou s'agiter quelque part n'apparaît pas totalement intentionnel ou produit par des hommes, ou même provenant de machines qu'un ouvrier pourrait arrêter. Le cours des événements sonores, dans la tempête, est imprévisible, hors-la-loi. Ce sont comme des bruits actifs, qui par moments pourraient évoquer les gestes d'une personne, une intention, mais cette intention ne se précise jamais et donc se perd.

Rien certes ne dit dans ce son de brinqueballement qu'on entend quelque part que ce n'est pas quelqu'un qui agite on ne sait quoi, mais rien non plus ne le confirme. Alors, si la tempête n'est pas trop violente et qu'elle ne nous inquiète pas de façon trop personnelle, elle nous permet de renouer avec le plaisir désintéressé d'entendre, et de nous reposer de l'éternelle question: "qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que cela dit?".

Ces sons différent également du quotidien urbain parce qu'ils comportent une grande part d'aléatoire. On ne peut y reconnaître une histoire suivie du genre: un automobiliste regagne son véhicule, il claque la portière et démarre; ou bien l'éternel passage de voiture crescendo-decrescendo, toujours le même à entendre, toujours formé de la même façon. Au lieu de cela, le vent qui secoue la carcasse de la cité en tire des sons ponctuels, gratuits, erratiques et qui constituent, s'ils sont à quelque distance et qu'on ne voit pas ce qui les cause, une manière d'événement pur.

Quand la tempête souffle en ville, à deux heures du matin, l'oreille se voit sollicitée dans plusieurs directions: ici se passe quelque chose et là une autre. Notre faculté d'entendre de différents côtés, laissée inoccupée le jour à cause du grondement de la circulation qui recouvre tout, peut enfin revivre. Signe de l'époque: c'est par la faute de la voiture qu'il nous faut attendre la nuit pour retrouver un espace sonore en ville (autrefois, on peut supposer qu'il y en avait un le jour aussi). La circulation s'étant faite intermittente, on redécouvre alors un monde discontinu, où le son est rendu à sa nature de phénomène isolé, d'objet d'écoute. Alors que durant le jour, dans la même artère, il s'agirait plutôt de ne pas faire attention, de filtrer - de ne pas entendre.

Mais ce qu'un passant peut repérer de ce qu'il entend la nuit, une fois la circulation apaisée, ne reste toujours qu'un fragment de la totalité audible. Quand il se promène dans une rue vide et que des choses sont agitées ou secouées par la tempête, cela ne fait jamais tableau pour son oreille, et n'est pas entendu en tant qu'ensemble. Il ne pourrait dire, comme d'une vision, qu'il y a "ça et là" des sons. Il reste dans le successif, l'événementiel. C'est seulement s'il apporte un magnétophone pour enregistrer ce qui se passe, que subitement plus tard, à la réécoute en studio, ça pourra faire un tableau. Alors seulement, à travers les haut-parleurs, la rumeur de fond de la cité que le promeneur oubliait *in situ* ou qu'il sous-estimait se fera plus sensible,

plus présente, elle remontera du fond de son écoute. C'est d'ailleurs une des nouveautés qu'amène l'enregistrement de ce qu'on appelle environnement sonore: il fabrique un panorama avec ce qui sur place n'a jamais été perçu comme tel, en réagglomérant des éléments que séparait l'audition directe, et en faisant percevoir de manière plus intense les bruits de fond, dont la présence fonctionne alors sur l'ensemble comme un principe totalisant, unifiant. Le "paysage sonore" est un artefact de l'enregistrement.

Il y a aussi un effet acoustique que le vent cause lorsqu'il est fort, et dont on ne parle jamais: celui qu'il crée dans le trou des oreilles. Cela produit en effet dans le conduit auditif gauche et le conduit auditif droit deux souffles distincts - combinés à une sensation thermique et tactile. Quand on en devient conscient, ils nous évoquent le son d'un enregistrement fait par grand vent, lorsque la membrane du micro n'est pas protégée - le genre de bruit qui gâche une prise. Ce son est unique en son genre, parce qu'il prend votre corps pour résonateur passif, et que vous ne pouvez le partager avec quelqu'un d'autre, alors même qu'il vous relie au grand bruit général.

Dans cette vieille rue du Marais où je viens de poster mes enveloppes et que le vent parcourt, un hôtel particulier abrite le souvenir du passage de Mozart enfant. Quels sons le petit Amadeus a-t-il entendus au même endroit? On ne pourra jamais le savoir. Les sons ne laissent pas de trace dans la matière, alors qu'une pierre placée par une main humaine peut rester là des siècles. Jusqu'à ce qu'un jour, par exemple, le vent la déloge.

(Le Monde de la Musique, n° 132, avril 1990)

7. Les cloches noyées

Les cloches de Pâques font pitié en ville. Les cloches d'église le dimanche, quand elles se démènent pour tenter de rassembler un troupeau absent, sonnent dans les grandes villes comme perdues, noyées, englouties. Cela parce qu'elles n'ont plus autour d'elles l'espace sonore qu'il leur faut. Autrefois, c'est du moins ce que j'imagine, leur déferlement continu et résonnant devait contraster avec les bruits secs et discontinus des véhicules, des hommes, des métiers. Et dans ces temps révolus où la musique en lieu public ne résonnait pas du matin au soir, les cloches tranchaient sur le caractère mat, brutal, bruiteux ou fourmillant des bruits humains par ce cadeau de Dieu, encore rare à cette époque: la note - la note qu'on peut chanter, qui éclaire la nuit des bruits de sa lumière. Les cloches, c'étaient des bouquets de notes à forte portée, des notes plus fortes que tout, tel le son des gros vaisseaux spatiaux dans le film de Spielberg *Rencontres du troisième type*, celui qui couvre de son thème tétratonique toute la terre, et en harmonise la diversité. À l'espace urbain les cloches apportaient donc des notes, des sons tenus, et des sons qui résonnent. Mais écouter l'extinction d'un son jusqu'à la fin, aujourd'hui, en ville, il faut attendre la nuit pour pouvoir le faire. Et la nuit, on ne déchaîne pas les carillons. Quant aux notes, on en trouve aujourd'hui partout, et même, avec les baladeurs, petit carillon individuel et portable, beaucoup s'en mettent sur les oreilles.

Si les cloches ne sont plus ce qu'elles étaient, c'est bien sûr à cause de l'invasion des véhicules à moteur avec leur bruit visqueux, incertain, continu. Aujourd'hui, la rumeur de la circulation automobile forme un fleuve sonore grisâtre qui commence à s'écouler par les rues dès le matin, et qui ne s'interrompt même pas le dimanche. C'est lui qui noie dans son flot boueux, comme les souvenirs d'une fête, les fines résonances et les notes dorées descendues des clochers. Cela non pas parce qu'il est laid ou sonne mal, mais parce qu'il est sourd et continu, tout simplement. Ce n'est donc pas tant une question esthétique qu'une question de matière et de forme. Les cloches demandent en effet, pour déployer toute leur magie, un contexte sonore pas forcément silencieux et recueilli, mais surtout multiple et différencié. C'est alors qu'elles tissent les fils d'or qui unissent toute cette diversité.

Et puis les cloches, c'était la voix de l'air, c'était le son que l'homme avait placé le plus haut qu'il pouvait pour faire tinter l'atmosphère. Mais maintenant que les avions s'y mettent, qu'ils parcourent le ciel comme un route et le tapissent lui aussi de leur rumeur, qu'ils en obstruent le silence, le son des cloches semble asphyxié, de résonner entre ces deux bruits continus, celui de la circulation du bas et celui de la circulation du haut.

Heureusement qu'il y a , pour nous rappeler la joie des cloches en ville, Fellini. Fellini chez qui, jusqu'à son dernier film, *La voce della Luna*, on entend toujours résonner quelque part un carillon plein de promesses.

Dans *La Dolce Vita*, prémonition d'aujourd'hui, quand les hélicoptères arrivent près de la Basilique Saint-Pierre, et qu'une foule gigantesque est rassemblée sur le parvis pour quelque rendez-vous de fête, ce sont encore les cloches qui gagnent, et qui enveloppent toute la cité, pour un court moment, de leur magie.

(*inédit*; écrit en 1999)

B) ON THE ROAD

8. Les bruits autour de la maison roulante

Avec sa forme massive et son compartiment couchettes au-dessus des sièges avant, il n'est peut-être pas très esthétique, notre camping-car de location. N'empêche que c'est la solution la plus commode pour visiter un pays pareil, dans lequel les villes, si étendues soient-elles, ne sont que des atolls minuscules au sein d'un océan de nature immense et encore sauvage, celle qu'on trouve sur la côte, et dans les terres situées entre Los Angeles et San Francisco.

Et pourtant, malgré ce gigantisme des territoires, le choix qui s'offre à nous, chaque soir, pour y garer notre maison roulante, n'est pas énorme. Les petits chemins et les voies secondaires sont rarissimes, et des deux côtés de la route, ce ne sont que ranchs clôturés, ou bien une nature trop accidentée ou compacte pour y risquer les roues du véhicule. Nous sommes donc obligés de nous rabattre la plupart du temps sur les "campgrounds", sortes de terrains pour caravaniers relativement spacieux, mais toujours situés à des endroits inattendus, et qui paraissent éloignés d'un idéal de repos. On les rencontre en effet plus souvent sur le bord d'une autoroute qu'au bout d'un chemin écarté!

Celui de Santa Ana, par exemple, dans la banlieue de Los Angeles, occupait un triangle délimité par une "highway" particulièrement fréquentée, une voie de chemin de fer pour trains de marchandises, et un réseau serré et bourdonnant de pylônes à haute tension. Pour moi, ce fut aussi une des plus fortes expériences sonores de notre voyage.

Plusieurs *lignes sonores* en effet s'y croisaient la nuit comme sur un échangeur, qui étaient autant de sons américains typiques: d'abord, et par intermittences, le bourdonnement grave et comme magique de la ligne à haute tension; la rumeur de l'autoroute ensuite, où se relayaient en continuité des autos et des camions au moteur puissant; les signaux de locomotives, caractéristiques par leur ton plus caverneux que celui auquel on est habitué en Europe; et enfin la stridulation active et frémissante des insectes nocturnes, vaste et dense comme

elle l'est rarement sous nos climats - cette stridulation même que l'on entend dans les films de Spielberg, en pleine campagne, lorsque un astronef se prépare à descendre du ciel étoilé!

D'autres sons continus mais plus proches nous parvenaient encore, par exemple d'un camping-car voisin: comme le ronflement des générateurs utilisés pour alimenter en courant la climatisation des véhicules. Beaucoup d'américains vivent plusieurs mois par an dans le son permanent et sourd d'un climatiseur, basse continue de leurs journées et de leur sommeil.

Cela pourrait sembler insupportable mais de fait, dès le deuxième séjour dans ce camp, ces bruits étaient devenus, une fois localisés et identifiés, un chœur relativement continu et stable, une sorte de hamac acoustique sur lequel l'oreille se balançait et se repérait dans la nuit.

Seulement, par définition, un camping-car est fait pour voyager. Et alors même que la topographie de notre maison roulante nous devenait, au fil du voyage, de plus en plus familière et que, de la kitchenette aux marchepieds, nos corps avaient appris à se repérer, à se baisser là où il fallait pour ne pas se cogner le front à une porte de placard ouverte, il nous fallait refaire chaque soir, et pour cause, un nouveau repérage acoustique des sons extérieurs.

C'est une bien particulière sensation que de se faire graduellement à un lieu, de mouler pour ainsi dire ses déplacements sur sa forme interne, tout en devant dissocier cette habitude des références acoustiques extérieures qui d'habitude l'accompagnent. La fenêtre qui donne sur les klaxons de la rue, la porte dont filtrent les rumeurs du jardin, cela n'existait plus ici. Chaque nuit, notre *home* se tenait aux aguets d'un monde sonore renouvelé.

Ainsi, par exemple, par la vitre surmontant notre couchette, d'un soir à l'autre un son différent nous parvenait, et venait bercer le sommeil ou l'insomnie:

À Leo Carrillo Beach, au nord de Los Angeles, c'étaient le grondement étouffé de l'Océan Pacifique, la rumeur plus proche de l'autoroute n°1, et la chorale des insectes spielbergiens.

À Bodega Bay, plage rendue célèbre par *Les Oiseaux* de Hitchcock, la note triste et indéfiniment reprise d'un avertisseur sonore pour les bateaux, ou de mystérieux braiements lointains et obstinés qui, selon les habitants du lieu consultés le lendemain matin, venaient

d'un troupeau d'otaries.

Du côté de Tioga Pass, en bordure du parc national Yosemite, à trois mille mètres d'altitude, c'était l'absence même de la stridulation familière: plus d'insectes grésillants à cette hauteur!

Enfin à San Francisco, terme de notre voyage, dans un *campground* en lisière de la ville, chaque côté du véhicule était exposé à des sons urbains: voitures et camions se garant, fêtards et clochards, sirènes de voitures de pompier qui perçaient ses parois. Tout un tissu sonore nouveau perturbait l'appréhension d'un lieu devenu, en quinze jours de voyage, de plus en plus familier.

Pour moi cependant, une même idée finissait par réunir la plupart de ces sons: celle du transit. Comme si ces bruits si divers n'étaient pas des points dans l'espace, fixant verticalement notre perception de certains lieux comme des piquets fixent une toile de tente - mais qu'ils fussent des lignes parcourant l'espace, des fils lancés à travers l'étendue. Ils étaient entendus dans leur développement et leur prolongation, et non par référence aux endroits qu'ils désignaient. Et on aime à penser que les bruits pour un Américain c'est souvent cela: le passage; et que dans la partition de sa journée les sons ne sont pas pour lui les notes, mais la portée.

Son pays lui-même ne repose-t-il pas par beaucoup d'aspects, et dans son gigantisme même, sur la liaison acoustique et l'idée de ligne? Si vous avez voyagé par les routes des USA, vous avez dû remarquer que les fils électriques et téléphoniques n'y sont pas enfouis, mais qu'ils sont déroulés en plein air, sur des poteaux de bois, en écheveaux visibles et compacts.

Dans un pays vieux comme le nôtre, où les lieux humains sont profondément ancrés et patinés, chaque pierre d'un mur un peu ancien est à elle seule toute une histoire, et elle pose verticalement un point différent de l'espace. Dans ce pays là-bas, en perpétuelle reconstruction, où un bâtiment qui date de plus de soixante ans est une rareté - il faut, pour faire tenir le pays et humaniser son espace, autre chose: il faut dérouler par toute l'étendue un réseau visible de déplacements et de discours linéaires, d'où, de fait, l'importance qu'y a prise la parole comme moyen de relai et de communication.

En France, si l'on se déplace en voiture, on voit que les numéros des voies et des autoroutes ne sont annoncés que discrètement; mais les noms des villes vers lesquelles mènent ces

routes sont clairement rappelés. Aux USA au contraire, ce qui est mis en vedette sur les panneaux routiers, c'est le numéro de la voie qu'on emprunte ou que l'on recherche: on se dirige vers la 152, ou on roule sur la 101. Ici, le point localisé, là le parcours.

N'en serait-il pas de même pour les sons? Non certes, dans leur nature physique, la même que chez nous - et d'ailleurs, on sait que les différences acoustiques tendent à se résorber de plus en plus d'un lieu du globe à l'autre - mais plutôt dans la façon de les appréhender comme repères d'espace et de temps. Allons, ce monde n'est pas encore partout devenu identique.

Par exemple c'est en entendant le matin du retour, aux portes de Paris et à peine sortis de l'aéroport Charles-de-Gaulle, une cloche d'église, que nous nous aperçûmes que ce son, encore irréel dans la brume du décalage horaire - nous ne l'avions pas rencontré une seule fois en Californie.

(Le Monde de la Musique, n° 126, octobre 1989)

9. Un Barroque à Big Sur

Quand on sillonne la Californie par la route, comment se repère-t-on? Comme partout ailleurs : on consulte des cartes, on surveille les panneaux, éventuellement on regarde la position du soleil et l'aspect du paysage... et enfin on écoute la radio. Avec le tuner du camping-car, chaque jour nous essayons de capter la station musicale la plus proche. Et c'est lorsqu'il n'y en a plus une seule et qu'un bruit de fond uniforme envahit la bande F-M que nous avons le sentiment d'être loin - comme lorsqu'on est sur un bateau et que la côte a disparu de l'horizon.

Sur ces stations californiennes de musique classique, dont le nom est immuablement un sigle de quatre lettres (genre: KCPA), la programmation se révèle obéir à des critères constants et précis, différents de ceux observés par France-Musique ou même sur Radio-Classique. D'abord, on n'y entend jamais ni lieder ni mélodies, ni extraits d'opéra ni cantates...., bref pratiquement pas de musique vocale. Une fois seulement sur dix jours de route, *La Fille du régiment* de Donizetti est diffusée intégralement, l'intrigue en étant soigneusement expliquée entre chaque acte. Par ailleurs, le répertoire remonte rarement plus loin dans le passé que Haydn, et pour le XXème siècle ne va pas au-delà de Ravel. Les oeuvres choisies sont généralement d'une écoute facile - "easy listening", dit-on là-bas, il y a même des rayons chez les disquaires qui portent cette étiquette - et elles évitent le style entortillé et prolix. Certains concertos de violon post-romantiques à l'écriture fleurie sont donc priés de rester dans leurs boîtes.

On l'a compris : le concept de la radio classique, aux USA, c'est la détente. Il s'agit de relaxer l'auditeur et de lui donner un sentiment d'harmonie et d'équilibre, sans l'obliger à se concentrer. La proscription, qui peut sembler paradoxale, des oeuvres vocales s'explique sans nul doute par là. On sait, en effet, notamment par des études réalisées pour les entreprises de "Muzak" (musique sélectionnée et réorchestrée en vue d'être diffusée dans les bureaux et les ascenseurs), que la présence d'une voix parlée ou chantée accapare l'attention consciente, alors qu'il s'agit juste ici de répandre un parfum sonore. Délibérément ou non, les stations de musique classique se conforment à cette même règle.

Mais on peut aussi imaginer un autre motif: qui dit musique vocale dit musique à texte; or un Américain moyen est habitué, et pour cause, à comprendre les paroles dans les musiques populaires... parce que celles-ci sont toujours dans sa langue. Il en est de même pour lui avec tout ce qui est texte: au cinéma, la diffusion des versions originales sous-titrées demeure très restreinte. Le public américain prend donc un texte joué ou chanté au premier degré, comme quelque chose qui doit se suivre mot à mot. Une aria italienne, une mélodie française, ou un choral allemand peuvent malaisément être diffusés sans explications préalables. Lui en fournir la traduction complète est possible dans une plaquette de disque, mais à la radio cela obligerait à une abondance de commentaires, contradictoire avec le concept même de ces chaînes. Attitude toute différente de la nôtre en France, où un texte chanté, que ce soit en rock ou en classique, n'a pas besoin d'être suivi au mot à mot.

Enfin, la programmation des stations classiques aux USA pose une autre question: qu'elle soit chiche en pièces contemporaines ne nous étonne guère; mais pourquoi si peu de compositions anciennes ou baroques? Risquons une idée.

En effet, si le but de ces programmes est de relaxer l'auditeur, d'humaniser le moment vécu à les entendre, alors on peut émettre l'hypothèse que jamais la musique classique occidentale n'a été aussi souple et phrasée, aussi inscrite dans la respiration humaine et dans le discours humain qu'elle le fut entre Haydn et la fin du XIXème siècle. Avant et après ces deux limites, elle touche quelque chose qui excède l'humain - quelque chose qui, humain, ne l'est pas encore, ou ne l'est plus.

Pareille affirmation peut surprendre. Les fièvres romantiques seraient donc plus humaines et harmonieuses qu'une suave cantate baroque? Attention, nous parlons ici du flux énergétique de la musique, et de la façon dont ce flux est découpé, scandé, canalisé: comparez une phrase musicale de Bach à une autre de Mozart ou de Beethoven: la première tend à suivre un cours droit, irrépessible, juste contenu dans une carrure qui l'empêche de déborder mais n'en régule pas l'énergie; tandis que la seconde est ponctuée par de nombreuses respirations, paliers, cadences dites féminines (amorties), etc.... la faisant ressentir comme capable de s'arrêter et de se freiner à tout moment. Même lorsque Schumann pastiche Jean-Sébastien (la

cadence de son *Concerto de piano en La mineur*), même là on sent sa coulée musicale plus scandée, retenue, entrecoupée que son modèle - quitte à étouffer et à se congestionner, mais ceci est une autre affaire. La musique du maître de Leipzig, elle, fonctionne sur une énergie motrice ininterrompue, alors que celle de l'ère classique est plus proche d'une parole, avec des divisions, des courbes, une rhétorique parlée de la phrase musicale. Ce dont beaucoup, comme Glenn Gould, lui ont même fait le reproche: ils décrochent de la musique occidentale lorsqu'elle se classicise, et ne se raccrochent à elle qu'à la fin du XIXème siècle. Cela, bien sûr, au nom d'un idéal de pureté et d'unité, là où on pourrait voir plutôt un état de semi- ou de néo-barbarie. Ce qui n'a d'ailleurs rien de contradictoire, et même est des plus logique!

Une telle impression, je l'éprouve plus d'une fois au cours de notre voyage sur la Côte Ouest, lorsque, pour combler les trous de la programmation radiophonique ou pallier la perte de contact avec les plus proches relais d'émission, nous puisons dans notre stock de cassettes et en tirons une oeuvre de Bach ou de Messiaen, qui nous accompagnent à la découverte de ces sites sauvages.

Entendre par exemple le début du *Cinquième Concerto Brandebourgeois* sous la baguette dynamique de Raymond Leppard, tout en sillonnant les interminables routes de montagne du parc naturel Yosémite, est quelque chose d'assez impressionnant. Car rarement la musique classique occidentale aura été plus éloignée d'un débit verbal cadencé et plus proche d'un flot torrentiel (*Bach* voulant dire, comme chacun le sait, ruisseau), de sorte qu'on dirait un second moteur emballé doublant celui du véhicule, un concerto fou, comme on dit un "train fou".

C'est dire qu'on peut ne pas voir dans la musique de Bach le comble du raffinement et de la civilisation: pour moi, elle unit au contraire une extrême science du détail à une rusticité et une sauvagerie d'allure, d'ailleurs fascinantes, où il y a certes du divin et du cosmique, mais aussi du primitif.

Ce premier allegro du *Cinquième Brandebourgeois* - une oeuvre considérée comme la matrice du futur concerto de clavier - est en même temps unique chez son auteur par beaucoup d'aspects. Notamment pour ce moment magique avant la fin où le clavecin se désenglué d'un tutti auquel il était resté jusque-là soudé, et dont il

s'extrait en une transition extraordinaire et comme organique: comme ferait un membre supplémentaire, à la fois solidaire et différent, qui pousserait à un corps. Ce qui n'a rien à voir avec les concertos dans lesquels soliste et ensemble sont d'emblée clairement différenciés, et ne jouent à se mélanger que pour la forme. D'autre part, avec l'étourdissante cadence de clavecin solo que Bach lui a enchaînée, on ne se trouve pas face à un de ces mouvements perpétuels en apesanteur dont l'auteur s'était fait la spécialité. Ici la musique semble plutôt dévaler - en même temps que notre véhicule les routes d'altitude californiennes - une pente sans fin, telle un coureur tout à la joie et au délire de s'identifier à la gravité qui l'entraîne. Il s'agit donc d'une force orientée, et soumise à la loi des corps. En même temps, au cours de cette cadence, l'énergie motrice parvient à se maîtriser et à se contrôler, avec des augmentations et des diminutions de valeurs de note qui font l'effet d'un freinage, d'un coup d'accélérateur ou d'un changement de vitesse. Pour une fois chez ce compositeur - et cela ne se reproduira pas souvent - on a affaire, dans ce vertigineux tourbillon de notes, à un mouvement conscient de lui-même: non pas à un tournoiement en l'air mais à un mouvement terrestre, situé physiquement dans l'espace par rapport au haut et au bas, lesté, humanisé - loin de l'angélisme ou plutôt de l'"angélo-bestialisme" génial (et compréhensiblement inquiétant pour ses contemporains) qui présidait à la plupart des folles arabesques sorties des mains et du cerveau de l'auteur de la *Messe en si*.

Ainsi, lorsque jouant de l'effet "musique de film" bien connu des auto-radiophiles, nous projetons tout en roulant la musique de Bach sur les panoramas sauvages de la côte de Big Sur que nous longeons, ou sur les concrétions lunaires du lac salé Mono-Lake, ou encore sur les forêts de séquoias millénaires du Parc naturel Yosemite, pour une fois ce n'est pas la musique qui humanise ces lieux, mais au contraire la nature primitive qui révèle chez celle-ci une dimension recouverte par la culture et dévoile en Bach - osons ce terme - un "Barbaroque".

(*Le Monde de la Musique*, n° 127, novembre 1989)

10. Auto-radio-son

Dieu a créé les animaux, ceux qui rampent, ceux qui volent et ceux qui marchent, les tout-en-couleurs et les au pelage blanc tacheté de noir. L'homme, pour rivaliser avec le Créateur et la variété de ses espèces, a eu l'idée des magazines. Vous est-il arrivé de rester un jour, dans une Maison de la Presse bien approvisionnée, à contempler l'étalage? Si l'on envisage toutes les matières couvertes par ces revues, on éprouve le vertige que Dieu a dû connaître devant le pullulement de sa création. Tous les champs d'intérêt humain s'y côtoient, les plus élevés et les plus vulgaires, et il y a toujours une espèce à découvrir.

L'autre jour, j'en ai trouvé une dont j'ignorais jusque-là l'existence: un magazine uniquement consacré à l'Auto et au Son - ce que son titre *Auto-Son* dit sobrement. C'est un mensuel sur papier glacé, presque entièrement écrit de la plume de son rédacteur en chef, mais dont la fabrication soignée et les nombreuses pages publicitaires disent la relative prospérité. Déjà surpris qu'il existât, je le supposais seul de sa catégorie, lorsque la marchande m'apprit qu'on trouvait aussi un autre magazine spécialisé dans ce domaine, *Auto-Stéréo*; lequel, comme je le vis en emportant un spécimen, en était à son quatre-vingtième mois d'existence.

Et ce n'est pas tout, puisqu'en les feuilletant il s'avéra qu'il s'agissait, non de deux représentants d'une forme "pure", mais d'un croisement entre deux variétés: en l'occurrence entre le magazine classique de haute-fidélité et celui, bien actuel, qui se consacre aux systèmes d'auto-protection en tous genres pour les véhicules. Sans transition, dans les pages d'*Auto-Son* et d'*Auto-Stéréo*, les bancs d'essai consacrés aux amplis, lecteurs de cassette ou autres égaliseurs côtoient des dossiers sur les systèmes d'anti-vols ou la législation en matière d'alarme électronique. Leurs pages publicitaires, de même, alternent les marques bien connues des hi-fistes avec d'autres qui portent les doux noms de "Tiger" ou "Cobra", et désignent des appareils de protection. On voit bien, évidemment, le joint entre tout cela: c'est l'alarme sonore qui est le bout de cet enchaînement Marabout-de-ficelle, de cette étrange association Auto et Son.

Justement, dans de récents numéros de ces deux revues, il est question de la réglementation parue au Journal Officiel du 22

octobre 1988, donnant un statut légal à ce qui jusque-là n'en avait pas, c'est-à-dire à l'alarme sonore, sous réserve que celle-ci se plie à certains critères. *Légalement*, donc, le signal ne devrait pas dépasser trente secondes ni se déclencher trois fois consécutivement. Quant à sa puissance, elle doit être limitée à cent décibels à deux mètres; le décret précise également la zone de fréquences dans laquelle le son de sirène doit se situer.

Pour la limite de durée, chacun peut constater de ses oreilles que beaucoup d'appareils n'y sont pas conformes, et d'autre part que ceux-ci ne cessent de se déclencher inconsidérément, polluant tout un quartier, et perdant du coup leur pouvoir dissuasif. Qui se dérangerait en ville pour un signal strident d'alarme automobile, après tant de fausses alertes? Sauf celui à qui prend l'envie furieuse de démolir le véhicule, ainsi transformé en nuisance acoustique.

Faut-il donc se résigner à ce nouveau bruit typiquement moderne, et aussi à celui que dégagent, même toutes vitres fermées, les puissantes stéréos dont s'équipent maintenant beaucoup de voitures, et qui sèment sur leur passage, quand leurs propriétaires passent la nuit dans les villes, un réveil en musique obligé?

Elles "dégagent" du son, oui, comme on dit dégager une odeur ou de la chaleur. En principe, c'est vers l'intérieur que les haut-parleurs dont sont équipées ces voitures, à l'avant, à l'arrière ou dans les portières, devraient en émettre. Mais comme on sait, le son se perd et se diffuse... Et quand ça passe à l'extérieur et que ça filtre, on se trouve face à un dégagement sonore non intentionnel, dont personne n'admet d'être responsable, comme il en est des effluves de musiques de walkmans qu'on subit dans les trains, et dont les utilisateurs de ces appareils ne semblent pas avoir conscience.

Il ne faut pas croire non plus que le son parfois ultra-puissant dont tiennent à s'équiper certains auto-radiophiles est fait pour être "écouté" par eux - non, il fonctionne plutôt comme une sorte d'émanation de la voiture elle-même, une substance demi-palpable l'entourant d'un halo, et la lubrifiant pour l'aider à glisser dans l'espace; substance que le conducteur, à cause de sa proximité avec les haut-parleurs, qui est plus grande que dans un studio ou un appartement, peut sentir vibrer, d'une vibration confondue pour lui avec celles du moteur, des parois, de la conduite....

Parfois même, dans les voitures spécialement confortables et

silencieuses, le matériel hi-fi sert à réintroduire, au niveau du son et musicalisée, une trépidation qu'on s'est ingéniée à supprimer par ailleurs, et à prendre le relais des vibrations que ne font plus les portières! Quant à la puissance des amplis, qui atteint des niveaux insensés (les bancs d'essai d'*Auto-Son* font état d'équipements consommant plus de mille cinq cent watts dans une seule voiture), il est possible que certains conducteurs comptent sur elle pour rattraper en décibels ce que la loi - ou plutôt la crainte du radar et de l'amende - leur interdit de dépenser en kilomètres/heure.

Reste que c'est, comme chacun l'a vécu, une expérience euphorisante que de rouler dans une voiture avec du beau son. Un genre cinématographique, le *road-movie*, est même sorti de cette sensation, illustré par exemple par certains des premiers films de Wenders, ou dans de nombreux films américains. Justement, la loi du genre est que la bande musicale - en général, une compilation d'airs de rock, de rythm'n blues ou de country - nous y soit donnée dans les mêmes conditions acoustiques que celles dont bénéficient les personnages: c'est-à-dire avec un son proche, tonique et défini, comme si le haut-parleur placé derrière l'écran de la salle de cinéma était branché directement sur l'ampli du véhicule. Cela induit un nouveau mode de participation, où le spectateur voit défiler, glisser le film devant lui, tout comme les personnages voient paraître ou s'enfuir le paysage qu'ils traversent.

(*Le Monde de la Musique*, n° 120, mars 1989)

11. Le fantôme du canyon

Été 90: de l'Atlantique au Pacifique, d'Est en Ouest, la traversée des USA d'Est en Ouest, tel est notre programme de cette année, réalisant un rêve des plus classiques. Une occasion pour moi d'étreindre mon caméscope tout neuf: modèle CanoVision A1 (sonore 8mm).

Il s'agit d'un de ces modèles où le micro, directionnel, fait corps avec l'appareil. Protégé par sa bonnette anti-vent, ce micro est dardé dans le même sens que l'objectif, et arbore le même air "phalloïde" que ce dernier, l'air de viser droit au but.

Au-delà des apparences, ce n'est pas le cas, car un micro et un objectif ne se comportent pas du tout de la même façon. Et je me rends compte assez vite au cours de ces trois semaines, en filmant plusieurs heures de paysages de commencement du monde et de villes interminables, avec leur son synchrone (vent, paroles, insectes, oiseaux, circulation, animation humaine et rumeurs du ciel) que ce genre d'enregistrement audio-visuel en longueur produit des effets singuliers; des effets que peut-être tout le monde a constatés dans ce genre de circonstance, mais sur lesquels en tout cas je n'ai jamais rien lu, dont je n'avais jamais entendu parler.

Mon premier choc fut donc, en essayant la caméra au début du voyage sur la jetée de Coney Island à New-York, de constater que très vite, dès que l'on filme en touriste - c'est-à-dire sans avoir sur la tête un casque d'écoute relié à l'appareil - on a tendance à oublier qu'on prend du son en même temps. La preuve c'est qu'en même temps que je tourne je continue de faire du bruit, et de parler avec Anne-Marie - bref que je fonctionne comme un cinéaste du muet.

Par la suite, je ne vais pas cesser de me souvenir de cet oubli initial, si l'on peut dire. Autrement dit je vais prendre comme telle cette situation qui est que, dans les conditions techniques où je me suis placé - celles où on capte le son automatiquement par le micro incorporé, sans réglage du niveau ni écoute par casque - image et son ne sont pas du tout enregistrés de la même façon: l'image, on va la chercher, on l'isole, on l'extrait; tandis que le son on le ramasse, ou plutôt c'est le micro qui se charge de le ramasser. Le micro qui joue ici, dans ce tournage spontané, le rôle de la voiture-balai recueillant sur les bords de l'image des choses en plus, tout ce qui se présente sur

son chemin: bruits, rumeurs, paroles, etc... , sans possibilité de les trier.

Prenons le cas, très classique, où je promène l'objectif sur un superbe paysage géologique de l'Utah - par exemple Arch Monument, le décor d'une célèbre publicité pour les Gauloises. Dans ce panoramique sur des arches de pierre, le micro a beau être directionnel, il me proposera tout de même un paysage sonore stable et global (vent, moteurs de voitures, voix internationales de touristes) qui déborde largement le cadre visuel, et même ignore les pérégrinations et les variations de ce dernier.

Ce ramassage aléatoire du son, on ne peut le maîtriser directement: il s'agit de le laisser venir et de le négocier. Je ne vais pas tenter de le contrôler lui-même - pour cela il me faudrait placer des micros partout, et doser les pistes sonores à l'aide d'une régie, bref un système complexe et contradictoire avec l'esprit de ce filmage -, mais c'est *dans l'image elle-même* que j'en tiendrai compte. Les rythmes, les appels, les surprises sonores qui m'arrivent vont m'inspirer des zooms, des panoramiques, des balayages ou des cadres fixes qui seront avec elles en réaction ou en indifférence, en concordance ou en contrepoint. Je filmerai en surfant sur les vagues du son.

Un autre effet curieux que je découvre en reVISIONnant au retour mes cassettes: dans certains plans où je portais la caméra en avançant dans un paysage, on entend ma respiration au premier plan - une respiration dont j'étais inconscient et qui donne à ces plans un air "point de vue du psycho-killer dans un film gore". Le micro a pris vers la personne qui filme, et l'objectif vers ce que celle-ci voit. Le micro était centripète, renvoyant à un foyer d'origine, tandis que l'objectif est demeuré centrifuge.

Mais surtout, le plus remarquable de l'affaire, c'est que sur ces heures et ces heures de prises de vue avec son synchrone, la synchronisation, c'est le moins qu'on puisse dire, ne se fait pas spécialement remarquer. Autrement dit, ce que j'appelle des *points de synchronisation*³, c'est-à-dire les moments où l'on ressent plus spécialement un événement ponctuel caractéristique dans sa simultanéité audio-visuelle, y sont relativement peu fréquents; on voit quelque chose et on entend autre chose, mais cela reste presque toujours, quoique pris ensemble, deux flux indépendants.

Si par exemple j'"audio-filme" les rues de Las Vegas au soir tombant, qu'est-ce qui se passe? Le micro récupère des sons de

³ Voir *L'Audio-vision*, 1990, et *Un art sonore, le cinéma*, 2003.

circulation, de ces roulements puissants et doux des voitures américaines, mais peu de ces sons qu'il prend correspondent aux véhicules que l'on voit traverser le champ. Parallèlement, ce que l'on remarque surtout dans l'image, parce que c'est l'élément le plus animé, le plus coloré et le plus frappant, c'est le ruissellement des enseignes lumineuses des salons de jeu- un ruissellement qui bien sûr ne fait - on aurait pu s'en douter, mais sur place on s'en avise avec étonnement - absolument *aucun bruit*.

Rien que de très logique à cela: si vous vous arrêtez sur le bord d'une route d'altitude, devant un panorama surplombant l'immensité infinie, inhumaine... et muette du Canyon du Colorado, et qu'à côté de vous une vingtaine de touristes de tous pays le contemplant en même temps, ce ne sont pas ces derniers a priori que vous allez filmer; mais c'est tout de même leur voix (perdue dans l'espace) qui se chargera de remplir la bande sonore.

D'autre part, plus on zoome sur un détail, donc plus on restreint le champ visuel (donc on réduit le nombre d'objets susceptibles de faire du bruit qu'il contient) et plus sont limitées les chances d'une coïncidence entre l'image et le son, lequel - quelque directionnel que soit le micro qui le capte- continue de drainer les événements sur un angle de 180°. Et si c'est une foule que je filme, les sons, de pas ou de conversation, qu'émettent les personnes visibles seront noyés dans le brouhaha général, et ne feront pas non plus émerger des points de synchronisation isolés et frappants.

Cette rareté des points de synchronisation dans le filmage audio-visuel spontané produit un effet étrange, oppressant à la limite, qui ne ressemble en rien à ce qu'on a éprouvé sur place: un effet d'absence, de vide. Si on ne s'en aperçoit pas dans les documents télévisés, c'est parce qu'il y a dans ceux-ci presque toujours la voix de quelqu'un qui parle dans l'image et qui a un micro à proximité de sa bouche; ou bien parce qu'un commentaire off comble l'image par des mots. De toute manière, le vide en question, con-substantiel à l'audiovisuel brut, est toujours soigneusement colmaté par de la musique ou de la parole, que ce soit dans les fictions ou les documents. Et on peut se demander si les téléspectateurs cultivés qui se plaignent rituellement de ces musiques et de ces voix surajoutées supporteraient longtemps le vide devant lequel les laisserait leur suppression, face à la nudité du "son direct".

Merleau-Ponty baptisait "fantômes" les perceptions qui ne tombent que sous un seul sens:

"Si un phénomène - soit par exemple un reflet ou un souffle léger du vent - ne s'offre qu'à un de mes sens, c'est un fantôme, et il n'approchera de l'existence réelle que si, par chance, il devient capable de parler à mes autres sens, comme par exemple le vent quand il est violent et se fait visible dans le bouleversement du paysage." (Phénoménologie de la perception, Gallimard, p. 368).

En ce sens, ce qu'on obtient en laissant tourner une caméra sonore et sans toucher au résultat, c'est, non un complexe audiovisuel, mais la soustraction de deux fantômes: dans l'exemple donné plus haut du Grand Canyon, les voix d'êtres humains qu'on ne voit pas, et le spectacle écrasant de reliefs immémoriaux qui se taisent.

(L'Image-Vidéo, n° 6, septembre 1990)

C) VOIX DANS L'ESPACE

12. Son et fureur sur les planches

Macbeth au Palais de Chaillot, dans une mise en scène de Matthias Langhoff. Une bonne soirée, si l'on passe sur le fait que le tiers des places ne permettait guère de voir ni d'entendre correctement une représentation visiblement conçue pour l'espace beaucoup plus restreint du Théâtre de Vidy-Lausanne. Le spectacle, comme tant d'autres aujourd'hui, aligne les idées ponctuelles: celle par exemple de faire marcher les acteurs sur un plancher de lattes flexibles. Selon la façon dont les comédiens évoluent, celles-ci restent en place ou se courbent sous eux comme un sol instable, évoquant en-dessous un vide inquiétant. De surcroît, ce plancher a des conséquences sonores, puisqu'il fait du vacarme quand on marche dessus, et se rappelle à l'oreille jusqu'à gêner par moments la compréhension du texte.

Cela me rappelle qu'acoustiquement parlant, le théâtre, dans mes souvenirs d'enfant, est toujours associé à une impression de pas de comédiens qui résonnent et d'éléments de décor qu'on traîne, et au milieu de cela, prise dans ce contexte vivant, une parole humaine, lointaine. Alors qu'au cinéma, la voix est toujours beaucoup plus proche de l'oreille, et généralement plus isolée de son contexte sonore d'ambiance et de bruits.

Des gens qui parlent tout en marchant, c'est cette image que je conserve donc des soirées théâtrales où nos parents nous emmenaient à Paris mon frère et moi, au TNP ou à la Comédie-Française, mais aussi des troupes scolaires qui venaient jouer Molière ou Corneille dans la salle des fêtes du lycée de Creil. Justement, le travail moderniste de Langhoff sur Shakespeare, malgré ses anachronismes blagueurs, me ramène à cette impression première, à cause de ses raffuts de déplacements.

Quelques jours après le hasard me fait assister à une mise en scène de *L'Ecole des Femmes* par Catherine Dasté, avec Graeme Allwright en Arnolphe. Coïncidence, cette mise en scène est elle aussi construite, plus directement encore, sur la marche. Au début, on voit Arnolphe se promener avec son ami-confident en devisant de long en

large, et ce faisant il leur arrive de dépasser les limites de la scène, si bien qu'on les entend quelques secondes poursuivre leur conversation dans les coulisses, avant de réapparaître à nos yeux. En somme, une transposition théâtrale du "hors-champ" cinématographique, dans laquelle l'acoustique précise de la salle d'Ivry permet de continuer à percevoir distinctement les mots de Molière.

Seulement, en même temps cette acoustique sèche et intime - moderne - nous fait perdre en magie du son ce qu'elle amène en confort d'écoute. Les sons de voix et de marche n'y sont pas nimbés de cette réverbération qui, dans ma vision mentale idéale du théâtre, donne à la moindre phrase l'air de résonner jusqu'aux étoiles, et à elle seule fait consister le cosmos où chez un Shakespeare se déploie l'action.

L'idée de Catherine Dasté ne force nullement le texte - l'allusion au parler-en-marchant est très nette dans la pièce, et dans ses différentes situations de rencontre. Au début d'un acte, Arnolphe s'écrie même: "*Je l'avoue, je ne tiens pas en place*". Il me souvient aussi que dans son *Journal*, Gide, pour vanter la franchise de la langue de Molière, employait cette image spontanée, commettant lui-même un alexandrin digne de son modèle: "*Et comme il fait sonner ses talons sur le sol !* " Belle idée qu'une parole faite mouvement.

Tout comme il est logique que le *Macbeth* de Langhoff soit truffé de recherches sonores, car s'il y a une pièce acoustique parmi les tragédies de Shakespeare, c'est bien celle-là. Une bonne partie s'en déroule la nuit, et la nuit n'est-elle pas le royaume du son? Surtout celle sans Lune et sans étoiles où l'auteur a placé le meurtre par le héros du roi Duncan. Par exemple, dans la scène où on frappe à la porte du château de Macbeth, et où le portier, au lieu d'ouvrir, soliloque et s'éternise en plaisanteries vaseuses, laissant le frappement se répéter. Cela se passe juste après le meurtre, et les coups mystérieux évoquent bien cela: une terrible nouvelle imminente qui n'a pas encore pris forme ni visage.

D'ailleurs on ne verra jamais la mort du roi, qui contrairement à d'autres dans la pièce est tenue hors-champ. Le son est donc plein de ce qu'on ne voit pas, et chargé d'horreur. Citons aussi - il y a en comme ça beaucoup dans le drame: "*Terre solide et sûre n'entends point mes pas (...) de peur que tes pierres même ne proclament où je vais.*" Ou encore: "*En quel état suis-je que le moindre bruit*

m'épouvante?" C'est dans *Macbeth* enfin que se trouve cette célèbre formule sur la vie, comparée à un conte "*told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*" Un conte plein de son - ce "*sound*" que souvent l'on traduit, on ne sait pourquoi, par bruit ou fracas; plein de son et de fureur.

Ne serait-ce pas cela, le théâtre absolu: le bruit, la confusion originelle, comme perçue *in utero*, gangue vivante dont émerge à demi, par éclairs, la divine parole humaine?

(*Le Monde de la Musique*, n° 133, mai 1990)

13. Fontaines parlantes

New-York, au mois de février, est toujours une ville unique: pour y retrouver la nature, il faut s'enfoncer... à l'intérieur. A l'image de ce Central Park préservé dans le milieu de Manhattan, et d'où le front des buildings est si séduisant à photographier, lorsqu'on l'aperçoit à travers un réseau de branches qui, en hiver, sont dégarnies.

Quand je parlais de nature, je faisais allusion à ces gratte-ciels nouveaux qui ont récemment fleuri, si l'on peut dire, par la ville, et dans lesquels, si l'on pousse la porte de leur hall vitré, on se retrouve face à un arbre voire à un plein bosquet, enfermés au dedans comme un concentré de notre planète qu'emporterait un vaisseau spatial; le tout au son d'une fontaine clapotante, ou, comme c'est le cas pour la *Trump Tower*, d'une gigantesque cascade dévalant l'un des murs intérieurs.

Et ce bruit de cascade ou de fontaine, immédiatement, qui rebondit sur des parois et se mélange à des voix de visiteurs ou à des roulements de portes tournantes, nous rafraîchit. Parce qu'il évoque un élément natal et nourricier? Certes, mais aussi pour une autre raison: le murmure de la fontaine est ce qu'on a trouvé de mieux pour se reposer d'entendre. Qu'est-ce à dire? Que dans le son que celle-ci répand, il y a comme des voix, des voix pressées dans un contact étroit, une foule de voix les unes contre les autres - mais des voix que nous n'avons pas besoin de scruter pour en isoler un sens. Nous pouvons nous laisser aller à leur simple présence et sommes libérés d'avoir à passer au crible, impitoyablement, tout ce qui dans leur modulation réclamerait d'être décodé.

La fontaine, c'est l'un des rares bruits en effet que l'on peut rencontrer qui soit à la fois *constant* et *localisé* - alors que les sons de l'environnement sont souvent l'un ou l'autre, mais pas les deux ensemble. Il y a ceux qui font événement et rupture, depuis un point isolé (comme le cri d'un animal); et ceux qui durent, mais alors ils envahissent l'espace entier et on ne peut pas tourner autour. Le son de la fontaine, lui, est localisé, sa constance en fait un "point de son". Le rapport qu'on a avec lui dans l'espace est maîtrisable par nos déplacements: si on s'approche, il ne cesse de révéler des détails et des ramifications; si on s'en éloigne il change de couleur. De là, mais aussi de son débit régulier et de sa permanence, vient en partie, certainement, son pouvoir d'apaiser.

Le bruit de la fontaine ne frappe pas subitement, il ne crée pas de mouvements dans notre corps, il ne nous menace pas, ne nous influence pas, ne nous remodèle pas le corps. Il ne s'intéresse pas à notre tension musculaire ou à notre respiration, comme le font beaucoup de bruits puissants et expressifs. Il nous permet juste de déposer notre écoute ainsi qu'on dépose les armes. Le son de la fontaine, fait de mille voix, repose d'écouter.

Ainsi, quand une fontaine new-yorkaise s'épanche dans le hall d'un immeuble de luxe et que paroles, conversations et musiques de piano-bar se mêlent à son ramage, cela fait pour le voyageur étranger, à la faveur de la réverbération qui englobe le tout et en estompe les contours, un doux continuum où le sens se perd graduellement dans le non-sens - depuis le net et détaché des mots que l'on distingue et comprend, jusqu'au flou du gazouillis aquatique. Cet effet, où peut-on mieux l'éprouver que dans un pays dont on entend un peu la langue, mais partiellement?

Il y a des contrées en effet où l'on ne comprend rien du tout: on est alors renvoyé à sa propre insuffisance, et on se trouve rejeté à l'extérieur d'une masse verbale où l'on ne peut entrer, mais aussi où l'on ne peut se perdre, puisqu'il n'est pas possible d'y reconnaître quoi que ce soit. Inversement, quand on baigne dans un milieu bourdonnant de sa propre langue maternelle, un mot de la moindre conversation qui vous environne peut venir vous agresser, et ajouter à vos préoccupations son grain de sel.

À New-York, c'est l'idéal pour moi, car c'est entre les deux: la langue anglaise est déclinée par les habitants de cette ville en un grand nombre d'accents différents (porto-ricain, polonais, italien, chinois...) - qui créent pour le visiteur que je suis des nuances de compréhension variées. Du "j'entends tout" au "je ne saisis rien", mon oreille parcourt toute la gamme. A un extrême, l'écoute linguistique découpe et isole méticuleusement les phonèmes, les sémantèmes moment par moment; à un autre le flux verbal s'écoule, et son flot de moins en moins différencié évoque celui des eaux.

Et de cette écoute verbale en dégradé de la rumeur humaine, le murmure d'une cascade rencontrée à l'aventure, en pénétrant des halls gigantesques ou en franchissant des portes, est tout indiqué, à New-York, pour être l'horizon miroitant.

(*Le Monde de la Musique*, n° 131; mars 1990)

14. Les canaris de Kafka

La perturbation causée par les bruits remonte aux origines du monde. Au Paradis terrestre déjà - c'est même le premier son mentionné en tant que tel, ce qui n'est pas rien, dans la Bible - , il est dit que nos ancêtres Adam et Ève prirent peur, après leur faute, en entendant leur divin Père faire sa promenade du soir dans le jardin de l'Arbre de vie. Remarquons que d'une part, et pour l'unique fois dans l'Ancien Testament, on voit Yahveh marcher avec des pieds concrets, et d'autre part que le mot hébreu original désignant le son qu'il fait présente une ambigüité significative, puisqu'il se trouve rendu, d'une traduction à l'autre, tantôt par "pas" ou tantôt par "voix".

Ce rappel donne une saveur particulière à un texte de Kafka assez fameux: il s'agit d'une courte nouvelle publiée par l'écrivain en 1912 sous le titre *Grosser Lärm* (*Vacarme*, ou *Grand bruit*), et qu'il avait arrachée à une page de son Journal intime. Cette page évoque son vécu quotidien, alors qu'il continuait d'habiter, à vingt-huit ans et déjà employé d'assurances, chez ses parents, et dresse une liste épique de tous les sons qu'il entendait le matin de sa chambre, située, dit-il, "*au grand quartier général du bruit de la maisonnée*". Au premier rang de ces nuisances, les manifestations acoustiques de son terrible père, claquant les portes, entrant en coup de vent, et criant des ordres pour faire brosser son chapeau avant d'aller au magasin de fourrure, commencent par tenir la vedette. C'est le premier temps du récit.

Intrigante, notons-le d'abord, cette idée d'un "*Hauptquartier*" des sons - puisque ce qui désigne normalement le lieu de décision et de commandement correspond ici au point où l'on subit les agressions maximales. Est-ce le bruit le maître, et le "*Lärm*" (*vacarme*) est-il personnifié? Peut-être, mais c'est bien Kafka lui-même qui se désigne comme siégeant (*sitzend*) en ce point.

Mais le plus insolite dans cet inventaire apocalyptique des bruits du lever, où le grattement des cendres du poêle dans la chambre voisine répond à la porte du fourneau de la cuisine qui claque - le tout couronné par les trois temps de l'ouverture de la porte de la maison par Kafka père (elle fait un bruit de gorge de catarrheux, puis tourne "*avec le chant d'une voix de femme*", avant de se clore "*d'une secousse sourde et masculine, des plus brutales à entendre*") -

ne vient qu'après, lorsque, une fois le maître sorti, "*commence le bruit plus délicat, plus diffus, plus désespéré, préludé par la voix des deux canaris. (...) Est-ce que je ne devrais pas entr'ouvrir la porte, juste une petite fente, ramper comme un serpent dans la chambre voisine et ainsi de par terre supplier mes soeurs et leur demoiselle de faire silence.*"

Car ici, la nature du nouveau son perturbateur, qui ne se manifeste qu'une fois éloigné le vacarme paternel reste non précisée par Kafka; même si l'on devine qu'il s'agit d'un papotage féminin, elle est aussi floue qu'étaient nettes les manifestations sonores d'Hermann Kafka, et cela au niveau même des qualificatifs qui la concernent. En témoignent les variantes dans les éditions françaises.

"*Plus délicat, plus diffus, plus désespéré*", traduit Rolland Pierre, que nous citons. "*Plus fin, plus dispersé, plus désespérant encore*", propose de son côté Marthe Robert. L'original allemand, lui, porte: "*zarter, zerstreuter, hoffnungsloser*". Si "*zart*" ne pose pas de problèmes à rendre, "*zerstreut*" divise déjà, on le voit, les traducteurs, puisque le verbe dont il est le participe signifie "disperser, éparpiller". Mais cela pourrait se comprendre aussi, s'agissant de ce bruit innommé, dans le sens d'"intermittent", "par éclats". Quant à "*hoffnungslos*" (sans espoir), il peut s'appliquer en allemand à une situation comme à une personnage, de sorte que la langue française, en ce cas, demeure embarrassée.

Idem pour le lien entre le pépiement des deux canaris dans leur cage et ce mystérieux bruit triplement qualifié auquel Kafka l'associe: selon Marthe Robert il le "dirige", tandis que dans le texte de Rolland Pierre il y "prélude". En allemand le verbe utilisé est "*anführen*" - mener la danse ou conduire une armée; précéder ou guider. Des sens contradictoires sont encore possibles.

En somme, dans cette seconde partie, tout se présente comme brouillé, dans le temps comme dans l'espace ainsi que dans le rapport causal. Autant, jusque-là en effet, dans le remue-ménage d'Herrmann Kafka, c'était terrifiant peut-être mais structuré et sans ambiguïté, autant avec le nouveau bruit féminin - mais qui n'est pas clairement désigné comme tel- a surgi pour Kafka une autre forme d'angoisse, plus indéterminée.

Face à ce tourment nouveau, qu'envisage notre héros? De se faire serpent. Peut-être parce que c'est une bête qui ne fait pas de bruit en marchant (excepté la variété à sonnettes), et que ce qui semble

refoulé ici, par l'auteur, c'est l'idée que lui aussi pourrait être un émetteur de "Lärm" - le mot refrain de ce court texte. Surtout lorsqu'on veut se plaindre de quelque chose de fin et de diffus: comment oser formuler quoi que ce soit contre, avec une voix qui ferait plus de bruit que celui qui est reproché?

Comme en témoigne sa *Correspondance*, envahie de ses plaintes sur les trottinements des souris, Franz Kafka souffrait d'une sensibilité extrême aux micro-sons. Mais le supplice causé par des bruits ténus est d'autant plus douloureux que s'y pose la question de ceux que l'on émet soi-même. Il s'agit donc, pour éviter la rétorsion, d'imaginer de protester par une voix sans voix. Au reste, a-t-on déjà entendu parler d'un serpent qui parle et s'adresse à des femmes? - Oui, justement, dans le début du livre de la Genèse, auquel nous voilà ramenés.

Mais cette brève nouvelle, et l'allusion qu'elle contient à une voix de supplication minuscule, est d'autant plus poignante que c'est d'une tuberculose du larynx, qui rendra son élocution difficile puis impossible, que l'écrivain mourra à 41 ans, peu après avoir achevé *Joséphine la Cantatrice*, un texte où il parle de l'art de couiner chez le peuple des souris.

Et de la page de son *Journal* dont il a isolé sa nouvelle, Kafka n'a pas tout repris. Outre de menus changements, il en a supprimé quelque chose de capital, la phrase initiale de sa description dramatique: "*Et je veux écrire, avec un tremblement perpétuel sur le front.*" Ne serait-ce que pour être cet homme qui a dit les bruits.

(*Le Monde de la Musique*, n° 140, janvier 1991)

15. Zapping verbal

Le téléphone sonne. Ou plutôt, je devrais dire: le téléphone bipe. Sonner, pour le téléphone, c'est une ancienne façon de parler, par référence à une technique disparue, à un son qui n'est plus celui-là, sauf dans les films d'époque. Je décroche. Au bout du fil un garçon jeune, inconnu de moi. Il a décliné son nom tout de suite, rapidement, mais je ne l'ai pas bien entendu. Que peut-on faire, dans ces cas-là: on ne peut pas demander aux gens qui nous appellent impromptu d'épeler leur nom et de donner leur numéro, les habitudes l'interdisent. Donc, il m'appelle parce qu'il a vu un livre de moi consacré au réalisateur David Lynch, et cherché mon numéro dans l'annuaire. Il est en quête d'informations sur le réalisateur: où peut-on se procurer telle cassette, si je connais Lynch personnellement, etc... Après trois minutes de conversation, l'énervement me gagne; je lui dis qu'un auteur de livres n'est pas un bureau de renseignements; et que plutôt que de téléphoner il serait plus poli d'écr... Mais déjà, au beau milieu de ma phrase, il a raccroché.

C'est une situation très mortifiante: on ne peut pas répliquer au téléphoneur qui a déjà disparu à jamais. Il me raccroche au nez alors que c'était lui qui m'avait appelé, un comble! Mais justement: c'est peut-être parce qu'il m'a appelé qu'il se donne le droit de me supprimer la parole, tel un zappeur coupant l'émission qu'il a lui-même déclenchée.

Considérons cette petite baguette magique qui a changé la vie quotidienne et peut-être l'histoire du monde: la télécommande. On dit que cela permet de changer d'images. Oui, mais ce n'est pas si grave. car une image, généralement, est comme prise dans un continuum, ça n'a ni début ni fin en soi. Plus radical et significatif est le *zapping verbal* qu'on fait lorsqu'on change de canal sur cette radio à images qui s'appelle la télévision. Ou bien quand on appuie sur la touche dite "téléphone" - tiens ! - ou "mute", qui supprime le son. Parce qu'une phrase, c'est un tout, qui demande qu'on connaisse son début et qu'on l'achève. Son sens, quand on l'interrompt ou qu'on la prend en cours, est totalement changé.

Quand nous passons d'une chaîne à l'autre, nous pratiquons donc aussi et même surtout du zapping verbal. Ce faisant, nous faussons des démonstrations, amputons des raisonnements,

fermons la bouche à des cris du coeur. Peut-être est-ce cela qui donne à certains de mauvaises habitudes. Une voix dans un écouteur, de quelqu'un qui n'est pour vous qu'un nom, pourquoi ne pas la couper lorsqu'elle ne nous intéresse plus. On peut se demander alors si la télécommande de télévision n'en mène pas certains à une nouvelle espèce de comportement: le téléphoning-zapping.

Et puis, un peu plus tard, ayant digéré l'humiliation de cette expérience désagréable, je me dis que ce n'est pas exactement ça. Quand on zappe, ce n'est pas la conversation qu'on interrompt; c'est soi-même qu'on en extrait, en pensant qu'elle continuera de toutes façons pour d'autres, tout comme lorsqu'on va de groupe en groupe, au cours d'un cocktail ou d'une soirée. Le zappeur se zappe lui-même, en se disant qu'il y en a d'autres qui continuent à suivre, et qu'il ne fait que les laisser entre eux.

Peut-être alors mon téléphoneur-zappeur anonyme a-t-il pensé faire de même. Il s'est situé non comme individu mais dans une généralité, une collectivité. Quand ça ne l'intéressait plus, quand ça le dérangeait, il s'est alors auto-zappé, éteignant la lumière qu'il venait d'allumer dans la nuit de l'écouteur.

(*inédit*, écrit en 1994)

16. Le fil du téléphone sans fil

Avant d'avoir un téléphone portable - et j'ai longtemps "résisté", comme on dit - j'étais agacé de voir dans la rue ceux qui utilisent leur téléphone ne pas avoir la discrétion de stopper dans un coin et de mener leur conversation immobiles - et au lieu de cela marcher, faire des va-et vient, parfois sur des rollers, ou comme ce monsieur en costume trois-pièces qui, sous les fenêtres de ma chambre d'hôtel à Lausanne, hurlait tout en déambulant dans une petite rue.

Maintenant que j'ai un abonnement et un téléphone portable, je comprends cette envie de bouger, de ne pas rester en place.

Parfois, l'alibi est de trouver un endroit pour recevoir ou émettre mieux comme un sourcier cherchant de l'eau avec sa baguette; d'autres fois, il peut être de marquer la liberté physique dont on dispose, puisqu'il n'y a plus de fil.

En même temps, il semble y avoir autre chose.

Si l'on observe le manège de certains utilisateurs de portables, on remarque qu'ils font de vrais gribouillis avec leur corps, ils tracent dans l'espace le fil perpétuellement embrouillé et démêlé de leur conversation, faute de pouvoir le faire avec un fil concret, celui-là même avec lequel, sur un appareil traditionnel à fil, on joue comme avec ses propres cheveux. Le comportement physique des usagers du portable recrée dans l'espace les fils qu'ils ne touchent plus.

(inédit, écrit en 2000)

17. Empereur et Comtesse

C'est le soir, à la période chaude du printemps, dans la grande propriété du comte Rostov. Le mélancolique et désabusé Prince André est venu y faire un passage. Veuf d'une jeune femme qu'il n'aimait pas, rétabli d'une blessure reçue à Austerlitz, André Bolkonsky n'attend plus rien de l'existence; il s'est laissé persuader par le comte de rester pour la nuit, et tout aussitôt le regrette. N'arrivant pas à s'endormir, il ouvre la fenêtre de sa chambre, et subitement le clair de lune fait irruption dans la pièce. Devant lui, une rangée d'arbres taillés, et au-dessus l'astre nocturne, presque plein dans un ciel sans étoiles.

Mais voici que de l'étage au-dessus lui parviennent des voix féminines. L'une, proche, provient d'une jeune fille émerveillée par la beauté de la nuit; l'autre, plus lointaine et à demi compréhensible, est celle d'une autre jeune fille qui veut dormir et ne se joint pas à l'enthousiasme de la première. Laquelle continue de s'extasier, espionnée par André à son insu:

"La jeune fille qui parlait ainsi avait dû venir à la fenêtre et se pencher au dehors, car on entendait le froissement de sa robe et même sa respiration. Tout se tut et se figea, comme la lune, sa clarté et les ombres qu'elle projetait. Le prince André craignait de faire le moindre mouvement, lui aussi, pour ne pas trahir sa présence fortuite." (Guerre et Paix, tome III, troisième partie, chapitre trois, trad. Boris de Schloezer)

Cette personne au-dessus, dont l'auteur évite ici d'écrire le nom, est bien sûr la vive et passionnée Natacha Rostova - l'autre étant Sonia sa cousine. Et quand Natacha se remet à parler, les répliques que nous lisons, doublement portées par le silence d'André et la réserve bougonne de la triste Sonia, deviennent lyriques. Sans que Tolstoï force le trait ou qu'il sollicite notre interprétation, nous y entendons spontanément un chant d'opéra, parce qu'autour il y a tout l'espace, et tout le silence des autres qui viennent s'inscrire: *"Viens voir cette lune!... Viens ici, ma chérie. Si tu t'accroupis comme ça, si tu serres tes genoux entre tes bras, le plus fort possible, tu t'envoles..."* Et le prince de songer pendant ce temps: *"Elle ne se soucie pas de mon existence"*.

C'est pourtant à partir de cet épisode qu'il reprendra goût à la vie.

Toute la scène est en effet entièrement écrite du point de vue - du point d'écoute plutôt, d'André, et c'est ce qui la rend si vivante. C'est à travers lui que nous avons des sensations d'espace, de proche et de lointain; c'est à travers lui, figé, que le corps invisible, proche et encore inaccessible de Natacha (dont il tombera amoureux) se dessine par le froissement de sa robe.

Il y a là toute la magie de la narration romanesque: l'auteur s'est arrangé pour que nous devinions de qui il s'agit sans nous le dire, et tout d'un coup, par la simple convention du point d'écoute, une voix résonne - la voix de Natacha, pour la première fois "entendue" par le lecteur comme objet vocal, et non plus seulement comme simple véhicule, scotomisé en tant que tel, de l'expression langagière.

Cette scène superbe fait écho également à un épisode antérieur du roman, lorsque le même Prince André, étendu blessé sur le champ de bataille d'Austerlitz, et pouvant à peine remuer les membres, voit au-dessus de lui toute la voûte céleste, et n'est plus que sensation exaltante d'exister. Il entend alors des chevaux s'approcher, des voix parlant en français, sans avoir la force ou même l'envie de lever la tête. Or - excusez du peu - ce n'est rien moins que Napoléon accompagné de son état-major, qui passe par là. L'Empereur parle au-dessus d'André, regarde son "cadavre" et s'exclame en français dans le texte: "*Voilà une belle mort*". Le Prince André entend ces paroles, nous dit Tolstoï, "*comme il aurait entendu le bourdonnement d'une mouche*." Il rassemble cependant ses forces et émet "*un sourd gémissement qui l'apitoya lui-même*". Ce qui le sauve, puisque l'Empereur, désireux de montrer sa grandeur d'âme, va faire relever et soigner cet adversaire abattu.

Intéressante, cette symétrie - certainement inconsciente chez l'auteur - entre les deux voix masculine (de guerre) et féminine (de paix) qui résonnent au-dessus du Prince sans que celui-ci puisse regarder ceux qui les émettent: car l'une est celle d'une figure planétaire que Tolstoï vise obsessionnellement, par tout son roman, à rapetisser sans y parvenir; et l'autre celle d'une "petite comtesse" à qui tout d'un coup est donnée une dimension cosmique.. Les deux voix résonnent par rapport à l'immensité d'un ciel diurne pour la voix mâle, et d'une nuit de pleine lune pour la voix féminine. L'une et l'autre porteuses de vie, elles sont ce rien du tout ou au contraire ce tout absolu que devient, dans le vide de l'espace, la voix humaine évadée

de son corps.

(*Le Monde de la Musique*, n° 146, juin 1991)

**Livre deuxième
MYTHOLOGIES**

A) OBSCURANTISMES

18. Le son en réclame

Autrefois la publicité - la "réclame" disait-on - faisait sourire et n'inspirait que de la condescendance. Aujourd'hui, même ceux qui ne l'aiment pas lui prêtent un savoir et une maîtrise absolus sur ses matériaux. Voyons ce que, selon toute apparence, il en est pour le son, puisque l'élément sonore joue un rôle central dans trois médias employés par la communication publicitaire: le cinéma, la radio et la télévision.

Justement, le numéro de mars 89 de *Création*, "mensuel de créativité et de communication", propose un dossier sur le sujet, qui prédit dans la publicité une revalorisation du medium radiophonique. "*Danger son méchant*", annonce la couverture, qu'illustre une photo montrant un inoffensif poisson rouge dans son bocal, affublé (comme il le serait d'un faux nez) d'un aileron de requin ostensiblement postiche. Décidément la métaphore aquatique continue de faire bon ménage avec le sonore.

Selon l'éditorial de *Création*, donc, "*la génération montante des rédacteurs découvre l'étonnant pouvoir imaginaire du son (...) Ils font naître une nouvelle profession (...) qui veille au grain du son.*" - Clin d'oeil évidemment à Barthes et à son grain de la voix, une expression d'autant plus souvent citée qu'elle ne veut rien dire et que chacun la manie à sa guise, tout en se donnant un air d'être profond.

Mais si l'on parcourt les interviews de "directeurs de création son" ou de "directeurs de production son" qui forment l'essentiel de ce dossier, on déchanté: n'y figurent que des des considérations vagues, du type "*C'est le son qui donne la couleur aux images.*" ou "*Je défends à l'intérieur de ma boîte une politique sonore.*" Le jargon du marketing est bien pratique ici pour ne rien dire à longueur de colonnes: "*Manager la production et la création son en synergie avec la campagne et la stratégie du client, c'est passionnant.*" On en est bien aise, surtout lorsque l'un des responsables interrogés fait allusion à une différence de démarche entre le son anglais et le son français dans le domaine de la pub: "*À la limite (sic), les Anglais ont une spécificité dans la manière de travailler le son, qui peut être intéressante.*" Nous voilà éclairés.

S'agirait-il d'un écran de fumée tactique visant à préserver des secrets professionnels? En fait, il se révèle, à une lecture attentive des entretiens en question, que lorsqu'on nous parle de "veiller au grain du son", il s'agit bien de la même chose qu'on faisait il y a trente ans, dans les vieilles réclames pour le shampoing Dop ou les meubles Lévitán, c'est-à-dire de choisir ou de faire composer des musiques, d'écrire des textes et enfin de trouver des interprètes (même si ça s'appelle maintenant "casting de voix"). Rien de bouleversant donc, ce qui se confirme si l'on écoute les publicités actuelles à la télévision: comme toujours elles mélangent des musiques et des textes, avec peu de bruits (la plupart du temps des bruits-clichés), et un travail restreint sur l'espace ou le montage sonores... Si l'on y remarque certains styles et certaines tendances musicales, celles-ci ne font qu'obéir à l'air du temps qui règne en rock et en variété.

Mais il nous reste encore une chance de rêver sur les perspectives sonores de la nouvelle création publicitaire, avec le clou du dossier de *Création*: un entretien avec P.M... au sujet d'un "laboratoire sonore" installé chez IP. Présenté comme un Ircam de poche, ce laboratoire serait un "*lieu de recherche fondamentale où l'on passe temps et expérience à traduire en son une étiquette, un parfum, une affiche.*" Un budget assez conséquent permet à P.M... de mettre au point des maquettes de publicités sonores sur des produits connus, en vue d'inciter les annonceurs, créatifs et commerciaux à investir dans le medium radiophonique. Le lecteur est d'ailleurs invité à composer un numéro sur son combiné pour en écouter des échantillons sur répondeur - ce que je fais. Aussitôt, m'accueillent une suite de messages pour divers produits tels que les jeans Loïs, le whisky Johnny Walker, ou les vêtements Benetton.

Voyons donc comment IP s'y prend pour concentrer l'essence d'une publicité audio-visuelle dans un flacon sonore. Le visuel Benetton montre des visages d'enfants de diverses races, habillés de couleurs différentes, sous le slogan fameux des "*United Colors*" ? La maquette mise au point par P.M... nous fait entendre des voix d'enfants prononçant des noms de couleurs: "*Je veux du rouge... je veux du vert...*" La campagne Loïs montre la photographie noir et blanc, légèrement érotique, d'une jeune femme en jeans le buste nu? Sa transposition sonore consiste, sur fond de musique discrète, en une voix féminine qui raconte avec sensualité la photo en question: "*C'est*

une jeune femme, elle porte un jean, etc...". Evocation ponctuée, pour ceux qui n'auraient pas saisi, par le déclic répété d'un Nikon à moteur. La fameuse transmutation alchimique n'est donc qu'une paraphrase, qui fait décrire les images par des mots. Sous le beau terme rond et moderne de "son", on a glissé en douce le vieux langage.

Par ailleurs, sur plusieurs minutes d'échantillons, je n'ai pu relever dans les messages de démonstration que deux bruits: celui de la mer (vite suivi d'une voix qui précise: "*Sur la plage*"), et le déclic photo déjà mentionné. Lequel, à la faveur de son emploi dans les "films de photographe" où il est, c'est le cas de le dire, un cliché (*Blow Up*), est l'un des rares sons modernes admis à se joindre au vieux et maigre *Dictionnaire des sons immédiatement reconnaissables* - le "D.S.I.R." - que le commun des mortels d'aujourd'hui possède en mémoire.

A partir de là, on a le droit de s'interroger: la publicité, qui a les moyens de s'offrir les meilleurs rédacteurs, les meilleurs musiciens, les meilleurs illustrateurs sonores et les meilleurs techniciens, a-t-elle besoin de "concepteurs-son" pour un tel résultat? N'y a-t-il pas là une certaine entourloupe, profitant du vague qui en France s'attache à tout ce qui touche ce domaine?

La couverture du dossier de *Création* n'avait peut-être pas tout à fait tort: les concepteurs-son et autres chercheurs de la communication sont parfois des poissons rouges qui se déguisent en requins.

(*Le Monde de la Musique*, n° 122, mai 1998)

19. Sourds, soyez purs

Paru en France sous le titre *Des yeux pour entendre*, le livre du neurologue américain Oliver Sacks *Seeing Voices* y rencontre un écho mérité. Le sujet - l'univers des sourds et des mal-entendants - est important et mal connu du grand public, l'ouvrage solide et clair. Qu'il soit permis cependant d'émettre des réserves sur la position qu'il défend.

Pour information, disons d'abord que ce livre, rédigé par un homme qui rappelle qu'il n'est ni sourd ni né de parents sourds, conte l'histoire de leur éducation à partir de l'Abbé de l'Épée, un humaniste du dix-huitième siècle qui fut l'un des tout premiers à prendre au sérieux le langage des signes, et à ne pas considérer les sourds comme des débiles, - une confusion encore commise souvent aujourd'hui (ainsi que celle, désastreuse pour les intéressés, qui dans le langage quotidien accole automatiquement le mot de "muet" à celui de "sourd", alors que la plus grande partie d'entre eux, que ce soit avec leur voix, un langage signé, ou les deux, parlent). Puis l'auteur retrace l'évolution des écoles et des doctrines pédagogiques relatives à la surdité jusqu'à ce tournant dramatique que fut, vers la fin du XIX^{ème} siècle, l'*oralisme* systématique - c'est-à-dire l'étrange obsession d'obliger les sourds à parler à haute voix (pour mieux, affirmait-on, les intégrer), une obsession qui dans bien des cas conduisit à les empêcher d'utiliser les signes gestuels, en allant pour cela jusqu'à leur lier les mains!

Depuis quelques années, s'est manifestée contre cette barbarie une vigoureuse réaction anti-oraliste, appuyée par beaucoup de mal-entendants mais aussi par une grande partie de leurs formateurs, et qui a conduit à la réhabilitation du langage gestuel, ou plutôt *des* langages gestuels, car en ce domaine la Tour de Babel règne à peine moins que chez les entendants. Disons tout de suite que *Seeing Voices* épouse sans ambiguïté cette cause, et qu'il défend la thèse anti-oraliste avec une fougue militante.

Il n'y aurait rien à redire à tout cela si dans son ardeur à prouver que les sourds forment un monde auto-suffisant, avec une culture propre, Sacks ne reconstruisait une sorte de ghetto où il les enferme.

En effet, outre que le livre ne s'intéresse qu'à la question du

langage, et escamote celle des bruits et de la musique, il y a une question importante que l'auteur occulte bizarrement, c'est le fait que même les sourds qui ne pratiquent que le(s) langage(s) gestuel(s) et ne "vocalisent" pas ont, pour la plupart, une attache, par la lecture et l'écriture, avec le langage des entendants. Ce qui laisse penser qu'ils participent aux catégories abstraites de ce langage et sont structurés, au moins partiellement, par elles. Au lieu de cela, Sacks nous décrit un univers linguistique censé être totalement fermé et entièrement lié au signe dit visuel.

Pourquoi cela? N'y aurait-il de bon sourd que pur?

Par ailleurs, l'analyse que fait l'auteur du fonctionnement de ce langage gestuel obéit plus à la logique du dépliant publicitaire qu'à celle de l'analyse scientifique. Il nous affirme que ces langages sont, contrairement aux langages oraux des entendants, adéquats à tout exprimer. C'est bien heureux, car celui qui emploie le langage phonétique courant éprouve, journallement, que celui-ci est peu praticable et par définition insuffisant. Et on voudrait le persuader que dans le langage gestuel, il en est autrement.

En réalité, ce qu'Oliver Sacks projette sur le langage des sourds, c'est le mythe de la langue originelle pleine, sans prix à payer, sans souffrance et sans déchets, la langue que nous aurions parlée avant la malédiction de Babel. Cela fait une belle jambe aux sourds et mal-entendants d'être considérés comme les détenteurs d'une telle merveille - tout comme certains adultes attribuent aux enfants le privilège de vivre dans un royaume enchanté. Des fantasmes qui améliorent rarement le sort des intéressés.

Encore Sacks reste-t-il modéré dans ses conclusions, ce qui n'est pas le cas de certains de ses lecteurs qui, enflammés d'une fougue anti-oraliste sans nuances (par exemple dans le numéro deux de la nouvelle série de *L'Autre Journal*), vont jusqu'à écrire qu'il est dérisoire pour les sourds de tenter d'utiliser leurs cordes vocales, que c'est une "violence nue" à leur encontre, et que cela ne sert à rien. C'est comme si l'on leur disait: on vous aime si vous êtes à part, restez-y, et n'ayez surtout pas le toupet d'être bilingues quand nous, nous ne le sommes pas.

Apparemment donc, la culture actuelle a besoin, pour ressentir un frisson d'aventure, de cette idée que continuent d'exister des "réserves naturelles" d'esprits non pollués par elle, et auxquels

elle demande surtout de demeurer tels qu'ils sont, et de ne pas s'enrichir de ce qu'ils pourraient retirer de son contact.

On peut craindre aussi qu'il n'y ait là quelque position esthétique, du genre: vous êtes beaux à voir, vous les sourds quand vous n'ouvrez pas la bouche, mais que votre voix, quand vous nous la faites entendre, est laide. Elle peut paraître telle, et alors (moi, elle me touche beaucoup)? Comme si nous nous gênions, nous qui entendons normalement, pour promener nos propres laideurs. On devrait plutôt se féliciter qu'il y ait des sourds qui parlent vocalement, ne serait-ce - égoïstement - que parce que cela rend plus facile d'échanger avec eux. À bas donc tous les racismes sensoriels.

(Le Monde de la Musique, n° 135, juillet 1990)

20. New Age Sound

"L'automobile comme vous l'entendez". Sous ce slogan à double sens, une campagne sophistiquée pour lancer la nouvelle Citroën ZX s'affiche dans les rues et les abribus, exhibant l'objet en silhouette sur fond de nuages et de soleil couchant. À la télévision, cette campagne, longuement préparée par des publicités-mystères, culmine sur un spot aux images léchées, qui nous intéresse ici non seulement parce qu'il joue du son, mais aussi parce que du son, il parle explicitement.

Ce spot commence par une belle image de campagne sous un ciel chargé. Un grondement de tonnerre roule dans l'espace, pendant qu'une fillette vue de dos court vers une grange au loin. En bas de l'écran s'affichent, en caractères d'imprimerie élégants et espacés, les mots: "à l'abri". Ces mots sont en muet si l'on peut dire, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas repris par une voix-off; le téléspectateur les rate donc s'il n'a pas les yeux sur l'écran, ce qui, on suppose, doit l'inciter à participer au jeu (dans une version diffusée plusieurs jours après, a été rajoutée une voix d'homme les reprenant à haute voix). Puis, on voit la ZX rouler sur une montagne recouverte de quelques sapins, tandis qu'une voix masculine affirme sentencieuse: "*Chaque son que nous entendons a un sens*". Nous voilà prévenus: ce que l'on nous propose ici, c'est une théorie du son, ni plus ni moins.

Deuxième énigme: après le coup de tonnerre, le son d'une bille qui rebondit dans une roulette de casino, montrée en gros plan. La caméra s'élève pour découvrir une réunion de gens élégants, dans une lumière qui met en valeur à l'avant-plan le décolleté d'une femme en robe du soir. Chavirante, la caméra se rapproche de la tête de la femme, bouche grande ouverte et yeux fixes, comme hypnotisée, cependant qu'on entend un rire (le sien?) en cascade, peu net, comme rêvé. En bas de l'écran s'écrit le mot "passion". Retour à la ZX, qui traverse, de gauche à droite, un pont suspendu. Visage fermé de la femme assise à droite du conducteur (que l'on n'a pas encore vu). L'ambiance musicale sur ces images évoque une cérémonie vaudou: rythme proche d'un battement cardiaque, chœurs baignant dans un écho poétique.

Troisième énigme: de dos on voit les jambes d'un petit garçon en culottes courtes comme autrefois. Le petit garçon court le long

d'une grille en faisant traîner une branche d'arbre sur les barreaux, ce qui produit un bruit métallique répétitif et noyé dans l'écho, mélangé à un cri d'enfant lui aussi vague. En bas sur l'écran on lit: "enfance". Et la voiture de continuer de rouler, de droite à gauche (c'est-à-dire, symboliquement, vers le passé).

Brièvement on aperçoit les deux occupants: l'homme qui conduit l'expression neutre, la femme à sa droite. Tous deux regardent muets devant eux. Un musicien d'orchestre filmé en contre-plongée donne un coup de cymbale (c'est une référence à *L'Homme qui en savait trop* de Hitchcock), et ce plan est suivi d'images d'une salle de concert agitée par l'enthousiasme, qui se lève et acclame dans une lumière mouvante où l'on ne distingue aucun visage précis. Le mot "Bravo" apparaît. La voiture de nouveau: elle roule encore de droite à gauche, en soulevant dans le soleil couchant un nuage de poussière.

Maintenant c'est un monsieur jeune avec un chapeau rétro et qui rit: il a un petit enfant dans les bras, et le fait tournoyer en l'air. Autour d'eux, des feuilles tourbillonnent dans le vent d'automne. Son de rire étouffé et lointain, le rire sans doute de l'enfant qu'on voit. Le mot-clé est: "retrouvailles"; mais l'ambiance est bizarre et peu gaie, à cause des branches dénudées et des feuilles racornies qui volent, de la lumière rougeâtre et incertaine. On revoit le couple dans sa ZX, absorbé et sérieux, puis le spot se termine inopinément, avec un gros plan de la main de la femme qui referme la portière, ce qui produit un bruit de clac synchrone, net et comme coupé au couteau, cependant que s'affiche en bas de l'écran la signature et la traduction de ce bruit, à savoir le mot "qualité".

Le "*pack-shot*" est constitué par l'image de la silhouette de la voiture arrêtée dont s'éloigne le couple. Une voix-off masculine réapparaît pour proférer: "*Citroën ZX, la voiture comme vous l'entendez*", et sur ce, on entend une deuxième fois, un peu amorti, le clac de la portière de voiture. Le tout n'a duré qu'une trentaine de secondes.

On peut d'abord noter que ce spot, au demeurant superbement photographié, s'inscrit dans une série de pubs au climat "New Age" - un feeling créé notamment, ici, par les voix prises dans un écho magique et par la présence ancestrale de la nature. Ainsi que par une certaine hystérisation, bien actuelle, des sensations, qui sont données comme la clé vers un autre monde, comme l'ouverture sur un

nouveau royaume, à travers le passé individuel de chacun. Mais il n'est pas indifférent qu'on ait choisi le son pour être le véhicule de cette idée ésotérique.

Pourtant, le jeu est pipé: les créateurs de ce spot se sont bien gardés de nous laisser face à des sons seuls, pour poser l'énigme de leur sens. Ils se sont arrangés au contraire pour que chaque son-souvenir soit irréfutablement identifié par l'image de sa source, image sans laquelle on ne saurait pas de quoi il provient, et donc ce qu'il est censé traduire. Si à la rigueur le tonnerre ou la porte claquée pourraient se reconnaître les yeux fermés (encore que cette portière, au son, conviendrait aussi bien à un frigidaire), les autres bruits, sans l'image de la cause qui les authentifie, sont susceptibles d'interprétations sans fin: celui de la branche courant dans les barreaux, par exemple, peut être n'importe quoi. Ainsi, dans cette devinette sonore qui pour une fois s'attache, non à la cause mais paraît-il au sens, ce que le mot écrit en bas de l'image vient compléter ou élucider n'est pas un son proprement dit, mais une "audio-image" fort explicite. La dite audio-image, pas d'elle-même d'ailleurs, mais à l'invite d'un texte impératif ("chaque son que nous entendons", etc...), étant conçue pour désigner un son comme signifiant, en lui accolant un terme arbitraire. A la place de "passion", au casino, on ne serait pas choqué de lire "luxe" ou "vertige", "amour" remplacerait facilement "retrouvailles", et quant au mot "enfance", ne serait-il pas aisé de l'appliquer à d'autres sons du même spot?

Cet arbitraire, bien sûr, n'échappe à personne - et le paradoxe veut que c'est justement cela qui est susceptible d'accrocher et de retenir chacun d'entre nous et de le faire vibrer: cette collusion contingente d'une évocation sonore et d'un mot abstrait. Tout comme nous fascine dans un film, jusqu'au fétichisme, la relation totalement plaquée entre une musique et une image, relation que l'on affirme bien haut indissociable lors même que l'on sait que la même musique sur une image différente fonctionnerait tout aussi bien.

Bref, ce qui compte ici, ce ne sont donc pas tant les sons en eux-mêmes, dont chacun se moque, que la référence à des thèmes qui sont dans l'air: à savoir, au son envisagé comme un message codé, dont il suffirait cependant d'un mot vague et arbitraire pour livrer l'énigme; au son investi comme une voie d'accès privilégiée vers le royaume de l'enfance; une empreinte conservée d'autrefois.

En même temps, ce ne sont pas n'importe quels bruits qui ont été élus pour figurer dans ce spot. Ceux -là sont conçus pour traduire quoi? Une transmission, un effluve ou un mouvement - voire un vertige, le vertige même des interprétations infinies auxquelles ils ouvrent le chemin.

Le tonnerre, par exemple, qu'est-ce, sinon quelque chose qui roule dans l'espace? C'est même un des phénomènes les plus étonnants de *bruit en déplacement* que la nature nous offre. Mais aussi, c'est un ébranlement répondant de manière non synchrone à l'éclair qui le précède, et annonciateur à son tour d'un autre remuement de la nature, à savoir la pluie. Plus loin, de la même façon, le coup de cymbale et la houle enthousiaste du public s'enchaînent par un processus d'action/réaction, où l'action est relativement précise et localisée, tandis que la réponse collective se prolonge et circule comme une onde sans forme définie.

Le bruit de la branche dans la grille? Là c'est le bâton lui-même, lien entre le bras du garçonnet et les barreaux, qui incarne, non sans connotations phalliques, l'idée de propagation. Quant au rire enfin, de la femme ou de l'enfant, n'est-il pas par excellence un ébranlement secouant le corps qu'il traverse, en réaction plus ou moins involontaire à quelque chose, et qui à son tour est susceptible de déclencher par contagion des remous dans l'entourage?

Ce parti-pris du son-transmission, du son-vibration est renforcé, visuellement, par des suggestions insistantes de vertige, de basculement et de tourbillon: pont suspendu, orage qui menace, quitte-ou-double de la roulette, décolleté féminin, enfants qui courent ou tournoient en l'air, coup de cymbale nimbé des associations fatales que lui associe la tradition cinématographique.. Autant de motifs qui servent à traduire cette idée, et qu'amplifie le découpage du spot, avec ses cadrages en contre-plongée filmés au grand-angle, et ses mouvements de caméra instables évoquant le cinéma russe.

Bref, le son nous est donné ici comme ce qui fuit, ce qui transmet, comme ce qui frémit et entraîne, comme ce qui ne peut être ni arrêté ni fixé. Cela alors même qu'on affiche sur l'écran, en manière d'épingle pour piquer ce papillon, un mot qui dirait le rapport prétendu bi-univoque et nécessaire entre son et sens. Mais le fait de laisser transparaître ce rapport comme contingent et vague en même temps qu'on l'affirme, du fait qu'on emploie des exemples que n'importe quel

télespectateur peut facilement contester, viserait donc à nous montrer que le son est cela même: ce glissement du signifiant sous le signifié.

Mais intervient pour conclure le claquement de portière, et là tout change. Pourquoi? Parce que ce son-là, pris dans la même chaîne que les autres, est en même temps l'opposé de tous ceux qui le précèdent. Ce qui ne l'empêche pas, selon un biais familier à la tactique publicitaire, de récupérer leur capital d'associations et d'affects. Au lieu en effet de témoigner d'aucune propagation ni d'aucun frémissement ondulatoire, ce clac implacable de portière incarne, par son extinction immédiate et son caractère instantané, la non-propagation. Il nous dit que la Citroën ZX est lourde, capitonnée, hermétique, et qu'elle n'est pas une guimbarde du genre Deux Chevaux, où la fermeture de la portière entraîne des ondes dans les vitres ou la carrosserie. Le signe de la "qualité", c'est donc bien ce son de boîte se refermant égoïstement et lourdement sur son trésor de souvenirs, de sensations diffuses, d'impressions complexes et riches - mais là c'est sans résonner, sans vibrer.

(*L'image-Vidéo*, n° 9; 3e trimestre 1991)

21. Le silence est nu

Tout le monde connaît ce conte d'Andersen dans lequel des tailleurs filous font croire à un empereur qu'ils savent confectionner des habits merveilleusement beaux mais invisibles aux gens stupides, ainsi qu'à "ceux qui ne remplissent pas leur emploi". De sorte que lorsque le naïf potentat les essaie, il n'ose protester qu'il ne les voit pas, et personne autour de lui ne se risque à démentir leur existence. Le jour où il se promène en public sans rien sur lui, il faut l'innocence d'un enfant pour s'exclamer, dans la foule: "le roi est nu". Andersen avait pressenti, un siècle à l'avance, l'arnaque au subliminal.

C'est un enfant comme celui-là, en effet, qu'il eût fallu pour une conférence à laquelle j'assiste en ce printemps 1990, dans un colloque à Iowa City, sur le "son subliminal" et ses propriétés. Une conférence qui aurait pu d'ailleurs se tenir aussi bien en France, le thème des pouvoirs du "son qu'on n'entend pas" trouvant dans notre pays cartésien un accueil guère moins crédule. La différence est que chez nous on reste plus discret - plus hypocrite en somme - sur l'aspect commercial de l'affaire, lequel, aux USA, s'affiche sans aucune gêne.

Il existe là-bas, en effet, des firmes d'édition de cassettes d'auto-suggestion dites subliminales, dans lesquelles, selon la plus pure tradition de la méthode Coué, une voix "qu'on n'entend pas", mélangée à d'autres sons audibles (musiques douces ou bruits de ressac marin), est censée, si l'on en croit le prospectus, pour vous aider à lever vos blocages, vous seriner une phrase telle que "*I am okay. I believe in myself.*", et ainsi de suite. Comme on le voit, la subliminalité est si peu taboue outre-Atlantique que l'on invite les particuliers à user de ces pouvoirs de l'infra-perceptible à des fins d'amélioration personnelle, pour acquérir de la confiance en eux-mêmes, perdre du poids ou cesser de fumer...

Au cours de la conférence, le représentant d'une de ces firmes nous fait donc "écouter" une soi-disant démonstration sur bande magnétique: il s'agit d'un concerto de Vivaldi, auquel seraient mélangées subliminalement des voix persuasives. Naturellement, le public n'entend que les ritournelles vivaldiennes, et personne n'ose s'exclamer: "mais il n'y a rien d'autre".

Pourtant tout-à-l'heure, lorsque dans la même conférence

l'expert a voulu illustrer le même principe pour la vision - par un échantillon dans lequel des mots écrits sont "cachés" entre les images d'une série télévisée lue sur cassette - cet homme a pris soin, en vertu du principe "*seeing is believing*", de nous faire un arrêt sur l'image qui révélait supra-liminalement, autrement dit visiblement, le message latent.

Mais un son - qui par définition est dans la durée - selon quel seuil est-il subliminal? Par l'intensité, les fréquences, par le temps? C'est justement ce que la démonstration qui nous est offerte, tout comme les prospectus distribués à l'appui, ne précisent pas .

A priori, il n'y a pas d'objection de principe sur la possibilité de créer des "sons subliminaux", et contre l'idée que ces sons puissent imprégner et influencer l'inconscient. On est simplement curieux de savoir en quoi cela peut consister sur le plan physique (on notera cependant que, par la nature même de l'oreille, laquelle est toujours ouverte et laisse entrer une foule de sons dont seuls quelques-uns sont consciemment écoutés, le son est déjà subliminal par définition, lors même qu'il est acoustiquement audible). Mais ce qui rend méfiant sur ces démarches est de voir leurs utilisateurs recourir à des arguments spécieux.

Par exemple: la firme qui présentait ses expériences sur le campus d'Iowa City, donc devant des étudiants et des professeurs à l'esprit critique en éveil, voulait offrir à tous ces intellectuels réunis en colloque un concept censément nouveau, celui du *meta-contrast*. Un son en *meta-contrast*, nous dit-on, c'est le même son à l'envers, ou plutôt (la différence est importante), le son que l'on entend si l'on inverse la bande, et qui serait une forme subliminale du même message à l'endroit. A titre d'exemple d'une utilisation insidieuse de ce *meta-contrast* dans le rock, on nous fait écouter un album de Prince dans lequel se reconnaissent certaines phrases mises à l'envers. Si l'on retourne la bande, l'auditeur entend distinctement "c'est moi le Messie", et autres aphorismes de ce genre.

Au cours du débat qui suit cette présentation, j'interviens pour rappeler que Prince peut faire cela si ça l'amuse, mais que le support n'est pas le son, et surtout qu'il n'est pas le texte. Autrement dit, si l'on retourne une bande sur laquelle une phrase est enregistrée, on n'obtient pas la même phrase retournée mais des sonorités nouvelles. La matière change du tout au tout, et les rapports phonétiques

(constitutifs de l'écoute linguistique) sont bouleversés de fond en comble. Comme on le sait, la langue est un système complexe où un phonème n'existe que différentiellement; ce n'est pas comme la même phrase par écrit, où les lettres si on les mélange restent les mêmes. Une bande retournée n'est donc pas l'équivalent d'un anagramme ou d'un palindrome, ce sont d'autres sons, et l'idée qu'en inversant le sens de la lecture on conservera la même phrase et le même texte avec la même signification, simplement occultés et "subliminalisés", relève d'une croyance magique.

Voilà ce que je dis dans mon anglais basique, mais aussitôt le conférencier me répond par un schéma sur les aires du cerveau et sur les voies nerveuses. Soit il n'a pas saisi l'objection, soit il l'escamote, ignorant du coup superbement le principe qui est à la base de plusieurs décennies de recherches linguistiques. Pour lui, implicitement, le signifiant et le signifié demeurent étroitement coagulés et solidaires, et cela dans tous les sens. Mais le problème, en l'affaire, n'est pas qu'un prétendu spécialiste ait semblé ignorer des notions élémentaires touchant la nature du langage; c'est qu'aussitôt, il ait feint de voir de quoi on lui parlait. Ce sont de bonnes raisons pour subodorer une escroquerie.

Cependant, cet homme pouvait aussi bien être, accordons-le-lui, de bonne foi; la question du mensonge ou de la sincérité est d'ailleurs dénuée d'importance. Beaucoup de compositeurs n'ont-ils pas sincèrement la même illusion, lorsqu'ils manipulent une voix enregistrée sur une bande, que c'est le texte même qu'ils traitent? Le problème ne tient pas aux individus; il est que, dès qu'il s'agit de ce que l'on appelle le "son", les mots restent si glissants et les concepts si vagues qu'on leur fait dire ce que l'on veut. Notamment parce que le terme "son" désigne tout à la fois ingénument l'épaisseur du phénomène à un moment donné, et la somme de son évolution sur toute sa durée! Source infinie d'ambiguïtés et d'approximations, dont jouent en expertes certaines des démarches prétendument musicothérapeutiques, et qui plus que jamais rendent nécessaire de réinventer l'ontologie du sonore.

(*Le Monde de la Musique*, n° 134, juin 1990)

B) LE SON ECLATÉ

22. Que le son n'est pas substantiel

Plusieurs années durant, j'ai habité un appartement au troisième étage d'un immeuble situé en face d'une discothèque. Celle-ci était, comme il arrive, une cave aménagée et en principe insonorisée selon les règles - pas assez cependant pour que tous les vendredis et les samedis soirs, parfois aussi d'autres jours de la semaine, ne me parviennent jusqu'à une heure avancée de la nuit, comme un code morse devenu fou et répété à l'infini, des figures rythmiques: Poum-Poupoum-Poum-Poum..., Poum-Poupoum-Poum-Poum..., etc.... Cela n'était pas très puissant, cela était à peine un son, cela n'avait pas de hauteur précise et conservait toujours un rythme identique - et, bien sûr, ce n'étaient rien d'autre que les fréquences graves des morceaux de danse qui traversaient l'insonorisation du local, le plancher, la rue, les trois étages de murs et de planchers pour parvenir jusqu'à moi. À moi impuissant locataire qui, par déformation professionnelle, ne pouvais m'empêcher de leur tendre l'oreille, comme pour y percevoir le message musical qu'elles avaient perdu en chemin.

Évidemment c'était infernal, puisqu'il n'y avait pas la figure mélodique et rythmique qui aurait dû venir par dessus, et donner un sens tout différent à cette base perpétuelle et non modulée.

Tout le monde a pu faire une telle expérience un jour ou l'autre: or, c'est, de façon beaucoup plus permanente celle de bien des mal-entendants, a fortiori des sourds profonds.

Ainsi, quand certaines théories vous analysent le son en tranches de graves, d'aigus et de médium auxquelles elles attribuent des effets spécifiques, et décrivent avec gourmandise la partie proprement vibratoire du son, c'est-à-dire les basses qui résonnent dans le ventre, cela leur est aisé à dire. Un univers sonore réduit à des basses qui cognent au corps n'est pas des plus variés. Non parce que les aigus seraient une partie du son plus noble en soi, mais parce que c'est celle qui peut loger les informations les plus subtiles et les plus véloces. La différence ne serait pas énorme, cependant, s'il existait une forme de surdité réduisant le son à un filet de fréquences aiguës, car même dans ces zones où le son a une volubilité plus grande, il en

deviendrait vite fastidieux par manque de contenu.

Ceci pour dire que substantialiser le son, c'est-à-dire en faire une matière dotée de propriétés diverses selon ses différentes zones de fréquences (les graves auraient tel effet, les aigus tel autre), ainsi que le prétendent des médecins, musicothérapeutes ou psychologues réputés, est une position simplificatrice, pour ne pas dire plus. Car il semble que ce ne soit pas tant la substance du son qui compte, en l'affaire, que ses modulations, sa palpitation, sa courbe kinétique, ses informations, etc... Toutes choses qui, se définissant comme des variations dans le temps et l'espace, peuvent être considérées comme transposables au moins partiellement dans d'autres cadres sensoriels.

Une telle constatation n'est pas sans incidence sur la question de savoir si l'on peut raconter ou non la musique à un sourd de naissance. Question qui se trouve au coeur d'une scène caractéristique du mélodrame réalisé par Randa Haines, *Les Enfants du silence*, sorti en 1987. Mais notre réponse ne serait peut-être pas celle que lui donne ce beau film, tiré d'une pièce de Mark Medoff.

On y voit en effet William Hurt, professeur de rééducation vocale dans un Institut pour malentendants, faire à ses moments de loisir ses délices de l'écoute du *Concerto à deux violons* de Bach, et se désespérer de ne pouvoir communiquer cet univers de beauté à la femme qu'il aime, une sourde mutique jouée par Marlee Matlin. Un jour cependant, il essaie de le lui décrire gestuellement: il ouvre une de ses mains comme pour porter le poids d'une chose invisible, son autre bras s'étend et se courbe tel celui d'un danseur, puis il soupire et se décourage: non, décidément, il ne pourra jamais.

La scène est émouvante, certes, et pourtant, il me semble que si le personnage s'obstinait dans son effort ou faisait appel à des danseurs, ce passage-là de l'oeuvre de Bach - il s'agit du centre du mouvement lent, une berceuse infinie où les deux instruments, comme les deux bras de William Hurt, se répondent et se font écho - ne serait pas impossible à transcrire par une chorégraphie, parce qu'il est par lui-même très gestuel. Chaque inflexion de la musique, dans ce cas particulier, est un mouvement, une courbe du corps qui joue avec la pesanteur, s'en éloigne, rétablit l'équilibre, etc...., et quant au doux ruissellement des valeurs rythmiques, autre aspect de la partition, rien de plus aisé de le refaire, puisque le rythme est une dimension éminemment *trans-sensorielle*, qui n'est d'aucun sens en particulier.

Pour la rondeur du son des violons, mettons qu'un certain éclairage modelant les visages et les corps en donnerait l'équivalent. Et il y faudrait sans doute beaucoup de temps et de peine, mais de fait, cette musique comme beaucoup d'autres, serait transcribable gestuellement et visuellement à 75%, et ne dépend donc pas tant que cela de la substance sonore qui l'incarne.

Ce qui me paraît affecter le héros du film, en fait, n'est pas tant de ne pouvoir raconter la musique elle-même que de ne pouvoir transmettre les sensations qu'elle lui procure. Ce qui n'est pas la même chose, et sur ce point nous en sommes tous là, que nous soyons sourds, malentendants ou entendants, dès l'instant où nous sommes dans le langage, pour notre peine et notre joie.

Encore s'agit-il là de l'exemple d'une musique qui se note, donc qu'un malentendant pourrait lire sur partition à condition d'avoir engrammé une expérience des intervalles, de façon que pour lui une quinte ou un octave ne représentent pas seulement quelque chose d'abstrait et de mathématique mais soient aussi des représentations mentales qualitatives (comme dans l'audition interne de l'entendant). C'est en effet la grande question dans ce domaine pour le sourd, celle de l'expérience tonale. Mais qu'en est-il des musiques qui ne se notent pas, et qui consistent en "bruits", en masses, en frottements et en cris?

Curieusement, j'ai l'impression que c'est exactement la même chose, et même que celles-ci sont plus facilement encore transcriposables que les musiques tonales. Quand je travaille en studio sur de tels sons pour une oeuvre de musique concrète, j'ai le sentiment que la plupart de ce qui définit ces sons, leurs vibrations et leurs frémissements, leurs gonflements et leurs affinements, leur rugosité et leur tactilité, parlent à plusieurs sens à la fois de manière interchangeable. C'est-à-dire que nous pourrions fort bien tenter de l'exprimer par le dessin, le film d'animation ou la vidéo avec des techniques visuelles souples, ou même de le reformuler par écrit. Bien sûr, ce "récit" risquerait d'être bien plus long que l'histoire elle-même, et ne ferait pas revivre la sensation, mais il permettrait en tout cas de communiquer une idée des processus que cette musique développe, d'en décrire les élans et les retombées, les bouillonnements et les dispersions, les déliquescences ou les solidifications.

Je propose donc ici, on l'aura noté, une conception partiellement *trans-sensorielle* de la vue, du toucher, et de l'ouïe,

différente de la conception plus répandue et qui est *inter-sensorielle* : cette dernière est celle qu'impliquent, me semble-t-il, les théories reçues sur la synesthésie (les fameuses "correspondances" baudelairiennes ou rimbaldiennes) qu'ont tenté de mettre en oeuvre des musiciens, des plasticiens et des réalisateurs. Elle pose, cette théorie reçue et que je mets ici en question, les organes des sens comme procurant chacun des sensations spécifiques et irréductibles, bien que reliées d'un sens à l'autre par des "correspondances" ponctuelles: le son du hautbois est bleu, mais le timbre du hautbois reste du sonore et le bleu du visuel. La perspective trans-sensorielle, elle, qui me paraît corroborée par les travaux récents sur la plasticité des aires neuronales, dénie une telle étanchéité des sensations pour affirmer que par l'oreille - si l'on prend cet organe pour exemple - il passe un bon pourcentage de messages qui ne sont pas spécifiquement auditifs et pourraient passer par un autre canal, et que dans le visuel il en est de même, comme pour le toucher, etc.... Les impressions tactiles (dont participe le *grain* au sens où l'a défini Pierre Schaeffer) et les impressions rythmiques notamment se situeraient à ce niveau trans-sensoriel. Par quelque sens en somme que cela nous arrive, cela traverserait la porte sensorielle pour rejoindre immédiatement une zone de ce que l'on appelle grossièrement le cerveau. Nos différents sens ne sont donc la plupart du temps que des *canaux*, de simples trous pour le passage d'informations et de modulations codables de plusieurs façons différentes; et quant à la substance qualitative spécifique que chacun de ces sens, et lui seul, peut transmettre - comme la couleur pour la vue ou les intervalles des notes pour la musique - elle représente dans son répertoire un cas particulier, significatif certes et central, mais minoritaire par rapport à l'ensemble de tout ce que ce canal sensoriel est susceptible de véhiculer.

Les sens, à la limite, ne différencieraient donc entre eux que par leur "impédance", c'est-à-dire leur inertie et leur résistance propre dans la transmission de cette immense réserve de modulations et de variations qui constitue notre sensorium, ainsi que par leurs modalités de réception, lourdes de conséquences (chez l'humain, par exemple, le caractère concentré et restreint du champ visuel). Il faut réaffirmer d'autre part que les objets d'un sens particulier - donc pour l'ouïe, les sons - ne sont pas réductibles à quelque chose d'homogène. Ce qui arrive par le canal auditif c'est en fait de tout - du langage, du moteur,

du plastique, de la tactilité (qui touchent d'autres zones du corps), du rythme et de l'auditif, si bien qu'on peut dire que toute musique est au moins partiellement transcribable. Mais qu'aussi, en même temps, la musique la plus pure et la plus abstraite représente déjà un agglomérat de dimensions hétérogènes. Dans une fugue de Bach, par exemple, la dimension temporelle et rythmique, parfaitement trans-sensorielle et transposable, n'aurait à la limite rien à voir, dans ce qu'elle touche en nous, avec la dimension tonale et harmonique qui lui est superposée, et qui elle est spécifique à l'auditif. À la question: peut-on raconter Bach à un sourd, il faudrait donc en substituer une autre: c'est quoi exactement dans la musique de Bach que vous voulez faire passer par un autre sens?

On aura compris qu'il s'agit, dans cette spéculation, de tordre le bâton dans l'autre sens en rappelant que ce n'est pas tant la couleur rouge ou la note Ré qui comptent pour nous et leurs supposés "effets" - de nos jours fréquemment hystérisés - sur le psychisme et le corps, que le chatoiement de leurs variations, lesquelles sont codables dans des dimensions différentes.

Et pour aborder sous un autre angle le problème de "si la musique était contée à un sourd profond", demandons-nous aussi ce que celle-ci apporte aux entendants, et ce qui, pense-t-on, pourrait aux mal-entendants en fournir une équivalence.

D'abord il est évident que la musique, dans le quotidien de chacun, remplit aujourd'hui des fonctions qu'elle ne pouvait remplir avant l'existence de la radio, de la télévision et du disque: notamment, elle vise à masquer les bruits de voisinage et permet tant bien que mal d'en neutraliser l'intrusion. En somme, si on écoute de la musique, c'est pour se faire sourd au reste. Deuxièmement, qu'il s'agisse du directeur d'agence bancaire écoutant le matin Vivaldi sur Radio-Classique, ou de l'adolescent coiffé de son baladeur, la musique est devenue pour ses usagers un courant d'énergie modulée, sur lequel ils se branchent pour recharger leur batterie psychique, et qui a la propriété de pouvoir se superposer au monde réel et utilitaire sans nous arracher pour autant à celui-ci, sans le déréaliser.

C'est là que les mal-entendants sont, plus qu'autrefois peut-être, en notre monde de grisaille visuelle, défavorisés dans l'obtention d'un tel pain quotidien par les yeux. Au moins la nuit avaient-ils jadis, avec la palpitation de la lumière des chandelles, quelque chose à voir

chatoyer de plus vivant et vibrant que la clarté fixe de la lampe électrique. Et quant à la ville elle propose, on le sait, par rapport à la nature, bien moins de reflets et de modulations lumineuses.

Donc, puisque ce qui est important semblerait être plus le phénomène même de la modulation et son tracé que le support sensoriel que celle-ci prend pour vecteur, on pourrait imaginer, pour le plaisir et le dynamisme des sourds, mais aussi pourquoi pas des entendants, de créer pour le quotidien de l'existence des modulations de lumière analogues à celles que propose la contemplation d'une rivière ou d'un feuillage en mouvement. Celles qu'on connaît restent rudimentaires, et sont pour le moment réservées à des circonstances spectaculaires ou festives, vouées à un usage plus hypnotique que régénérant: ce sont par exemple les light-shows des discothèques. Il y a bien aussi l'enseigne lumineuse, mais c'est si localisé et répétitif! On pourrait encore fabriquer des walkmans tactiles, créant des variations de pressions ou de contacts sur la peau: d'ailleurs, cela existe et s'appelle le massage, mais l'important, là encore, n'est pas tant la nature physique, chosifiée, des sensations éveillées, que la délicatesse humanisée de la modulation des gestes.

Prothèse, machines, appareillages, donc pis-aller? Peut-être, et en effet, un des problèmes les plus pénibles pour certains malentendants et des plus mal vécus par eux est celui de la prothèse, qui complique leur vie et dénonce leur handicap. Demandons-nous alors si beaucoup parmi les entendants ne survivent pas, eux aussi, en utilisant l'écoute de la musique comme une invisible prothèse acoustique.

(*L'Ane*, n° 45, 1991)

23. Qu'il n'est pas non plus homogène

Après une période où on l'a vu céder à la tentation du spectacle, le compositeur Pierre Henry est revenu, le temps de quinze concerts-rétrospectives au Musée d'Art Moderne, à la formule la plus radicale qui est aussi à mon sens la mieux appropriée pour faire entendre la musique concrète: des haut-parleurs, une ambiance lumineuse fixe et des fauteuils; le tout offrant des conditions de projection sonore, d'isolation acoustique et de concentration d'écoute bien plus favorables que chez soi, ce qui suffirait à justifier, même pour une oeuvre de "sons fixés", la situation du concert.

C'est en effet une expérience qui n'est pas si commune, que se confronter à la sensation sonore réduite à elle-même, sans parasitage visuel; et pour peu que la musique soit belle et la projection sonore réussie, il se passe là des choses qu'on ne saurait trouver ailleurs.

Par exemple, lors de cette soirée où Pierre Henry présentait la version-concert de son hommage à Luigi Russolo, musicien et théoricien "bruitiste" du début du siècle. L'oeuvre en question, *Futuristie*, qui date de 1975, est comme toujours chez son auteur mammothéenne, en durée comme en ambition, mais aussi elle me semble, à la réécoute, en contenir deux ou trois différentes, qui travaillent dans des champs distincts. La plus neuve, peut-être, est celle que constituent en soi les quatre ou cinq premiers mouvements, les plus radicalement "bruiteux". Dans ceux-ci Pierre Henry ne joue pas, contrairement à d'autres moments de *Futuristie*, la carte du kaléidoscope sonore; il joue au contraire, comme dans son chef-d'oeuvre *Le Voyage*, celle de la sobriété. Ce ne sont qu'humbles et obstinés frottements, froissements et crissements de matières qu'on n'identifie pas de façon nette, touchées par ce qu'on imagine être des mains humaines - rien de plus, un travail mystérieux qui en guise de chaleur ou d'énergie produit du son. Ce son, recueilli et isolé par le microphone, est ensuite proposé à nos oreilles. C'est tout. L'oreille voit alors son activité habituelle de traqueuse de causalité découragée rapidement. Elle entend juste que ça râcle, que ça vibre, que des corps et des objets produisent des sons dans un espace concret - un espace d'ailleurs neutre, clos, sans réverbération- mais aussi elle comprend qu'elle n'en saura pas plus. Il est peu de musiques

concrètes aussi pauvres, et je le dis sans ironie, mais très positivement au contraire, que ces mouvements initiaux de *Futuristie* qui ont pour titres *Préliminaire*, *Interpénétration* ou *Bruiteurs*. Une pauvreté où s'éveille, enfin possible, cette activité de l'esprit que nous refuse l'agitation spasmodique de la plupart des musiques modernes : la contemplation acoustique.

Mais quand on prononce aujourd'hui ce mot de contemplation, cela fait tout de suite penser à ces expériences minimalistes américaines dans lesquelles le son, qu'il soit électronique ou instrumental, est réduit à une abstraction totale et s'épure de sa matérialité pour devenir hauteur et vibration en soi (Pierre Henry a d'ailleurs créé lui-même, autour de la peinture d'Yves Klein, une brève oeuvre de ce type qu'il donnait dans le même programme, *Symphonie Monoton*). Avec *Futuristie*, au contraire, on a vraiment affaire à de la matière qui frotte, râpe, crépite et grippe, cela n'a rien de sublimé au départ, et c'est cela qui est intéressant.

Alors enfin, on commence à pouvoir entendre. A ressentir, par exemple, que la perception sonore est quelque chose de multiple, de composite et de vacillant, entre des niveaux qui font appel à des représentations mentales et d'autres où le phénomène se communique directement, par *co-vibration*, pourrait-on dire, avec le corps de l'auditeur. Et que sur le même son, on bascule parfois de l'un à l'autre. C'est une chose, par exemple, d'entendre la représentation d'un frottement, qui dessine sur notre écran auditif le schème du frottement, et c'en est une autre de ressentir ce frottement comme effet diffus sur le corps, *sensation*. Le cinéma nous propose parfois la même dualité entre l'effet et la figuration, la sensation et l'image.

Mais la diversité, pour ne pas dire la disparité de ce que l'on appelle le sonore, il n'y a pas moyen de l'éprouver tant que le son nous est donné dans les conditions habituelles, celles d'un mélange avec d'autres informations, visuelles notamment. Nous ne pouvons la reconnaître que lorsqu'il n'y a *que du son*, et un son relativement constant, bougeant dans une zone bien déterminée, tandis que le reste, c'est-à-dire les autres sensations, sont neutralisées et immobilisées. Ce qui est le propre de cette musique de Pierre Henry.

On sait que physiologiquement, l'oreille est déjà un mic-mac, un labyrinthe. Cela proviendrait de sa formation compliquée à travers l'évolution des espèces - l'audition découlant d'une fonction générale

de "tactilité". L'oreille, nous dit le docteur Alfred Tomatis, cet illuminé à la calvitie de savant fou qui a d'intéressantes et parfois discutables théories sur la question, est à la base un "*morceau de peau différencié*". Il y a plus de cinquante ans déjà, le psychologue Maurice Pradines formulait cela en enseignant que "*le sens de l'ouïe (...) n'est qu'une sorte de tactilité appliquée à des vibrations d'abord liquides, chez le poisson, puis aériennes chez l'oiseau et le mammifère*" (*La fonction perceptive*). Et il en subsisterait quelque chose même dans son fonctionnement le plus évolué.

Ainsi, comme on sait, certaines fréquences graves dans certaines conditions d'intensité font résonner le corps de l'auditeur par co-vibration tout en dessinant dans la "fenêtre perceptive" de notre oreille une image acoustique, tandis que d'autres, en raison de leur intensité plus modeste et de leur fréquence élevée, se contentent de s'inscrire dans la fenêtre en question. Les premières déclenchent donc des perceptions combinées aux deux niveaux (localisé de l'oreille, diffus de l'ensemble du corps), alors que les secondes frappent l'oreille seule. Ce que Pierre Henry a d'ailleurs fort bien réussi dans sa *Symphonie Monoton* de 1961, que je citais plus haut, c'est justement, par un faisceau concentré de fréquences medium-aiguës, à isoler la sensation acoustique pure, là où elle provoque dans la fenêtre d'écoute une réponse très localisée - réponse d'autant mieux située à cet endroit que ce faisceau produit un phénomène dit d'intermodulation, lequel donne l'impression qu'une partie du son est carrément "dans" le conduit auditif (la plupart des musiques concrètes de François Bayle sollicitent également souvent cette zone spécifiquement auditive du medium-aigu).

Mais bien sûr, ces deux cas ne sont pas étanches: un phénomène sonore de faible niveau, donc inscrit seulement dans le créneau auditif, pourra par analogie, réflexe conditionné ou mémoire du corps, éveiller dans les parois corporelles les sensations co-vibratoires qu'il ne saurait déclencher directement de par sa nature physique. Prenons l'exemple d'une oeuvre symphonique. Entendue en concert ou sur une chaîne hi-fi à forte puissance, elle éveillera à la fois des impressions cutanées et internes diffuses, et des perceptions spécifiquement sonores. Écoutée sur un petit transistor ou dans un casque de "walkman", il n'en subsistera qu'une épure acoustique avec des graves stylisés et réduits à leur image- mais cette image

acoustique réduite pourra, par souvenir, réveiller chez l'auditeur des sensations vibratoires en vraie grandeur.

Ce qu'on appelle le sonore est donc quelque chose qui n'est pas homogène. Qu'il ne soit pas homogène ne veut pas dire qu'il s'y passe n'importe quoi; des phénomènes de deux ou trois ordres différents, pas plus, tout à la fois combinés et indépendants. Mais pour les reconnaître, il faut les isoler artificiellement, c'est-à-dire par l'art... Il y faut, par exemple, l'isolat acoustique d'un Pierre Henry.

(Le Monde de la Musique, n° 116, 1988)

24. Le dedans et le dehors

"Mais ce qui produit le son, dis-moi, est-ce le dedans ou le dehors?"

Cette question génialement naïve, on l'entend poser au détour d'une oeuvre peu connue de Sophocle, *Les Limiers*, et le sujet de cette pièce (un drame satyrique conservé à l'état de fragments) nous concerne, puisque c'est la naissance même de l'instrument musical qui est conté.

Dans le passage évoqué, les Satyres - cohorte bruyante et confuse - sont à la recherche des vaches d'Apollon mystérieusement enlevées, et leur attention est attirée par un bruit sortant d'une caverne; un son, disent-ils, *"étrange et bouleversant. Jamais mortel n'a entendu un bruit comparable"* (traduction de Roger Pignarre, chez Garnier/Flammarion). Mais ce son, leur apprend une nymphe qui surgit alors de la caverne, était en fait celui d'un instrument de musique tout juste inventé par le jeune dieu Hermès: *"c'est lui tout seul, en un jour, qui a fabriqué au creux d'une carapace un instrument de musique. Son art ingénieux a tiré d'une bête morte une caisse pour lui pleine de délices et il la fait résonner dans le souterrain."* Stupéfaction comique des Satyres: comment d'un animal mort arrive-t-on à tirer une voix?

En fait, de bête qui a servi à fabriquer l'instrument de musique, chez Sophocle il n'y en a pas une mais deux: une tortue dont le dieu a vidé la carapace, et l'une des vaches volées, dont la peau a été tendue - avec à l'intérieur un creux. D'où la question posée par le Coryphée:

"Mais ce qui produit le son, est-ce le dedans ("tountos") ou le dehors ("touksô") ?"

C'est ainsi qu'à tout son demeure sempiternellement associée, par les hommes, la question de la cause qu'ils lui attribuent. Tant qu'ils n'ont pas obtenu de réponse à cette question, ils ne peuvent le qualifier. Dans l'attente que sa source soit identifiée et visualisée, le son de la lyre est rien et tout; il demeure susceptible de signifier n'importe quoi, ne relevant pas encore d'un jugement esthétique. Pour les Satyres, qui l'ont entendu d'abord dans un contexte acousmatique (cause non visible) et anonyme (non identifiée), ce son divin commence par n'être qu'un "bruit insolite", un "bruit sourd", qui pourrait être aussi bien le mugissement d'une vache inoffensive que l'annonce

d'un terrible danger. Ce n'est qu'ensuite, lorsqu'ils sont rassurés, qu'ils commencent à se demander si ce n'était pas l'empreinte sonore d'une voix humaine. Ce qui domestique et humanise le son ne vient donc pas de lui, mais de ce qu'on projette sur lui.

Le mot que le traducteur a rendu par "bruit", c'est, chez Sophocle, le substantif "*psophos*". Un terme du grec ancien peu connu, car il n'a pas produit de dérivés dans notre langue, et qui veut dire "bruit non articulé". A en croire le Bailly, il se retrouve souvent opposé à "*phonè*" - la voix, et par extension le son - et serait également employé pour désigner le bruit des consonnes ou le son de la lettre Sigma. D'autres références renvoient à des emplois de "*psophos*" en rapport avec le bruit de la mer, les chutes de pierres ou le trot des chevaux. Mais dans cette cueillette terminologique effectuée en rouvrant un vieux dictionnaire, j'ai trouvé encore, parmi d'autres termes désignateurs de son, "*phtegma*" (qui a donné en français Apophtegme), désignant le bruit en tant qu'il résonne et le son articulé - et "*boè*", le cri, le son aigu et bruyant.

Or, justement, dans le fragment cité de Sophocle, le même son qui effraie les Satyres est selon les moments un "*psophos*", un "*phtegma*" ou un "*phonè*". C'est ce dernier substantif, en tout cas, qui figure dans cette bizarre question venant au détour d'un échange de répliques serré, comme l'aime le théâtre grec, entre le Coryphée et la nymphe Cyllène - échange qui conduira peu à peu, comme pour un jeu de devinettes, à la reconnaissance jamais épuisée de la source du son:

"*Mais de quoi est-ce la voix - du dedans, ou du dehors?*"

Surprenante alternative. Pourquoi pas en effet l'un et l'autre combinés? Et pourquoi ne vient-il pas à l'idée des humains que ce qui produit un son, ce sont *au moins deux choses* mises en contact, vibration ou frottement: ici par exemple à la fois le dedans, comme vide nécessaire, et le dehors? Et pourquoi les langues du monde n'ont-elles rien prévu pour dire la multi-causalité du son? C'est comme cela, et ce qui était valable au temps de Sophocle, dans sa langue, continue de l'être en français, en 1990, où l'on s'accroche plus fermement que jamais au postulat de l'unicité de la cause, comme si c'était là le seul moyen de garantir l'unicité du son lui-même.

En même temps, comme Denis Vasse l'a formulé à propos de la voix (*L'Ombilic et la Voix*, éd. du Seuil), et comme je l'ai analysé

en détail dans mon essai *La Voix au cinéma*, le son est vécu dans cette oscillation même de l'intérieur et de l'extérieur.

Chez Sophocle, il y a même si l'on peut dire du dedans au carré, puisque le son de l'instrument, boyaux et membrane tendus autour d'une cavité, provient d'une plus grande cavité qui contient la précédente, à savoir la caverne. De cette caverne, lieu de toutes les questions sur l'origine, tout peut alors surgir: une nymphe, un son, la musique, un troupeau de vaches ou le dieu Hermès. Le son entendu par les Satyres était donc à la fois son de la caverne, son de la carapace et son de la peau. Une confusion inquiétante, à laquelle il convient de mettre bon ordre.

La fin, perdue, de la pièce de Sophocle montrait selon toute probabilité le dieu jouant lui-même, sur la scène, de son instrument. Le son était alors domestiqué, "désacousmatisé". Qui sait si l'instrument de musique, ce n'est pas aussi cela: cette cause où l'on veut enfermer le son, comme dans une origine qui serait unique et localisée, mais où continue de battre, comme un coeur, la question du dedans et du dehors.

(*Le Monde de la Musique*, n°137, octobre 1990)

25. Critique du naturalisme sonore

Coup de téléphone: un homme qui se présente comme Maître de Recherches au CNRS. En quête de collaborations pour un recueil de textes sur la voix, sous le patronage d'un éminent linguiste, il voudrait compléter l'ensemble par un article sur l'"environnement sonore". Qu'entend-il exactement par là? ""*Le doublage dans les films, les annonces parlées dans les aéroports, la musique contemporaine... En fait, vous parlerez de ce que vous voulez.*" Textuellement. Cette histoire, si je la rapporte, c'est juste pour donner une idée du niveau d'exigence terminologique chez les intellectuels, à partir du moment où c'est le son qui est en cause.

Parlez son, lancez la question du sonore, entre artistes et gens cultivés, et il vous retombera dessus une pluie d'expressions toutes faites : "*le son parent pauvre*", "*le grain de la voix*", "*le paysage sonore*" - formules qui, plus qu'à dire quelque chose, semblent surtout destinées à colmater la fuite, le trou, l'angoisse devant ce sacré objet: le son.

Parmi les principaux chercheurs qui ont commencé en ce siècle à tenter de cerner la question du sonore, à partir de la révolution technique, il y a deux quasi-homonymes célèbres. Homonymes et d'approches symétriques, bien que l'une ait été poussée considérablement plus loin que l'autre. Avec son *Traité des Objets Musicaux*, Pierre Schaeffer a fait une tentative génialement incomplète, si l'on peut dire, mais rigoureuse et approfondie, pour poser le son en objet. Robert Murray Schafer, le Canadien, a lancé l'idée de "paysage sonore" ("Soundscape", un néologisme formé par contraction entre "landscape" et "sound"). D'un côté donc, avec l'*objet sonore* de Schaeffer, le son inclus, cerné et isolé par la pensée de l'homme; de l'autre, au contraire, l'idée d'une totalité sonore englobant l'individu de tous côtés. Mais alors que le concept d'objet sonore (que je préférerais pour ma part rebaptiser *objet-son*) a été très élaboré par Schaeffer, et à cause de cela peut se discuter, l'idée de paysage sonore reste, chez son initiateur de Vancouver, bien primitive. Tout comme l'expression voisine d'environnement sonore, elle reste surtout une façon plus distinguée de dire "les sons."

Mais surtout, le terme d'environnement, quand on l'applique au son, est loin d'être neutre; il transporte avec lui, de façon implicite ou

non, une série d'a priori et de plis de pensée.

En premier lieu, ce terme d'environnement coagule la cause et l'effet, le milieu producteur de sons et les sons produits, confortant ce qu'on peut appeler le *préjugé naturaliste*, qui est la forme la plus répandue sous laquelle se manifeste la résistance à penser le sonore.

Le préjugé en question est celui qui postule qu'à une cause déterminée correspondrait "naturellement" un son et réciproquement; et que le son est censé illustrer tout aussi naturellement cette cause. Alors qu'en réalité, très peu de sons désignent leur origine; s'ils le font c'est de façon très vague; et s'ils la racontent c'est rien moins que naturellement, par une "isomorphie" introuvable, mais en vertu de correspondances apprises par réflexe conditionné (audition synchrone avec la vision). On ne reconnaît donc pas tant la source d'un son, qu'on ne reconnaît une forme-matière sonore type qui est associée éventuellement, par apprentissage, à une nature de cause.

Éminemment paresseuse et visant au plus simple, la position naturaliste se contente de présupposer une cause pour chaque son, et un son pour chaque cause. Comme la vache fait meuh, tout phénomène aurait son meuh, et il serait éminemment "naturel" que l'un renvoie à l'autre....

Faisons pour éprouver cette thèse une expérience : nous frappons d'une mailloche une paroi de bois, puis, par l'intermédiaire d'une touche, nous faisons tomber un marteau feutré sur une corde de nylon tendue, ce qui produit une note, d'intensité décroissante. Nul ne risquera de confondre les deux sons, fort dissemblables, qui en résultent. Seulement, il se trouve que la paroi de bois et la corde tendue sont des parties d'un même objet plus grand baptisé piano. Nous avons là, selon l'expression commune, deux sons "de" piano, quoique sans aucun lien acoustique l'un avec l'autre. Un seul des deux en effet représente un piano pour l'auditeur, un seul est intégré par lui dans son D.S.I.R. (*Dictionnaire des sons immédiatement reconnaissables*). Où est la relation "naturelle"?

La proposition terminologique que j'avance pour sortir de cette confusion est donc, pour moi, lourde de significations: elle consiste à recourir, pour distinguer les deux ordres de relation son/cause, à deux expressions distinctes. On continuera de dire: "son de piano" , mais dans le sens strict de "son fait avec un piano" (de toutes les façons possibles) - et l'on saura alors que ce son ne porte pas

nécessairement avec lui la représentation mentale de sa source; et "son-piano" spécifiquement pour désigner ceux-là seulement des sons faits avec le piano (mais réalisables aussi d'une autre façon, en synthèse électronique par exemple), qui, par un profil acoustique spécifique, représentent à l'auditeur l'identité piano. Son-piano et son de piano, son-chien et son de chien: ce n'est certes qu'un début, mais qui nous mène beaucoup plus loin que le terme d'environnement sonore, lequel maintient tout confondu.

Mais ce terme présente aussi un deuxième inconvénient: celui de scotomiser purement et simplement le sujet, sa place d'écouter et sa responsabilité d'écouter. "Environnement sonore" nous met dans un "il y a des sons", en tous lieux et par milliers, nos oreilles n'étant plus considérées que comme des entonnoirs pour leur déversement.

Remarquons d'abord que s'il est vrai que nous ouïssons passivement beaucoup de choses, nous n'en écoutons toujours qu'une partie. S'il est impossible de ne pas ouïr comme on le sait (faute de paupières pour l'oreille et de cadre sélectionnant), il est possible tout de même de ne pas rester passif et de *fixer* quelque chose de ce qu'on entend. Comment? De deux façons. Soit il s'agit d'un phénomène statistiquement constant, qu'on peut observer comme on fait d'un fleuve au sein du paysage; soit simplement on l'enregistre sur place et, l'ayant fixé sur support, on le réécoute à loisir.

Le conseil donné par certains compositeurs ou pédagogues de sortir dans la rue et d'ouvrir ses oreilles est donc physiquement et psychologiquement impraticable, si cela veut dire "ne sélectionnez rien". Notons cependant qu'il n'en va pas autrement pour la vue: nous ne pouvons jamais regarder en une fois l'ensemble de ce qui occupe notre rétine, ne serait-ce qu'à cause d'une répartition inégale des cônes et des batonnets.

J'ai fait allusion ailleurs à la question d'un point d'écouter: ce qui pourrait inciter à lancer ici l'objection classique de la "subjectivité" de la perception (dans le sens où: tout étant subjectif, chacun entend ce qu'il veut)! Bien au contraire: de même que l'objectivation de la perspective, dans le quattrocento italien, s'est faite en posant d'abord le point de vue *d'un* spectateur (selon une dialectique mise en évidence par Erwin Panovsky, voir *Perspective et Forme Symbolique*), de même l'objectivation du son ne pourra partir que d'une réflexion sur la question du point d'écouter.

Troisièmement, enfin, le terme d'environnement sonore scotomise le fait que tout individu écoutant est aussi lui-même un producteur potentiel ou effectif de sons.

Cela soulève notamment la question du rapport entre faire des sons et les entendre - laquelle n'est pas un problème simple. Il nous est difficile d'entendre correctement les sons que nous faisons au moment même où nous les réalisons, que ce soit intentionnellement (dans la parole ou le jeu instrumental) ou non-intentionnellement. Pour l'instrumentiste ou le chanteur, s'ils veulent améliorer leur sonorité sans se laisser tromper par les impressions qu'ils éprouvent à la produire, tout un apprentissage est nécessaire avec l'aide d'un maître - où à la rigueur, en s'auto-écoutant par l'intermédiaire d'enregistrements - pour parvenir à désolidariser leur oreille de leur main ou de leur gosier. Par exemple, les musiciens novices qui forcent la note, c'est-à-dire qui font plus d'efforts pour la sortir, tendent à croire que celle-ci portera mieux. Tels sont les effets du contexte que j'appelle la situation d'*ergo-audition*, et dans laquelle le fait de fabriquer le son vous le fait entendre non comme il est, mais comme on se le représente en le faisant, ou comme on veut le faire.

Aujourd'hui, malheureusement, la plupart des techniques d'éveil musical aux sons nouveaux misent tout sur le seul "faire". On se contente d'y inciter les participants à produire des sons, en supposant que ceux qui les auront produits ne les en entendront que mieux. C'est exactement l'inverse. Sans compter que déjà, une écoute fruste au départ limite considérablement l'invention, d'où un cercle vicieux. Il est possible que les expériences d'ébats sonores proposées aux enfants ou aux adultes dans le cadre de ces pédagogies leurs apportent un plaisir ludique et musculaire, mais elles ont vite fait de piétiner sur l'impasse qu'elles ont choisi de faire au départ sur l'audition. Et l'écoute des résultats par les pratiquants ne dépasse pas le stade illusionnant d'une ergo-audition, elle atteint rarement une exigence critique. Il n'est en effet ni immédiat ni naturel de désolidariser ainsi l'entendre du faire, tout comme de désolidariser les deux mains lorsqu'on apprend le piano - et il y faut un minimum de conditionnement.

L'écoute ne découle donc pas naturellement du "faire". Elle n'est pas non plus le retour à une disponibilité naturelle qui aurait été perdue. Elle est à réinventer, et les plaisirs les plus grands qu'elle nous

promet se trouvent peut-être devant nous, et pas derrière nous.
(*Le Monde de la Musique*, n° 123, juin 1989)

26. Dissolution de la notion de timbre aujourd'hui

Récemment est sorti un ouvrage collectif de l'Ircam sur la question du timbre dans la musique actuelle. Je m'étonne que ce terme, depuis longtemps inadéquat, circule encore. Rien n'interdit certes de se demander ce que signifie le "timbre en musique aujourd'hui", mais dans cette question, le substantif "timbre" n'est pas seul à faire problème. Sous son air d'évidence, l'adverbe "aujourd'hui" n'en soulève pas moins. L'aujourd'hui de la musique, qui peut savoir où il se situe? S'il s'agit de la pointe moderne, avancée de la création musicale, qui et au nom de quoi, dans ce concert actuel de tendances diverses et parfois contraires, est qualifié pour la localiser? Si au contraire on veut parler de l'intégralité des musiques faites, exécutées et entendues sur terre en 1988 (y compris les musiques écrites aux siècles précédents, plus jouées et plus écoutées que jamais), qui peut en avoir une connaissance suffisante pour énoncer sur elles la moindre généralité?

On ne peut donc parler de "la musique aujourd'hui" que de façon volontariste, pour défendre une conception particulière, comme l'a fait Pierre Boulez lorsqu'il publiait ses cours de Darmstadt sous le titre de *Penser la musique aujourd'hui*. Au risque bien sûr de se tromper, mais ce risque n'est-il pas préférable au neutralisme actuel, défenseur objectif des positions acquises?

Ceci dit pour déblayer la question du timbre aujourd'hui, car en fait, il n'existe pas de réponse unique et simple qu'on puisse lui donner: selon la perspective adoptée, le timbre sera une notion vivante et morte, actuelle ou obsolète. Tant que l'on se situe dans le cas d'une musique fondée sur des rapports de hauteurs et destinée à être jouée traditionnellement sur des instruments traditionnels, elle demeure valable; que l'on quitte ce cadre, par l'emploi de moyens nouveaux ou de nouvelles techniques de jeu sur les instruments existants, et elle perd sa validité. C'est ce que nous allons montrer.

Quand le solfège traditionnel pose la *hauteur*, l'*intensité*, la *durée* et le *timbre* comme étant les quatre dimensions du son musical, ce n'est pas sans savoir que la dernière d'entre elles ne représente qu'un fourre-tout qualitatif, regroupant les perceptions dont les autres dimensions ne rendent pas compte: autrement dit tout ce qui fait qu'à hauteur, intensité et durée égales, un son de hautbois est

reconnaissable comme tel, et ne peut être confondu avec un son de piano. Ce n'est que vers le milieu du XXe siècle que certains ont voulu donner à la notion de timbre, au moins théoriquement (car dans cette pratique ce fut un bel échec), le même statut de dimension quantifiable, échelonnable et maîtrisable que les trois autres. Le timbre n'aurait été, à en croire les spéculations, que la perception qualitative du spectre harmonique spécifique d'un son, spectre qu'il apparaissait facile ou du moins envisageable de re-synthétiser à partir de fréquences pures. Devant la pauvreté acoustique des résultats issus de cette doctrine, il a bien fallu convenir qu'on avait simplifié et que - comme tout le monde en convient désormais, mais sans toujours en tirer les conséquences - le timbre perçu d'un instrument vient englober, selon les cas, diverses composantes telles que la courbe d'intensité globale du son, la sensation d'un grain plus ou moins rugueux, la présence d'un vibrato, les caractéristiques de l'attaque, etc..., en résumé, une multitude de données chaque fois particulières au type de son donné.

Le timbre n'étant rien d'autre, en effet, que la physionomie générale qui nous permet d'identifier un son comme émanant d'un instrument déterminé (et plus généralement d'une source déterminée, réelle ou imaginaire) se ramène donc à une *image auditive* formée dans la mémoire à partir de données variables et acoustiquement hétéroclites, image résultant souvent d'une appréhension hors-temps, "en coupe", des sons, saisis et récapitulés dans leur forme d'évolution globale une fois entendus. Ainsi, la caractérisation du son en hauteur, intensité, durée et timbre pourrait se comparer à la description d'un individu en taille, poids, âge, et physionomie générale (cette dernière incluant ses "signes particuliers"). Les trois premiers paramètres acoustiques ou physiques nous donnent en effet des informations relativement mesurables et échelonnables d'un son à l'autre comme d'une personne à l'autre, tandis que la physionomie générale (ou le timbre) se définit par des critères disparates selon les personnes ou les sons: pour tel individu, sa physionomie tient dans sa silhouette caractéristique, qui est longiligne ou trapue; pour l'autre, banalement proportionné, ce seront les traits du visage. Trois physionomies générales, posées côte à côte, demeurent particulières, elles ne forment pas une mélodie de physionomie, alors que de plusieurs humains alignés l'on peut faire une mélodie de taille, une mélodie d'âge ou une mélodie de poids.

À partir de cette analogie, il est facile de comprendre pourquoi l'idée schoenbergienne, séduisante en soi, de mélodie de timbre (*Klangfarbenmelodie*) n'avait guères de chance de réussir. Le timbre n'est pas en effet une valeur musicale ; aucune structure d'ordre au sens mathématique, condition de l'effet mélodique, n'est possible entre trois timbres différents, trois couleurs sonores.

Arrivés à ce point, certains pourraient penser que seule est en cause la limitation présente de notre savoir et de notre expérience, et que l'on pourra bientôt trouver une définition physique, objectivée acoustiquement, des timbres. Ce serait méconnaître le caractère fondamentalement *causaliste* de cette notion, pour laquelle il n'est pas d'autre définition possible que: ce qui nous fait reconnaître (à tort ou à raison) un son comme émanant d'une certaine famille de source sonore, et qui n'est qu'une question d'usage et de convention. Tout comme il n'y a de physionomie que d'un individu, il n'y a de timbre que d'une source sonore, reconnue ou supposée. A moins d'entendre par timbre tout ce qui définit un son - auquel cas cette notion, trop générale, identifiée au son lui-même, se dissout toute seule. Beaucoup cependant persistent à l'employer, en lui donnant un sens nouveau; mais ne risque-t-il pas alors de provoquer la confusion, par sa lourde connotation historique?

Que veut dire, en effet, la formule "timbre du trombone", à partir du moment où dans certaines partitions contemporaines on frappe sur l'instrument au lieu d'y souffler de la façon traditionnelle ? A fortiori, que veut dire le timbre d'une corde de piano si elle est attaquée selon les techniques variées de la musique concrète, pour en prélever l'enregistrement, soumis ensuite à diverses transformations qui en renouvelleront de fond en comble le visage acoustique?

On pouvait déjà dire qu'il y avait, dans la technique musicale classique, deux timbres du violon au moins, selon qu'il était joué avec l'archet ou en pizzicato. Les partitions actuelles font encore plus éclater l'identité acoustique de l'instrument, pour le traiter en vulgaire corps sonore. Le timbre devient alors un pur fétiche acoustique, un concept trompeur par lequel les musiciens se raccrochent à l'idée sécurisante des sources sonores.

En vérité, dans une authentique musique de tous les sons, les sources réelles ne doivent avoir aucune importance. Seuls comptent les matières sonores, les critères morphologiques, les formes

acoustiques, les textures et les profils, bref tout ce qui nous fait consommer la rupture du son d'avec sa source réelle.

Cette rupture, la musique contemporaine dans sa majorité (sauf les musiques concrètes) la craint et la conjure, alors qu'il y a tant à chercher et tant à trouver du côté des sources imaginaires... Pour cela, il ne faut que laisser se dissoudre et se perdre, naturellement, l'idée traditionnelle de timbre.

(*Analyse musicale*, n°3; 1986)

27. Couleur du Nombre (un éloge d'Olivier Messiaen)

Olivier Messiaen est mort, et son oeuvre nous reste. Par ses écrits, ses notices et ses commentaires, il semble qu'il en ait lui-même tout éclairé, tout souligné. Aussi, qu'en dire de plus? C'est d'ailleurs, pour qui veut écrire sur sa musique, une sorte de piège: assez vite, il se trouve entraîné à paraphraser les propos de l'auteur. Celui-ci, en effet, semble n'avoir rien voulu laisser de son travail qui ne soit nommé, explicité, éclairé d'une lumière vive et sereine, qu'il s'agisse de la nature des modes et des rythmes utilisés, de la forme, des effets d'instrumentation, du projet expressif, des sources d'inspiration, et même des intentions symboliques dans l'utilisation des nombres. Une oeuvre de Messiaen est comme un livre ouvert où l'important nous est déjà désigné du doigt par son auteur.

Ordinairement, les musiciens aiment utiliser le "chiffrage musical", pour enfouir un secret, tel Alban Berg cachant une déclaration d'amour entre les notes de sa *Suite Lyrique*. Messiaen, lui, n'imagine d'utiliser ce genre de langage chiffré (dans les *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* pour orgue, ou tel passage de *Des Canyons aux étoiles*) qu'à condition d'en livrer tout de suite le code à l'auditeur. Ce zèle explicatif pourrait apparaître comme indiscret, et d'ailleurs, certains critiques, comme Claude Rostand dans les années 40, en étaient fortement agacés. Et cependant, contrairement à d'autres musiciens qui par ce genre de commentaires semblent parfois vouloir rattraper en paroles ce qu'ils n'auraient pu traduire avec les sons, chez Messiaen il ne semble y avoir aucune ruse, aucune intention d'influencer ou d'écraser.

Je n'oublie pas, bien sûr, que celui-ci fut pendant longtemps un professeur d'analyse, expert à décomposer toute musique en ses éléments - mais ce n'est pas une explication: bien au contraire, ce talent de pédagogue est le témoignage de sa passion d'analyser, plutôt que sa cause circonstancielle. Par ailleurs, il serait trop facile de voir dans la netteté de forme, d'articulations et d'intentions caractéristique de l'oeuvre de Messiaen le propre d'un analyste particulièrement cartésien. Ce professeur aurait de tout aussi bonnes raisons pour créer, par compensation, une musique enchevêtrée et remplie d'intentions cachées. Or, si les oeuvres de Messiaen découragent l'analyse, ce serait plutôt par la façon dont elles affichent

en toute clarté leur structure et leurs éléments. Plus précisément, dont elles se situent à contre-courant d'une certaine esthétique "fusionnelle" récente, que l'on rencontre aussi bien chez les ex-sériels que chez beaucoup d'électroacousticiens.

On se souvient en effet que le grand rêve qui a dominé la musique occidentale de l'après-guerre, c'était d'en finir avec l'embarrassante hétérogénéité des éléments du langage musical pour les fondre dans le creuset d'une pensée forte et unique, la pensée sérielle par exemple (aujourd'hui, ce serait la conception informatique, s'il y en avait effectivement une), creuset dont ces éléments ressortiraient agglomérés, solidaires, indistincts. Messiaen reste un des seuls à viser le contraire. Alors que dans une oeuvre de Boulez, de Stockhausen ou de Ligeti, on serait souvent bien en peine d'entendre ici une harmonie, là un rythme, et là des couleurs de timbre - tant ces éléments sont enchevêtrés et tressés ensemble dans leur musique - chez Messiaen on continue souvent d'entendre, en une juxtaposition distincte et presque anachronique, la mélodie, son harmonisation, les timbres instrumentaux qui la colorent, et les figures rythmiques qui la doublent; ou tout au moins on y entend des combinaisons d'éléments *plutôt* mélodiques avec d'autres *plutôt* rythmiques, et d'autres à dominance harmonique, etc..., comme dans la musique classique.

Où d'autres veulent fondre, unir, recouvrir, mêler, Messiaen donc ajoute, et pour lui, un et un font toujours deux. On sait l'importance, dans son langage musical, de la notion d'*ajout*: notes ajoutées dans des accords parfaits, rendant ceux-ci plus riches et moëlleux, mais aussi valeurs ajoutées dans les rythmes et dans l'orchestration, technique d'addition plutôt que de fusion des timbres. Lorsque dans *Des canyons aux étoiles*, un violon solo double la partie mélodique principale en sons harmoniques aigus, son timbre ne se fond pas dans une mixture compacte, il reste audible individuellement, comme décoration.

Le décoratif, c'est ce que fuient la plupart des musiciens contemporains : d'abord par puritanisme, ensuite parce que le concept même jure avec leur projet, qui est de faire une musique d'interpénétration des paramètres, d'abolition des barrières entre "son" et "bruit". Messiaen ne craint pas, au contraire, d'aborder l'écriture musicale et l'orchestration dans une optique ornementale; il assume pleinement, dans sa *Turangalila Symphonie*, l'utilisation des guirlandes

saint-sulpiciennes des Ondes Martenot et du brillant pailleté de l'aigu du piano pour enjoliver la masse orchestrale, sans oublier la virtuosité ostensible de certains passages, et l'abondance accumulative des étagements harmoniques, avec leurs accords parfaits "enrichis" de sixtes ajoutées.

Aussi, parmi les compositeurs dits d'avant-garde, il est l'un des seuls à n'avoir pas, sauf pour de brèves tentatives, souscrit à la grande utopie unitaire de l'après-guerre qui retrouve aujourd'hui, avec l'ordinateur, un second souffle. Cette utopie, explicite ou implicite, on peut la formuler ainsi: les différents éléments de la musique, à savoir les quatre paramètres classiques, mais aussi toutes les dimensions anciennes ou nouvelles du discours musical et de la matière sonore) ne doivent pas plus longtemps rester relativement autonomes et plus ou moins habilement juxtaposés et combinés: ils devront désormais obéir à un principe de structuration commun et démocratique. Or, si ce projet est pratiquement impossible à réaliser (ce qui ne lui ôte rien de son charme, utopique, justement), il est aisé de donner l'apparence de sa réalisation, en créant un discours musical complexe et enchevêtré, ou encore massif et statistique, sorte de nuit où tous les chats sont gris, et qui procure à bon compte l'illusion que l'on a fait enfin fusionner ces fameux paramètres.

N'est-ce pas Pierre Boulez qui, dans ses spéculations des années 50, formulait le principe d'une interchangeabilité des quatre paramètres classiques, c'est-à-dire de leur équivalence au regard d'un principe d'organisation commun et totalitaire? Il est vrai qu'il devait tempérer aussitôt tempérer ce postulat hardi en concédant que la hauteur et le timbre, par exemple, ne sont pas aussi facilement l'un que l'autre maniables et susceptibles d'abstraction, et qu'il faut bien en tenir compte. C'était l'époque où rien n'apparaissait grotesque comme l'idée d'une musique où l'on écrit la mélodie avant de l'harmoniser puis de l'orchestrer ; d'une musique où les éléments qui font la musique conservent jusque dans l'oeuvre achevée un certain disparate irréductible, ce qui est le propre de tout le répertoire occidental jusqu'au XXe siècle. On était donc en quête de principes d'organisation (tels que la série, mais aussi, chez Xenakis, les lois physiques et mathématiques) susceptibles de commander en même temps hauteurs, durées et timbres. Aujourd'hui, c'est à l'ordinateur que l'on demande de nous donner les moyens de cette soumission toute

théorique de l'organisation musicale à une loi unique, et cela va même encore plus loin, puisqu'avec l'espoir - trompeur, à notre sens, car basé sur des effets de mots - que l'ordinateur suscite de pouvoir enfin "composer le son" au lieu de composer *avec* le son, c'est l'hétérogénéité première, la faille fondamentale et féconde de la musique que l'on prétend nier et réduire : celle entre le son comme substance, couleur, dans son existence charnelle et sensible, et le son comme support d'une valeur abstraite.

Messiaen ne se joint pas à ce beau rêve ; il accepte que la musique soit cette chose imparfaite, cette addition de procédés - de même que pour le fervent catholique qu'il s'est toujours flatté d'être, l'Homme et d'une manière générale tout ce qui rampe ici-bas est un collage de chair et d'esprit, de matière et d'idéal; il laisse subsister dans sa musique cette coupure, mais aussi cette tension entre la chair et la pensée. En quoi il se montre, en quelque sorte, plus "réaliste", mais aussi plus humain que beaucoup d'autres.

La chair, c'est une métaphore banale pour désigner la matière du son. Chez Olivier Messiaen, la métaphore est d'autant plus pertinente qu'aucun musicien n'a comme lui et aussi souvent que lui posé le problème de l'incarnation de l'esprit dans la chair, avec son corollaire: le destin de corruptibilité. Mais aussi avec la perspective qu'ouvre le dogme catholique d'une résurrection des corps, d'un nouvel univers de sensations par-delà la mort, d'une chair par-delà la chair.

Au contraire de certains compositeurs religieux dont la musique désincarnée semble anticiper ce qu'ils attendent de l'au-delà, Messiaen met dans sa production le plus de "charnalité" (comme on dit spiritualité) possible. En même temps, ces sensations violentes et délicieuses qu'il cherche à procurer, il les présente comme un faible avant-goût des sensations de la vraie vie à venir. Personne n'a consacré autant de pages à dépeindre les perceptions de l'au-delà (la suite toute entière des *Corps Glorieux* pour orgue, mais aussi les *Couleurs de la Cité Céleste*, certains mouvements de la *Transfiguration* et de des *Canyons aux étoiles*). Pour cet homme qui semble porter en lui une rare capacité à jouir du son et de la lumière, un sujet d'angoisse important est celui de la question de la *survie des sensations*, question à laquelle sa musique répond par un "Oui!" chatoyant. Car pour lui, il ne semble pas être question de sublimer la

sensation, et d'en offrir une traduction abstraite, pour la faire échapper à son destin mortel: le Royaume des Cieux sera hyper-sensoriel, telle est sa foi, et la plus charnelle des musiques en sera donc une approximation, une promesse.

En d'autres termes, chez Messiaen, un coup de tam-tam n'est pas réductible à un faisceau de valeurs abstraites, mais il est d'abord une sensation globale, violente, irréductible ; dans un monde d'idées pures, cette sensation n'aurait jamais aucune place, mais pour l'auteur du *Banquet Céleste* l'au-delà ne saurait être un monde abstrait, et les coups de tam-tam y résonneront mille fois plus éblouissants et colorés.

Dans la mesure où la musique de Messiaen se revendique comme une pâle peinture de l'autre vie, elle peut donc se permettre d'être cette cuisine personnelle qui combine, sans les confondre, les rythmes hindous, les chants d'oiseaux et les modes dits à transpositions limitées. C'est là tout à la fois l'humilité et l'orgueil de ce compositeur. Humilité : ma musique ne doit pas chercher à simuler l'unité et l'harmonie parfaite qui sont le privilège de la Divinité. Orgueil : ce que j'ai à dire, comme musicien, est assez personnel pour que je puisse le dire à travers ce collage disparate de procédés et de modèles récoltés ici et là. Et son orgueil ne se trompe pas.

Également étranger à la pensée de Messiaen est le souci d'organiser ce disparate par une hiérarchie, par la prise de pouvoir d'un élément particulier de son langage, érigé en caractère dominant. C'est pourquoi peut-être, bien que se caractérisant avec fierté comme un rythmicien en priorité, il a si longtemps hésité à placer toute son oeuvre sous le signe du rythme, et reculé l'achèvement et la parution de ce *Traité du Rythme*, légendaire à force d'être attendu. Ayant rapidement saturé ses recherches dans le domaine des hauteurs par l'adoption d'un langage harmonique et modal dont il ne s'écartera presque pas de toute sa vie, il a en revanche constamment exploré le domaine des durées, où il s'avancait, parmi les musiciens contemporains, en précurseur, et dont il pouvait légitimement se dire le "spécialiste". S'il est demeuré réticent, malgré tout, à mettre le rythme en vedette dans son esthétique, c'est peut-être parce que la notion de couleur, comme il s'en explique ailleurs, lui apparaît à maints égards comme plus essentielle et surtout plus centrale encore. Centrale, mais non comme un principe de hiérarchie, plutôt comme le centre d'une étoile d'où rayonne l'énergie. Je m'explique.

On sait que Messiaen disait entendre les accords et les tonalités avec des couleurs précises, et que de la sorte des rapports d'intervalles se traduisaient pour lui en une sensation qualitative globale et irréductible : une couleur. Alors que certains peintres ont cherché la formule d'un symbolisme abstrait des couleurs, d'inspiration souvent musicale - ce qui revenait à chercher le *nombre de la couleur*, Messiaen entend et cherche à mettre en oeuvre, dans sa musique, la *couleur du nombre*. S'il y a chez lui un fantasme unitaire, il est dans ce postulat du son qui serait en même temps nombre et couleur, et cela d'une façon indissoluble, bien que les lois de cette correspondance n'aient pas fait de sa part l'objet d'une spéculation abstraite. Mais ce rêve va encore à contre-courant de l'utopie habituelle: en effet, tandis que beaucoup de ses confrères cherchent à imprimer une pensée abstraite dans ce qui se présente à eux comme matière, il cherche, lui, à trouver et à dégager l'essence sensorielle et colorée d'une relation abstraite. Tous ses jeux avec les modes à transposition limitée et les rythmes non rétrogradables, et autres fantaisies souvent analogues au jeu mathématique avec les nombres premiers (qui le fascinent, parce qu'indivisibles, irréductibles) débouchent pour lui sur un univers coloré, sensible, auquel l'auditeur n'a pas d'accès spontané, sauf s'il a le privilège d'entendre les accords en couleurs et dans les mêmes couleurs que Messiaen !

Là encore, on se retrouve à l'inverse de la situation répandue, où beaucoup de compositeurs nous présentent des structures sonores dont nous n'arrivons pas à entendre la loi abstraite, mais qui se traduisent pour nous en perceptions brutes et colorées de matières, de textures, d'énergies. Dans le cas de Messiaen, nous entendons presque facilement les relations abstraites qu'il institue (au moins pour ce qui concerne la mélodie et l'harmonie) mais nous n'entrons pas dans son monde intime de sensations colorées.

Étonnante réhabilitation, chez Messiaen, d'une dimension qui, pour être chère à la musique française, passe encore le plus souvent pour superficielle, anecdotique en musique ! Pour la plupart des compositeurs, la couleur est synonyme en effet de pittoresque, de carte postale, de romantisme paysagiste. Cette réhabilitation, amorcée par Debussy, Messiaen l'a poursuivie en tentant les noces de la couleur et du chiffre : tel accord est en même temps, et selon une correspondance occulte mais immédiatement sensible au compositeur,

une relation abstraite d'intervalles et une sensation globale purement qualitative. Mais dans ces "noces", ce n'est pas, contrairement à d'autres, le nombre qui dicte sa loi à la couleur ; c'est la couleur qui dicte sa loi au nombre. Seulement, y a-t-il une loi de la couleur ? Le proverbe ne dit-il pas : des goûts et des couleurs... Et ne quitte-t-on pas le domaine d'une systématisation possible pour entrer dans l'empirisme et le contingent ?

Pourtant, Messiaen ne propose pas, il n'a jamais proposé pour la musique contemporaine une loi. Il se contente d'oeuvrer avec son langage privé, construit de droite et de gauche, enrichi progressivement de trouvailles qui s'ajoutent à l'édifice sans le remettre en cause, ce qui ne l'empêche pas de faire en même temps une musique qui "parle" à beaucoup de gens. Pourquoi ? Parce qu'un homme, c'est ainsi fait, de choses apportées par la vie comme les coquillages apportés par la mer sur le rivage, et que Messiaen a très humainement accepté que sa musique soit par certains côtés un de ces objets qu'on fait en coquillages (voir sa manière de composer à partir de chants d'oiseaux collés et juxtaposés). Parce que sa musique, pour être souvent grandiose, est toujours ou presque, quoi qu'il arrive, humaine, ouverte, ne cherchant pas à complètement incorporer et maîtriser tous les éléments qu'elle intègre ; parce qu'elle n'est pas close sur elle-même, mais qu'elle est traversée par un sens, une vocation qui la dépasse, la porte hors d'elle-même pour aller lancer un message d'amour à Dieu, ou à la création. Et parce qu'elle sait laisser la vie être, laisser chanter le petit oiseau sans assujettir son chant à une grande loi commune. *Let it be*, dit le titre d'une chanson des Beatles : message compris par Messiaen. Celui-ci laisse être, et il accepte que sa création soit chose contingente, il laisse les petits oiseaux s'y mettre, et enfin il la place sous le signe de ce qui en musique demeure la chose par essence en plus, inutile, incomposable, irréductible, mais source de plaisir simple, de jouissance sans justification : la couleur. Loué soit pour cela Olivier Messiaen.

(*inédit*, écrit en 1987)

C) POÉSIE

28. Bruit de l'eau

"Furu Ike Ya / Kawazu Tobikommu / Mizu no Oto"

"Une vieille mare / Une grenouille plonge / Bruit de l'eau"

Ce haïku, signé de Basho (1644-1694), est paraît-il aussi célèbre dans la culture japonaise que chez nous les violons de Verlaine et leurs sanglots longs. Et cependant, quelle apparente banalité! Le réalisateur Akira Kurosawa le cite dans ses Mémoires en exemple de simplicité idéale, d'évidence sans détours et de comble d'art. Où est le pouvoir de cet impromptu? Décortiquons-le vers par vers, avec l'aide d'une étudiante en japonais, Cécile Sacco.

Rappelons d'abord que le haïku chez les Japonais est une forme aussi rigoureuse que le sonnet dans la littérature française - mais bien plus courte. Un vers de cinq syllabes, un deuxième vers de sept, un troisième de cinq et c'est fini. Dans cet espace volontairement limité, il est naturel que beaucoup de haïkus parlent de choses ponctuelles, de moments, et entre autres d'impressions sonores...

"Furu ike ya". *"Furu"* c'est vieux et *"ike"* étang ou mare; *"ya"* est une exclamation que certains traducteurs traitent comme une cheville pour atteindre les cinq pieds de rigueur (ils la laissent donc en plan) tandis que d'autres au contraire tiennent à la rendre: *"Ah! le vieil étang!"*

Une vieille mare, donc, c'est le non-événement par excellence; l'eau stagnante, depuis longtemps; l'horizontalité, le non-temps.

"Kawazu tobikommu". Le verbe, comme c'est de règle en japonais, se retrouve à la fin de ce vers. Traduction poétique par René Etiemble, qui veut retrouver en français les sept pieds de l'original: *"Une raine en vol plongeant"*. Plongeon de la grenouille = verticalité, trou dans la surface de l'eau.

"Mizu no oto": "de l'eau le bruit" (les deux mots sont dans cet ordre, comme en allemand; et "no" est une particule qui veut dire à peu près "de"). Ici, tout paraît évident et rien ne l'est. Ainsi, il est question du bruit de l'eau et non pas du bruit de la grenouille, ce qui serait aussi justifié. Comme si c'était la grenouille qui faisait faire un bruit à l'eau - à l'élément étale....

Ce serait donc toute l'eau, toute la masse de l'eau qui "fait bruit", en un point localisé où elle se révèle fluide; l'eau réveillée comme eau en un de ses points.

G. Renondeau, dans sa traduction, se risque à rendre le troisième vers par "*Un ploc dans l'eau.*" Mais est-il opportun de spécifier le son supposé se faire entendre, puisque Basho ne l'a pas fait, et d'autre part d'où provient le "dans"? Le bruit est bruit *de* l'élément, autant que dans celui-ci. À moins de préciser le rapport dialectique illustré par le "no" du texte japonais, selon lequel le son est peut-être un trou, un accroc dans le tissu de l'eau, peut-être, mais un trou où l'eau elle-même se condense en bruit. Tout comme le bruit est ici un accroc dans le temps. Basho ne dit-il pas dans un autre haïku: "*Un éclair/ Dans l'obscurité éclate / le cri d'un héron*" (trad. Renondeau).

Il a été tentant, également, pour certains traducteurs français, de préciser la liaison temporelle ou causale entre les deuxième et troisième vers, ce que ne fait pas le poète. Et de rendre comme Etienne le troisième vers par un "*Et le bruit de l'eau*", ou bien, dans le Laffont-Bompiani, "*Quand une grenouille plonge/ le bruit que fait l'eau!*". L'original, lui, n'énonce qu'une juxtaposition. On voit la grenouille sauter, on entend le bruit de l'eau, rien d'autre. La grenouille s'est escamotée dans le bruit. Il y a événement, et non raisonnement. Kurosawa le dit bien, dans ses commentaires sur ce poème: "*Les gens qui quand ils lisent ça, se disent "Évidemment! Si une grenouille saute dans l'eau, c'est certain que ça fait un bruit." sont des gens qui n'ont pas le sens du haïku.*" Le schéma causal les empêche de saisir la pureté de l'événement.

Mais maintenant que le poème est terminé se révèle l'ensemble, et le vieil étang est là pleinement. "*Mizu no oto*", le bruit de l'eau, y a fait surgir quoi, en effet? Le silence. Lequel n'est ressenti que rétroactivement, par le petit son de la petite grenouille, lequel ne pouvait faire événement que dans un milieu calme. Il y avait donc dans le premier vers, sans le dire, un grand silence, qui n'est révélé que postérieurement, dans l'entorse même qui lui a été faite. C'est le son qui, après coup - lui-même mémorisé et recueilli toujours une fois qu'il a surgi - l'a dessiné.

Plusieurs haïkus, dans le répertoire japonais classique, tirent ainsi leur force évocatrice de saisir l'impression de quelque chose

qu'on ne remarque qu'une fois que quelque chose d'autre s'est tu ou interrompu.

"Les cris des marchands ambulants / Se sont tus / Midi les cigales", dit un haïku de Sishi. Ikenishi Gonsui notait aussi que *"Le rude vent d'hiver / S'est apaisé / ne laissant que le bruit des flots"*.

Les cris des marchands, le bruit des flots étaient là. Mais l'un ne se rappelle à l'attention que lorsqu'il s'est tu (comme c'est le cas de certains ronflements de climatisation dans des locaux modernes, ou de percolateurs dans les cafés), et l'autre, qui persiste, ne surgit que comme gros et vide à la fois des autres sons et impressions qui le recouvraient jusqu'alors.

Le haïku peut aussi témoigner d'une simple simultanéité entre des phénomènes, faisant saillir le son comme ce qui zèbre le temps de son éclair: *"Une carpe bondit / L'eau se calme / Cri du coucou"*, dit un poème de Bonsui. "Coucou" en japonais se dit "Hototogisu". Un troisième vers de haïku à lui tout seul.

(Le Monde de la Musique, n° 138, novembre 1990)

29. Le son vu de la Lune

Encore une fois Cyrano? Mais ici c'est de de la figure historique que nous parlons, pas du personnage de la pièce. On l'avait oubliée cette figure. Car le succès (mérité) du beau film de Jean-Paul Rappeneau ne semble avoir profité ni à l'auteur Edmond Rostand, ni surtout à la connaissance de son modèle réel. Or le Gascon au grand nez fut un homme qui a existé, et qui a laissé des écrits fort remarquables. Les éditeurs ne s'étant pas bousculés pour les rééditer, c'est presque par hasard que j'ai trouvé, oublié dans une librairie de petite ville, un exemplaire défraîchi de *l'Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* édité en poche il y a vingt ans. Pour découvrir, en me plongeant dans ce récit satirique écrit vers 1649, que notre Cyrano fut un obsédé de la chose acoustique.

Par exemple n'invente-t'il pas que sur ces états de la Lune il se pratiquerait deux langues, l'une gestuelle réservée au vulgaire, et l'autre musicale pour les privilégiés? Au mode d'expression des premiers, rivé au corps si l'on peut dire, où les individus lunaires doivent, comme le formule l'auteur dans sa langue savoureuse, "*gesticuler leurs conceptions*", de sorte "*qu'il ne semble pas d'un homme qui parle, mais d'un corps qui tremble*", est opposé un autre très épuré, consistant en "*une différence de tons non articulés*", bref en un chant qui ressemble à une musique avant qu'on n'y ajoute les paroles. Cyrano voit dans cette langue de "première classe", si l'on peut dire, la commodité de pouvoir s'exprimer sans utiliser les organes du corps, puisque lorsque les possesseurs de ce privilège "*sont las de parler, ou dédaignent de prostituer le corps à cet usage*", ils se communiquent entre eux leurs pensées en jouant du luth (Rostand s'est servi de cette idée au troisième acte de sa pièce).

On pourrait croire, devant pareille utopie, à un refus du corps et des sensations par un Cyrano de Bergerac philosophe adepte de la sublimation. Ce serait conclure trop vite, car dans d'autres pages de son *Voyage dans la Lune*, qui s'inscrit dans l'antique tradition du voyage fantastique, prétexte à fabuler sur d'autres corps et d'autres perceptions que les nôtres, l'auteur accorde une grande place à la sensualité cutanée et à la volupté sensorielle diffuse; par exemple quand il imagine les moyens que son héros emprunte pour se hisser jusqu'à l'astre des nuits, se faisant comme humer par lui en se couvrant

le corps nu de fioles de rosée. Cyrano serait synchrone avec le goût pour la sensorialité, si présent dans la publicité et le cinéma d'aujourd'hui.

Cela éclate aussi dans les fabulations sur le mécanisme de l'audition qu'un habitant de la Lune expose au narrateur. Non sans avoir préalablement rabattu cette question sur la seule écoute musicale (réduction encore pratiquée de nos jours), puisqu'il prend comme exemple le son d'un luthiste. Comment se communiquerait donc, à en croire cette théorie, le son chez l'être humain?

Cyrano commence par émettre des hypothèses bouffonnes, qu'il ne dément qu'après s'être offert le plaisir de les formuler, ce qui témoigne pour le moins de la fascination qu'elles lui inspirent. Première hypothèse: "*De mes oreilles sort-il des éponges qui boivent cette musique pour me la rapporter?*" (l'assimilation est classique entre son et eau, et revient plus d'une fois dans le récit, mais des éponges volantes en forme de pélicans à sons, voilà qui est plus original). Ou bien, deuxième théorie aussi farfelue: "*ce joueur de luth engendre-t-il dans ma tête un autre petit joueur avec un petit luth, qui ait ordre de me chanter les mêmes airs?*" Ce ne serait pourtant, affirme l'habitant de la Lune, ni l'un ni l'autre cas, et l'audition du luth procéderait en réalité de ce que "*la corde tirée venant à frapper les petits corps dont l'air est composé, elle le chasse dans mon cerveau, le perçant doucement avec ces petits riens corporels.*"

Jusqu'ici, nous retrouvons un écho familier des théories antiques sur l'écoute, des Pré-Socratiques à Lucrèce, que renouvelle seulement une certaine grâce du style. Plus insolite est ce qui suit: "*Selon que la corde (du luth) est bandée, le son est haut, à cause qu'elle pousse les atomes plus vigoureusement; et l'organe ainsi pénétré en fournit à la fantaisie assez de quoi faire son tableau; si trop peu (sic), il arrive que notre mémoire n'ayant pas encore achevé son image, nous sommes contraints de lui répéter le même son, afin que, des matériaux que lui fournissent, par exemple, les mesures d'une sarabande, elle en dérobe assez pour achever le portrait de cette sarabande.*"

S'il y en a qui trouvent une logique dans cette démonstration, qu'ils nous écrivent. Mais cette incohérence même et cette confusion étrange, pour un connaisseur de l'art musical comme l'était Cyrano de Bergerac, entre la question de la hauteur du son et celle de sa

puissance, ainsi qu'entre celle de sa portée, et celle de la mémorisation mélodique, laquelle est une question de redondance, sont intéressantes, parce que franches et explicites. D'aucuns pourraient n'y voir qu'un trait psychologique individuel - la marque d'une effervescence intellectuelle désordonnée et d'une certaine difficulté à suivre une idée de manière continue, qui furent, si l'on en juge par ses écrits, deux données de caractère, d'ailleurs attachantes, propres au Cyrano historique. Mais aussi, avec ce mélange de toutes les questions et ce glissement entre les critères, nous retrouvons le miroir naïf et poétique de notre propre confusion conceptuelle quant au son. Aussi y aura-t-il un jour un grand profit à inventorier et à analyser à *la lettre* toutes les utopies de ce genre, des plus anciennes aux plus récentes et des plus rigoureuses aux plus fantaisistes, telles qu'elles furent formulées depuis l'aube des temps.

(*Le Monde de la Musique*; n° 144, mai 1991)

30. Le poète au mot

Il est question ici d'une jeune femme de Dijon, une ouvrière et poétesse nommée Antoinette Quarré, qui avait adressé à Lamartine quelques-unes de ses odes. Le grand homme lui répondit en vers, et dans sa réponse il se plut à imaginer son admiratrice en modeste brodeuse, travaillant dans sa mansarde *"à gagner miette à miette un pain trempé de fiel"*, et chantant des poèmes que personne n'entendait, sauf tout là-haut les "anges amoureux". Mais, ajoutait-il pour la consoler de son obscurité littéraire:

*"Qu'importe aux voix du ciel l'humble écho d'ici-bas?
Les plus divins accords qui montent de la terre,
Sont les élans muets de l'âme solitaire
Que le vent même n'entend pas."*

("À une jeune fille poète")

Des vers de cette eau, il en coule par centaines chez Alphonse-Marie-Louis de Lamartine, le poète français qui a le plus parlé des sons. Le cri qui s'élève, la voix complice qu'on entend et qui fait écho à la vôtre, les résonances que le vent arrache à la nature, le *"doux bruissement du lierre sur le mur"*, *"l'air modulé par la fibre sonore"*, le *"battement des ailes de la mouche"* que le bon Dieu de son trône entend distinctement - il est capable de versifier tout cela à l'infini, Lamartine, et cette capacité d'épanchement continu et liquide, où tout résonne en tout et où tout se fait écouter de tout, est peut-être ce qui a rendu cet écrivain désuet pour certains. À son fluide intarissable le lecteur moderne est enclin à préférer les liqueurs fortes et concentrées d'un Mallarmé ou d'un Baudelaire, ou bien, à ses approximations mélodieuses, la langue ferme et la rhétorique martelée d'un Hugo. En même temps, c'est par ses défauts mêmes que Lamartine reste personnel: sa poésie est une sorte de méditation libre, qui n'a peur ni des banalités ni des redondances, et ne se veut pas gravée dans le bronze. Elle assume sa dimension sonore, sonore au sens de creux; puisque le son ne peut résonner que s'il y a du vide.

Ce n'est donc pas un hasard si Lamartine a tant inspiré les compositeurs, comme Liszt, qui lui a emprunté plusieurs titres, ce qui à soi seul justifierait l'hommage musical qui lui a été rendu cet été 1990 pour le bicentenaire de sa naissance. Mais il est possible aussi de relire Lamartine sans musique, à la lettre, pour y découvrir toute une

poétique du son.

Par exemple, ici, le poète fait allusion à des "accords qui montent" et à un vent qui "n'entend pas". Clichés littéraires? En tout cas ces clichés nous parlent. Demandons-nous alors avec sérieux si les bruits et les chants montent de bas en haut, s'il y a en nous un "bruit muet" capable de sonner divinement pour un Être invisible, et si le vent est censé être dur d'oreille...

Les "accords qui montent", bien sûr, sont un écho d'expressions familières en français: "un cri s'élève", "élever une plainte, une récrimination". On pense aussi à ces vers de Hugo, dans *La Légende des Siècles*:

".....Et la voix qui chantait
"S'éteint comme un oiseau se pose. Tout se tait."

Drôle d'idée qu'une telle propriété ascensionnelle des sons. Car physiquement, bien sûr, les sons ne montent pas plus qu'ils ne descendent ou ne planent. C'est symboliquement que, nourrissons, nous élevons notre cri vers une toute-puissance adulte et parentale placée plus haut que nous.

Mais alors, que penser de ces vers lamartiniens ressassés par les manuels scolaires (dans *Le Lac*), lorsque la bien-aimée s'adresse à toute la nature, en ce soir où "*t'en souvient-il, nous voguions en silence*" :

"*Le flot fut attentif* (toujours l'écoute de la nature) *et la voix qui m'est chère / Laissa tomber ces mots*".

Maintenant, voilà des mots qui "tombent" de la "voix qui m'est chère" (formulation intéressante dans son ambiguïté: c'est peut-être de sa propre voix que l'auteur parle!). On aimerait savoir s'il monte ou s'il descend, ce son!

Justement, ce n'est pas la même chose dans les deux cas. La créature faible "élève sa voix", et en l'élevant elle se verticalise. Et ce que la personne divinisée et idéalisée de l'aimée laisse descendre, ce n'est pas du chant mais du langage. Le mot vient d'en haut et vers nous, il a donc un poids. Ce qui monte c'est le son, la plainte, l'inarticulé, ou le musical - pas le verbal: on n'élève pas un discours, une formule, mais un chant ou un cri, à la rigueur une prière, avec sa dimension d'incantation.

Qu'il soit Dieu, sage ou orateur, celui qui parle, notons-le au passage, n'est pas censé faire d'effort pour produire les paroles, pour

les "élever"; il ne fait que leur laisser le passage, en vue que cela tombe où ça peut (chez Homère, on s'apostrophe ainsi : "*Quel mot vient de sortir de l'enclos de tes dents*", comme si les mots étaient des brebis d'un troupeau qui ne demandent qu'à s'échapper).

C'est aussi la fable du Corbeau et du Renard. Maître Renard a invité le Corbeau, tenant "*dans son bec un fromage*" à faire montre de son chant. En voulant *élever* son ramage, l'oiseau sur un arbre perché "*ouvre un large bec, laisse tomber sa proie*", et, d'un mot sans doute, il nourrit celui qui lui a parlé. Curieux comme une idée de chute se trouve toujours associée à la question de la naissance du langage.

Dans les vers que nous avons cités au début, adressés à la jeune ouvrière, Lamartine reposait cette question qui hantait jadis la poésie: "où vont les sons qui se perdent?" Et il répond en émettant l'idée que tout cela ne périra pas, mais se retrouvera stocké et intégré dans une grande mémoire céleste: "*ce qui meurt dans les airs, c'est le ciel qui l'aspire.*" Nous qui depuis Lamartine avons ici-bas pour recueillir le souffle de ce qui passe des aspirateurs appelés des magnétophones, qu'en faisons-nous?

La voix extériorisée, chez Lamartine, la "haute voix", comme on dit en français, est aussi comme une image dégradée de la voix magnifique qui est en nous et ne se déploie que dans notre mutisme. Le son est en nous: voilà ce que nous dit le poète, si nous voulons bien le prendre au mot.

(*Le Monde de la Musique*, n° 136, septembre 1990)

Livre troisième
FIXATION ET RETRANSMISSION

A) DIFFUSION

31. Casque ouvert

Par un beau jour de juillet 1881, un vieillard célèbre - à deux ans près, il est né avec son siècle - visite une exposition parisienne consacrée aux merveilles de l'électricité. Dans une des salles, il trouve les murs équipés d'une trentaine de paire de "couvre-oreilles", comme il dit. En mettant ces couvre-oreilles sur la tête on peut entendre, retransmise téléphoniquement, une représentation de l'Opéra en direct, ce que Victor Hugo (car c'est lui, bien sûr, qui le raconte dans ses *Choses Vues*) trouve "très curieux". D'autres couvre-oreilles mettent le visiteur en communication avec l'Opéra-Comique ou la Comédie Française.

(Soit-dit en passant, l'auteur des *Misérables*, qui passe communément pour un visuel dépourvu de toute finesse d'écoute, n'en est pas moins le seul poète français à avoir écrit, à Guernesey, un inventaire des impressions sonores d'un homme au réveil: ce chef-d'oeuvre d'observation se trouve dans *L'Art d'être Grand-Père* et s'intitule: *De ma fenêtre, le matin en dormant*⁴).

Mais ce rappel historique visait surtout à souligner la priorité, dans l'histoire de la retransmission et de la reproduction sonores, du système de l'écouteur individuel sur celui du haut-parleur, en raison de la plus faible énergie acoustique qu'il réclame. Stéréophonique avant la lettre, le procédé décrit par Hugo aurait été une initiative de l'ingénieur Clément Ader, l'illustre pionnier de l'aviation. Le principe en fut repris à l'Exposition Universelle de 1889, et il faisait appel à deux lignes distinctes reliées à des micros disposés sur la scène du théâtre.

Quelques années plus tard, un Proust pouvait s'abonner, comme tout Parisien aisé, à ce qu'on appelait alors le *Théâtrophone*, pour écouter en direct par ligne téléphonique des soirées d'opéras auxquelles il n'avait pas l'envie ou la possibilité de se rendre: ce fut ainsi que l'auteur du *Temps retrouvé* "assista", dit-on, à l'une des premières représentations de *Pelléas*.

Plus tard encore vint le poste à galène, populaire dans les années 20 à 40 - et même certains d'entre ceux qui sont nés peu après la Deuxième Guerre se rappellent ce système de T.S.F. bricolée maison, que l'on pouvait entendre avec un écouteur. Françoise Dolto

⁴ Ce poème est analysé en détail dans le premier chapitre de mon essai *Le Son*

raconte dans ses *Enfances* comment, petite fille à la fin des années 10, elle s'était fabriquée un tel poste, où l'on recevait d'abord des communications en morse, puis les voix elle-même. "*La nuit, raconte-t-elle, j'écoutais les Américains. J'ai entendu aussi toutes les chansons de Bruant (...) entre neuf heures du soir et deux heures du matin, dans mon lit, et bien sûr, en cachette*". Formation d'une future écouteuse de génie!

Par la suite, l'écouteur qu'on se met sur l'oreille devint l'apanage soit des professionnels du son, soit des amateurs spécialisés (notamment des radio-amateurs), mais fut oublié du commun des mélomanes jusqu'à son retour en force dans les années 80, avec le succès du walkman - ou si l'on veut du "baladeur", le mot anglais étant une marque déposée de Sony.

Seulement (et ces nuances sémantiques ne sont pas négligeables), on ne dit plus aujourd'hui couvre-oreille ou écouteur, mais "casque", et paradoxalement "casque ouvert", qui n'isole pas du monde extérieur. C'est même son inconvénient, symétriquement, dans le train ou le métro, puisqu'il n'isole pas les voisins de ce que quelqu'un s'est mis en tête d' "écouter" - si le verbe s'applique en l'espèce...

Le casque de walkman, en effet, ne mérite plus le nom d'écouteur, s'il est vrai que ce dernier mot suppose une *tension* pour percevoir un message plus ou moins net, une voix plus ou moins lointaine, un signal plus ou moins encrassé de bruit. Au contraire, le signal du walkman est tellement limpide, lisible, immédiat et collant à l'oreille qu'il ne nécessite aucunement de tendre celle-ci. Avec lui on n'est pas aux aguets, mais on a pour ainsi dire la tête occupée, en plus de ses propres réflexions et sentiments, par un monde sonore second qui se surimpressionne, sans l'annuler, au décor sonore réel et présent. Un monde qui effectivement revêt une sorte d'existence mentale d'être, comme le domaine des pensées, accessible au seul for intérieur de l'individu concerné.

Lorsqu'on adopte le baladeur ou qu'on s'y remet après un long sevrage, on a donc au départ la sensation d'une musique pour Gulliver, d'un orchestre réduit à une dimension miniaturisée pour l'intimité des oreilles; notamment dans certains enregistrements où les instruments sont répartis si nettement et si proprement sur les deux pistes qu'on a le sentiment d'une batterie-jouet dans l'oreille gauche et

d'un piano-nain dans l'oreille droite, cependant qu'un chanteur lilliputien vocifère au milieu (comme c'était le cas par exemple dans les vieux mixages des Beatles). Puis, on s'adapte à cette échelle, et les sons et les voix ne paraissent plus spécialement rapetissés, comme lorsque on regarde un film sur une mini-télévision et qu'on s'habitue au format.

Mais en dehors des prises de son stéréophoniques à couple de micros, où l'effet spatial est étonnant, plus convaincant même que sur des haut-parleurs (à condition de ne pas bouger la tête), le principe de la localisation des sons dans l'audition par casque change complètement par rapport à ce qu'on pouvait éprouver avant le son retransmis. Il ne s'agit plus, en effet, dans les mixages actuels, qui distribuent des instruments sur deux pistes, de situer réellement une source, mais de répartir en éventail des sonorités dans un espace abstrait, espace plus interne et mental qu'objectif.

Bien sûr, il suffit que l'utilisateur se déplace avec ses écouteurs - et par définition un baladeur est fait pour cela - pour qu'il ait la sensation de transporter fixé sur la tête le même milieu sonore immobile, et alors l'illusion d'un monde acoustique "réel", si tant est qu'elle soit née, est vite dissipée par cette absence de changement de point de vue, qui déconcerte les mécanismes habituels de repérage auditif.

Même lorsque nous n'avons pas de casque sur les oreilles, nous sommes d'ailleurs de plus en plus habitués, lorsqu'une "musique-milieu" habite notre environnement, à ce que celle-ci n'aie pas de point d'origine véritable, étant donné que le local où cette musique se manifeste est tapissé de haut-parleurs multiples, arrosant l'espace de façon homogène. Nous subissons alors un véritable *casque collectif imposé*, puisque si nous bougeons, rien ne change de ce son, contrairement aux autres bruits audibles dans le même lieu. Cet effet de "son mental" émanant des murs (évoqué au début de roman de science-fiction de Philip K. Dick, *L'Invasion divine*) peut devenir troublant et même angoissant; il est différent de celui du baladeur, lequel permet au moins d'influencer ou d'interrompre le phénomène.

Les limites de l'écoute au casque sont bien connues : si les aigus et les mediums qu'elle délivre ne sont pas fondamentalement différents de ceux qu'on entend en immersion acoustique normale, les graves, eux, sont forcément des "stylisations de graves", qui ne

touchent pas le corps comme le feraient des basses réelles à fort niveau. En revanche, ces basses sont souvent, en tout cas dans l'esthétique sonore actuelle, fermement dessinées, avec des attaques franches, sèches et sans lourdeur. D'ailleurs, le casque moderne de walkman se prête spécialement à une écoute graphique de la musique et spécialement des basses. Il est contemporain de ce goût actuel et le sert, on peut même penser qu'il l'a conditionné.

Depuis peu, cependant, on parle d'un nouvel accessoire de walkman proposé au Japon (mais pas encore débarqué en France) qui le compléterait d'un "coussin vibratoire", destiné à être fixé sur le tronc de l'auditeur, pour reproduire sur son corps l'effet de basses puissantes. Cela pose d'intéressants problèmes, notamment sur la question de la *localisation*. Comme si, de plus en plus, la question du lieu sonore n'était plus "d'où ça vient", mais "où ça me touche", "quel lieu de moi ça concerne", puisque par sa nature même, le coussin vibratoire désigne le lieu où il affecte le corps de manière précise, contrairement à la situation ancienne où le lieu d'origine du son était défini, du moins définissable, tandis que son lieu d'arrivée sur le corps était flou et diffus.

(*Le Monde de la Musique*, n° 111, mai 1988)

32. Bob Wilson: réel et différé

Le spectacle de Bob Wilson *Le Martyre de Saint-Sébastien* (musique de Claude Debussy, poème de Gabriele d'Annunzio) n'utilise, visuellement, que des actions produites sous nos yeux : le ballet, les éclairages, les machineries merveilleuses, mais pas de projections filmées ou de vidéos comme on en trouve dans certains de ses autres spectacles. En revanche, les sons s'y partagent tout de suite en deux parts : ceux émis en direct, ceux entendus en différé. Mais précisément, est-il si facile de les discriminer ?

Du côté du différé, sans ambiguïté, se rangent différentes interventions de la musique de Debussy enregistrée par l'orchestre de l'Opéra, et donnée à fort niveau comme une musique de film ; une exécution de la suite *Pour le Piano*, également enregistrée en très gros plan, et utilisée comme intermède pour les changements de tableaux ; et des séquences de sons d'ambiance de Hans Peter Kühn.... Mais aussi l'horrible texte français de d'Annunzio, et c'est là que direct et différé se contaminent vicieusement. Car une grande partie du poème est débitée sur un ton relativement neutre par des comédiens présents sur le plateau, tandis que d'autres phrases nous arrivent des mêmes haut-parleurs, par les mêmes voix, enregistrée donc en différé, et sans aucune différence d'accent, de rythme et de couleur avec le direct.

Autrefois, l'amplification de la voix dans un spectacle ou un meeting était forcément associée à quelque chose d'oratoire, de collectif et de tonitruant. Le niveau sonore n'était pas seul amplifié et grossi, mais aussi le ton de la voix, la distribution du son dans l'espace. Ici, ce n'est plus le cas : le son de la voix proféré en direct est émis sur un ton normal, intime, pris de près avec un micro sans fil et redonné par un haut-parleur accroché à un des côtés de la salle, aussi localisé dans l'espace que l'acteur qui le prononce est un point défini sur la vaste scène. Mais la couleur et l'espace de ce son techniquement retransmis sont une négation du volume réel de la salle. Autrement dit, les caractéristiques acoustiques de ces éléments sonores venant de différents lieux brouillent plus qu'ils ne révèlent et ne dessinent (comme ils le feraient dans une acoustique "naturelle", sans amplification électronique) la forme spatiale du lieu théâtral. Bob Wilson a souvent, par ailleurs, utilisé le principe de démentir la

provenance "causale" du son - l'acteur qui le profère - par sa provenance acoustique, c'est-à-dire le haut-parleur qui le diffuse, situé par exemple derrière le spectateur ou sur sa gauche alors que l'acteur est devant lui sur la scène côté jardin. En y ajoutant des sons de même nature qui sont pré-enregistrés, et qui s'y mélangent sans crier gare, le metteur en scène crée un effet fascinant de perte du sentiment du présent: tantôt, en explorant la scène du regard on finit par découvrir un acteur bougeant les lèvres, et dont la voix réelle mais amplifiée sonne comme au cinéma celle d'un acteur doublé ; tantôt on croit que quelqu'un parlait sur le plateau, et il n'y avait personne, c'était la voix d'un texte qui s'élevait de nulle part.

Cette préoccupation, on la retrouve certes dans certaines expériences de musique contemporaine, et dans ces oeuvres qui par exemple mêlent un piano jouant en direct avec le son de l'instrument transformé en temps réel, et des sons issus du même instrument sur une bande.... Mais ce genre d'oeuvres est la plupart du temps solidement appuyée sur une priorité donnée au temps réel, et reste centrée sur l'émission sonore visible et constatable de l'interprète "live", mise en vedette par la disposition instrumentale, l'éclairage, et tout un arsenal microphonique. Chez Bob Wilson, quand quelqu'un parle, ni le jeu, ni l'éclairage ne centrent le regard sur le fait qu'il parle, au contraire : c'est à nous, comme dans les films de Jacques Tati, de retrouver dans le tableau ce qui fait du son.

Les techniques visuelles, elles, ne sont pas encore complètement à même de nous faire confondre le direct et le différé présentés en même temps à nos yeux : l'image projetée sur un écran ou sortant d'un monitor se différencie sans peine par sa matière, sa substance et son cadre de l'image produite en "chair et en os", si l'on peut dire. Pour le son, en revanche, cette confusion est depuis longtemps en mesure d'être réalisée. Aussi, dans le *Martyre* de Bob Wilson, est-ce surtout le sonore ambigu qui vient miner la présence du visible évident et incarné, et mettre en doute la notion de "direct", créant un espace plus mental que réaliste, où les traces et les anticipations des choses se mélangent à leur apparition dans la réalité. Et si le caractère infailliblement précis et pré-déterminé, chez Wilson, de l'exécution, des évolutions chorégraphiques aux changements de lumière, tend déjà un peu de lui-même à déréaliser le direct et à troubler le sentiment que nous avons d'une représentation produite

sous nos yeux pour nous, c'est d'abord par le son que s'opère cette déréalisation.

Mais aussi, c'est par lui que le charme peut-être rompu, chaque fois par exemple que commence, brutalement et mécaniquement, une plage musicale de Debussy, qui a sa durée propre et fermée sur elle-même, et ne permet aucun glissement dans le temps. Il est dommage (problème d'autorisation de l'orchestre, des éditeurs ?) que le metteur en scène n'ait pu mélanger à ces séquences pré-enregistrées d'orchestre d'autres bruits, de ces bruits si doux et infinis de ressac qu'on entend parfois chez lui...

Le son retransmis pose aussi la question de la distance entre l'audio-spectateur et l'audio-spectacle: l'image dans l'univers de Wilson - le spectacle offert dans le cadre de la boîte magique de la scène, dont plus que d'autres il nous fait ressentir le caractère clos, cerné, sous vitrine - se regarde à distance, tandis que le son nie cet éloignement. Il traverse la muraille de verre entre le plateau et la salle, pour venir, par l'amplification localisée, nous toucher intimement à l'oreille. Devant le visuel des spectacles de Bob Wilson, nous gardons conscience d'être un "public"; "dans" (et non plus devant) le sonore des mêmes spectacles, nous sommes chacun un seul.

(Le Monde de la Musique, n°114, septembre 1988)

33. Une dramaturgie de la retransmission

Quand j'étais enfant, cela veut dire dans les années cinquante, l'espace de la radio, c'était pour moi d'abord un espace géographique - celui évoqué par le cadran éclairé du poste de TSF sur lequel, en tournant un gros bouton, on déplaçait une aiguille qui vous faisait passer de Paris à Luxembourg, et de Bruxelles à Hilversum. Où ça pouvait bien être sur la carte, Hilversum? De fait, ce que je prenais pour des noms de ville étaient des noms de stations. À ce malentendu initial tient pour moi la magie de l'écoute de la radio. Le jour où fut lancée une station nouvelle qui se baptisait "Europe I" - c'était en 1955 - cette magie a été un peu atténuée, car désormais, on ne pouvait plus faire de confusion.

Les émissions étaient alors en monophonie, bien sûr - mais elles n'en suggéraient pas moins beaucoup de dimensions spatiales, à cause de la variété des définitions du son et des effets de brouillage et de fading lorsqu'on voyageait dans les fréquences, notamment sur la bande des ondes moyennes. C'est ce papillotement, ce clair-obscur que j'ai recherché plus tard à recréer dans mes musiques concrètes, avec des moyens très différents. Aujourd'hui, on n'en a plus aucune idée si l'on ne sort pas de la bande FM, où les sons sont tous au premier plan et au même niveau de définition. Il faut, pour l'entendre, voyager sur les autres bandes, ou même acquérir un poste à ondes courtes.

Mais lorsque la stéréophonie est arrivée en grandes pompes à la fin des années cinquante pour les émissions de musique classique - on avait beau parler à son propos de relief sonore, je n'ai aucun souvenir qu'elle ait introduit un espace particulier. La "modulation de fréquence", comme on disait alors sans abrégé, m'a bien plus frappé par son effet de présence accrue des musiciens et de l'orchestre et par le gain en définition des instruments et des voix, que par un quelconque sentiment d'espace. On peut même dire que l'espace se rétrécissait avec elle, dans la mesure où il devenait une dimension plus concrète, prosaïque, localisable dans le réel du lieu d'écoute. On avait bien un sentiment d'élargissement de l'écran sonore, tel un cinémascope pour l'oreille - mais un scope où tout restait figé. Les violoncelles restaient à droite et ne sautaient pas dans l'espace, et ils n'échangeaient pas leur place avec les premiers violons.

De fait, dans ma perception, l'espace, lorsqu'il s'agit de sons que transmettent des haut-parleurs, n'a que peu à voir avec le nombre de pistes utilisées. Et lorsque je pense "espace acousmatique", je me remémore par exemple l'impression laissée sur moi par les retransmissions de théâtre ou d'opéra sur France-Culture (à l'époque "France III"), et France-Musique (alors "France IV").

De même que j'ai toujours pris du plaisir à lire des pièces de théâtre pour m'en offrir la représentation mentale, j'aimais aussi suivre des retransmissions de Wagner à la radio - et m'imaginer le décor, les déplacements des acteurs, à partir d'indices sonores divers qui se superposaient au chant et à l'orchestre: craquements de sièges, toux et réactions du public, bruits de pas sur les planches, changement de couleur de la voix lorsque l'acteur sans doute tourne le dos au micro... C'est ce qui m'a incité à composer, devenu adulte, des *mélodrames concrets* qui simulent par moments une représentation retransmise, avec ses différents plans de profondeur - voix d'un commentateur proche, scène de la représentation, et enfin, mélangé à cela, diffus et intermittent, le bruissement enregistré d'un public.

Ainsi ma *Tentation de Saint-Antoine*, par exemple, est-elle parsemée de quelques "effets" inspirés par cette expérience primitive de la retransmission radiophonique: par exemple dans les tableaux intitulés "Le Prêcher" et "Le Trésor", des bouffées passagères de la présence d'une assemblée houleuse - qui font comme éclater l'espace représenté, le font basculer du côté d'une salle restée jusque-là sans voix. Issue de cette même expérience, aussi, est dans cette oeuvre la conception du rôle de la Narratrice (jouée par Michèle Bokanowski), traitée comme une journaliste décrivant en direct les actions physiques du protagoniste à l'intention d'un public aveugle de radio.

Le livre de Flaubert qui a inspiré cette composition se prêtait d'autant mieux à un tel projet de "mélodrame" qu'il a été conçu par son auteur comme une pièce de théâtre imaginaire et injouable - à l'instar du *Second Faust* de Goethe ou de certaines oeuvres de Mérimée ou Musset. Mais l'ouvrage de Flaubert reste un cas à part dans ce genre, cher au XIX^{ème} siècle, du théâtre à lire, par la place importante qu'y tiennent les indications de jeux de scène et de décor - les "didascalies". Monologues et dialogues à voix haute y sont fréquemment coupés par des descriptions d'actions et de décors *au présent*, dans le temps réel et indéfini d'une représentation permanente. L'auteur donne le

sentiment de décrire en simultané un spectacle ou une fresque à l'intention de quelqu'un qui ne le verrait pas, en lui permettant de combler imaginativement ce manque à partir des mots qu'il lui propose. C'est ce sentiment très fort que j'ai éprouvé tout petit dans des retransmissions de radio - qu'à partir des sons seuls, il fallait reconstituer l'ensemble d'un espace, et qu'une magie propre s'attachait au caractère forcément lacunaire de cette reconstruction.

L'espace acousmatique, tel que par exemple la radio l'a longtemps incarné, est en effet - c'est sa définition même - un espace pour aveugles. Prenons un voyant et un non-voyant immobiles côte à côte au seuil d'une grande salle. Le voyant aura d'un coup d'oeil l'appréciation du volume global de celle-ci avec les différents plans en profondeur. L'aveugle, lui, devra reconstituer pièce par pièce cet espace au fur et à mesure, en fonction des événements sonores qui s'y produiront. Toujours quelque chose pourra surgir à son oreille inopinément et l'obliger à remanier l'ensemble. C'est cette *dramaturgie du surgissement* qui est caractéristique de la musique concrète - bien que le cinéma l'ait parfois retrouvée lui-même, avec l'usage par exemple du gros plan et de ses bords-cadre dont peut jaillir n'importe quoi de menaçant ou au contraire de tutélaire: voir chez Bergman par exemple *La Flûte enchantée*, et *L'Oeuf du serpent*.

À l'époque où je recevais ces impressions, je ne connaissais pas ce qu'on appelle aujourd'hui les émissions de création radiophonique; j'étais juste charmé de manière diffuse par les effets même, le mystère de la retransmission acousmatique - qu'il s'agisse de jeux, de concerts symphoniques, de pièces de théâtre ou de reportages. Quant aux feuilletons conçus spécialement pour les ondes et se déroulant dans un espace abstrait de studio, ils me captivaient moins que cette porte sonore ouverte sur un monde parallèle et simultané.

Il me semble donc que dans mes musiques "théâtrales" - *Le Prisonnier du Son, Tu*, ou *La Tentation de saint Antoine* -, la dimension spatiale prépondérante est celle de la profondeur scénique dans l'axe d'une représentation, depuis le lointain jusqu'au proche - le très proche étant posé par la voix d'un commentateur qui vous parle comme à l'oreille. Les dimensions latérales données par les deux pistes servent juste de limites, elles donnent l'encadrement de la scène. C'est pour cela que lorsque je travaille en studio, je n'utilise pas les

haut-parleurs arrière, je ne mets pas de son tout autour de moi - mais j'écoute au contraire toujours *devant* moi. Pour la même raison je réalise toujours en format deux pistes.

La Tentation de saint Antoine ; notamment, comporte plusieurs références directes à la radiophonie. Non pas tellement par la présence de Pierre Schaeffer dans le rôle-titre (une voix que j'ai connue d'abord en chair et en os, si je peux dire, avant de l'entendre sur les ondes, et qui n'est donc pas marquée pour moi par la radio, bien qu'elle soit tellement microgénique!); mais par divers détails: comme quelques interventions de sons hertziens dans le tableau "Le Désert" (où l'on entend des ondes courtes enregistrées à l'aide de mon frère, radio-amateur), et dans "La Terre" (bousculade d'éclats de stations de radio sur une bande FM sur-encombrée, celle des années 80). Il s'agit de sons "*on the air*", comme on dit en anglais, et qui matérialisent un espace sonore hertzien non-acoustique.

Gagnons l'endroit le plus isolé possible, un plateau par exemple ou un site de haute-montagne, en emportant un transistor minuscule. Il nous suffit de déployer la petite antenne et d'allumer le poste, et voilà des voix et des musiques qui accourent de tous les points. Ces sons étaient donc là, latents dans notre air, partout. Ils tendent dans l'espace une multitude de fils invisibles, et ignorent avec insolence les lois de la propagation acoustique telle qu'on les enseigne dans les manuels. Ce sont pourtant les sons tels que nous les vivons aujourd'hui - d'où le léger dérisoire, à mes yeux, des pinaillages d'audiophiles sur l'"effet stéréophonique", alors que les trois-quarts des sons aujourd'hui sont relayés électriquement, et de ce fait méconnaissent l'acoustique dite naturelle.

Comme on le voit, j'ai parlé surtout de la radio comme canal, relais, medium, plutôt que comme un espace de création propre, qu'elle a été aussi et qu'elle est toujours, notamment en France avec le légendaire Atelier de Création Radiophonique créé par Alain Trutat et René Farabet. C'est que je pars d'une expérience qui m'est particulière et de mes souvenirs d'enfant, dans lesquels la radio fonctionnait surtout comme une doublure acousmatique de tous les autres genres spectaculaires existant - concert, théâtre, opéra, et même cinéma (une émission sur Paris-Inter, *Cinéma sur les Ondes*, utilisait les bandes sonores des films pour les adapter en "dramatiques radio", moyennant des textes additionnels). Il y avait quelque chose de fascinant dans

cette doublure acousmatique, c'était le fait qu'elle exprimât par touches successives et jamais achevées un espace supposé d'emblée réel et entier. Et c'est peut-être en me souvenant de cette expérience que finalement, sans l'avoir prévu, je me suis retrouvé plus tard à faire de la musique de sons fixés, et à composer des drames qu'on ne voit pas.

(*Liens*, dossier "L'Espace du son", 1991)

34. La télévision, une radio illustrée

Muet est né le cinéma, même si c'est avec de la musique autour. Ce qui n'empêchait pas les personnages d'y parler en dialogues *sous-entendus*. Plus tard, c'est naturellement que le son réel des voix est venu rejoindre la parole émise dans l'image. Mais la télévision, elle, pouvait-elle naître muette ? La réponse ne fait aucun doute : non, elle ne le pouvait pas.

Les premières anticipations de la télévision - par exemple, dans le *Metropolis* de Fritz Lang en 1927, et plus tard dans *Les Temps Modernes*, de Chaplin - nous la montrent comme un téléphone donnant l'image du correspondant : donc, comme un système de télé-audition complété par la vision à distance et fonctionnant dans les deux sens. Ce qui est logique, le téléphone ayant existé bien avant la télévision.

Cette dernière semble donc avoir été destinée, dès son origine, à devenir un moulin à paroles. Les Américains nomment *talk-shows* ces programmes, souvent les plus populaires, qui montrent simplement des gens en train de converser. Un aveugle peut suivre une grande partie des programmes de télévision en ne perdant qu'une petite partie de l'information donnée, au sens spécifique du mot "information". Ce qui lui manquera, en revanche, est ce qui fait le charme propre de la télé, toutes ces petites informations secondaires, impressionnistes, improvisées, désordonnées, apportées par les images. En effet, autant le discours tenu à la télévision est souvent raisonneur, rigide, organisé, autant le flux des images qui vont avec cette parole est imprévisible, impressionniste, mal raccordé. Commentaire et image ont souvent à la télévision une coordination hasardeuse et sauvage, qui est la vérité de leur rapport.

Inversement un sourd reçoit, par le petit écran, un bombardement de détails, de visages, d'images mouvantes, dont souvent rien dans l'image seule n'indique le sens, la logique, la liaison, à moins sans doute d'avoir étudié préalablement le journal de programmes.

Cette indépendance du son et de l'image que nombre d'intellectuels cinéphiles réclament du cinéma, ils ne ne sont pas encore aperçus que la télévision en fait son pain quotidien. Combien par exemple de retransmissions sportives ne sont-elles pas le

déroulement parallèle d'un flot verbal et d'un flux d'images produits depuis des lieux différents par des individus différents, et qui parfois peuvent complètement diverger pendant quelques minutes ! Et combien de séquences d'actualités ne font-elles pas tomber, sur un commentaire pré-écrit, un bout-à-bout d'images saisies et collées au petit bonheur, dont le rapport avec le texte est souvent lointain ?

Autre exemple : au cinéma, il est rare d'entendre se dérouler "off" une conversation ordinaire entre des personnages invisibles rassemblés dans un lieu réel (rien à voir avec la voix-off et hors-lieu des films), cependant que l'image propose une suite de visions tout à fait déconnectées de ce discours. La télévision, elle, le fait couramment. Par exemple, l'invité de l'émission s'entretenant avec un journaliste, cependant que l'image nous offre, montés à la diable, des aperçus de sa vie privée. Ce procédé, parmi d'autres, accuse le fonctionnement de la télévision comme radio illustrée ; une radio dont l'illustration d'images possède ce caractère discontinu, partiel, tour à tour didactique et décoratif qu'elle présente dans les livres par rapport aux textes qu'elle accompagne. Dans cette radio illustrée, le son, la parole en tout cas, seraient, à l'inverse de ce qu'il peut en être pour le cinéma, premiers, essentiels, donnant le fil conducteur auquel tant bien que mal viennent s'accrocher les images.

Le son dit "off" ou "hors-champ" ne prend d'ailleurs pas le même sens au cinéma et à la télévision. On sait que l'esthétique du cinéma parlant s'est en grande partie construite sur le jeu du champ et du hors-champ, et notamment sur la dynamique de la voix cachée. Or, un son n'est hors-champ que par rapport à une image. Tout, dans le cinéma classique et d'abord son histoire même, a concouru à faire de l'image le centre du cinéma et du son un élément à la fois périphérique, parasite, nourrisseur et vampirique, qui tourne autour de l'image, y rentre et en sort. Et la magie du son au cinéma tient dans ce statut variable, sans lieu fixe, qui est le sien, par rapport à ce carré magique qu'est l'écran, lequel est investi comme lieu du charme cinématographique.

Il n'en est pas de même pour la télévision, sans que pour autant le rapport soit symétriquement inversé. Si le son est bien la base de la télé, il ne faudrait pas tomber dans la facilité de dire que c'est lui, cette fois-ci, qui est au centre, car, à la vérité, la télévision n'a pas de centre. On ne peut y parler de "voix off" au sens cinématographique : car la

parole, même sortant d'une bouche invisible, y est toujours parole de radio, installée dans sa niche qui est le petit haut-parleur d'où elle est émise. Ce serait plutôt l'image qui, elle, irait souvent faire son école buissonnière en s'aidant de la multiplicité des caméras qui peuvent aller chercher des détails dans tous les coins. On pourrait donc dire qu'à la télévision, c'est l'image parfois qui est *off* par rapport au champ de la parole.

Sans doute cette idée de la télévision comme "radio illustrée", à rebours de l'idée commune (le règne de l'image, etc.) a des airs de paradoxe facile. Que l'on réfléchisse tout de même au rapport quotidien que l'on entretient avec la télévision, quand on quitte la pièce de séjour ou quand on se tourne vers son voisin, quand on ouvre le journal de programmes, etc..., sans cesser de suivre à l'oreille le fil d'une émission. La télévision est bien alors un continuum sonore associé à une image regardée de façon discontinue.

Bien sûr, les réalisateurs, les auteurs de télévision font ce qu'ils peuvent pour faire "parler" l'image, elle aussi. Elle devient alors souvent un tableau noir, un registre, une carte (celle, par exemple, de la météo), une liste (des cours de la bourse, des gagnants du tiercé), un graphique qu'une voix amicalement didactique nous désigne : "comme vous le voyez", dit-elle - alors que si nous le voyons, c'est parce qu'elle nous le montre et nous le dit.

Autre illusion, celle qui veut que tout événement montré à la télévision parlerait de lui-même si on voulait lui laisser la parole, c'est-à-dire le son dont il est accompagné, au lieu d'étouffer ce son, comme on le fait, sous le commentaire. Or, la plupart du temps, ce son de l'événement (celui d'un match sportif, d'une manifestation) ne parle guère par lui-même; d'ailleurs, il est parfois impossible à suivre et à capter.

On sait, d'ailleurs, qu'à la faveur des conditions de réalisation ultra-rapides qu'elle implique le plus souvent (en direct ou en semi-direct) et avec la systématisation de la prise de vue à plusieurs caméras - la télévision a bousculé les belles règles de découpage et de construction d'espace que le cinéma a mis beaucoup de temps à élaborer. On ne peut plus parler de "plan" au sens cinématographique pour ces bouts de prise de vue qu'une émission de télévision courante fait se succéder, non plus que de "raccords" pour ces changements d'angle désordonnés et capricieux qui mènent de l'une à l'autre.

Moyennant quoi, c'est le son, le commentaire ou le dialogue qui assurent la continuité. Par ailleurs, le renoncement au découpage en tant qu'organisation de l'espace visuel amène l'image de télévision à perdre ses qualités de profondeur, de perspective, et à se réfugier, si l'on peut dire, dans la surface vitreuse de l'écran (à cela concourt le style d'éclairage implacable, clinique, adopté pour tourner les émissions). Le langage vidéo créé par des gens comme Averty et les viséastes français, américains et japonais, donne souvent à l'image une nature nettement plane, même dans ces effets de "Quantel" et "A.D.O." dont usent et abusent les génériques de télévision, où l'image est transformée en une carte à jouer que l'on plie et retourne. A proprement parler le son ne peut venir "habiter" cette image, il glisse à la surface.

La formule célèbre selon laquelle "l'image en dit plus que mille mots", mérite donc d'être reconsidérée. On pourrait même dire, avec irrévérence : l'image parle ? Mon oeil ! Que peut nous "dire" en effet cette vision de combattants de rue, de travailleurs dans une usine, de façade d'Assemblée Nationale, d'avion qui atterrit ou qui décolle, si le commentaire ne vient pas le lui faire dire ? L'image parle si mal, naturellement, qu'il a fallu au cinéma muet (un art qui atteignit tout de même au sublime) mobiliser toutes sortes de moyens - une composition élaborée des images, l'adoption, par des acteurs d'une gestuelle spécifique (mouvements de bras démonstratifs), et bien sûr le texte des inter-titres - pour parvenir à raconter des histoires souvent sommaires de structure. Mais ce fut pour le cinéma une chance - que le son lui ait laissé carte blanche pendant trente ans, et ne l'aie rejoint après. Sans cela, il serait resté, fort probablement, un art accroché au son, dépendant de la parole. Mais ceci est une nouvelle histoire...

(écrit en 1984 pour une exposition au Centre Georges Pompidou, première parution en volume dans *La Toile trouée*, 1988)

35. Musique-discours, musique-milieu

Aujourd'hui, on n'échappe pas à la musique. Federico Fellini pas plus que les autres, qui dit l'exécuter comme fond sonore quand il mange au restaurant, mais qui ne se gêne pas pour en mettre dans les établissements dont il est le patron - autrement dit dans ses films. Cela de la façon la plus insidieuse, la plus magique et la plus troublante aussi, c'est-à-dire non pas comme un discours qui essaierait de faire entendre sa voix par-dessus tout le reste, mais comme une présence, une atmosphère, un battement de coeur, celui-là même des petits galops de Nino Rota. Et dans la "Fellini-Trattoria", nous spectateurs subissons cette musique avec allégresse, alors que sortis de la salle obscure et rendus à la rue, l'envie nous vient de protester contre ceux qui nous en imposent la présence dans tout lieu public.

Certes, ce phénomène obsédant de la musique de fond découle logiquement de l'avènement de l'enregistrement et de la retransmission électrique, qui ne laisse plus aucun point de la planète à l'abri des ondes sonores. En même temps, ce que je voudrais rappeler ici, c'est que cette musique de fond est une vieille histoire, antérieure à l'avènement des techniques modernes.

On pourrait dire en effet, très grossièrement, qu'il y aurait deux façons d'être de la musique, pour qui n'est pas en train de la produire ("ergo-audition"): ou bien elle représente un élément que l'on habite, une ambiance, une couleur, un état, un rythme fondamental, et alors elle occupe le temps comme un gaz, se coulant et se répandant dans la durée disponible, sans avoir de forme temporelle figée et finie. On appellera cela la *musique-élément*, ou encore la *musique-milieu*. L'autre cas correspondrait à une musique qui se présente comme un discours linéaire, formé dans le temps, articulé avec un début, un milieu et une fin, comme par exemple (mais il n'y a pas qu'elles) les oeuvres du répertoire classique occidental. On l'appellera celui de la *musique-discours*.

La première, la musique-élément, serait en principe plus propice à servir d'accompagnement pour les spectacles et le travail, et elle s'adresserait plutôt à l'ouïe, c'est-à-dire à la réceptivité passive et globale de l'oreille et du corps. L'autre, la musique-discours, proposerait des figures à entendre au premier plan de l'attention, et solliciterait une audition active et consciente.

Ceci une fois posé, bien clair et logique, on s'aperçoit tout de suite, que, même s'il existe des musiques spécifiquement conçues en tant que musiques-élément (les productions "New-Age" ou le Muzak des grands magasins), n'importe quelle musique-discours peut, par le principe de sa répétition et de sa rediffusion enregistrée, en devenir une. Nous connaissons des mélomanes qui se shootent à l'opéra mozartien, d'autres à Glenn Gould et d'autres au répertoire baroque, c'est-à-dire que ces auditeurs font défiler la musique classique en continu dans leur environnement de loisir et de travail pour y être non écoutée mais ouïe, en usant librement de la possibilité de l'interrompre à leur gré. Même dans le cas des oeuvres à forte densité discursive et à grande tension formelle, comme c'est le cas des dernières sonates de Beethoven, la répétition à l'infini de leur audition par le disque ou la radio émousse les pointes du discours, aplanit les discontinuités qui font de l'oeuvre un drame formel, et transforme ces discontinuités en détails familiers que l'on reconnaît en passant, comme on salue, dans un trajet en train recommencé chaque jour, les accidents du paysage.

Grande est la tentation aujourd'hui, si l'on considère le cas des musiques occidentales classiques - celles d'avant l'enregistrement et la retransmission électriques - de les imaginer selon un modèle unique et tranché. Selon certains il n'y aurait eu jadis que de la musique-élément à habiter par l'homme - musique de fonction, de célébration, de danse ou de rite social que l'on évoque en général avec nostalgie, tandis que la musique-discours, faite pour être écoutée avec attention, ne serait qu'un avatar récent, lié à l'invention tardive et regrettable du concert. Pour d'autres, au contraire, on n'aurait connu au départ que de la musique-discours, laquelle d'ailleurs pouvait se "lire" et s'analyser sur partition, et la reproduction mécanique est un phénomène regrattable qui serait venu dégrader cette musique, en la ravalant au rang de papier peint sonore.

La vérité est plus mélangée: car les deux dimensions ont été très souvent présentes simultanément au sein des mêmes oeuvres. On peut en prendre pour symbole l'emploi longtemps persistant de la barre de reprise, à savoir le fait que dans les partitions classiques une bonne partie de l'énoncé musical - et parfois, pour certaines oeuvres, le morceau tout entier - devait ou pouvait être répété textuellement, comme pour laisser une seconde chance d'écouter à l'oreille paresseuse, qui la première fois n'aurait fait que flotter dans la

béatitude sonore - ou peut-être, au contraire, pour diluer un discours déjà mentalement enregistré dans la jouissance de sa répétition pure. La barre de reprise, c'était comme mettre une pièce dans le juke-boxe pour réécouter ce qu'on a aimé. Dans un certain sens, son emploi dans les musiques classiques niait la pure linéarité de l'écoute et la nécessité de la forme comme discours clos contenu dans une certaine zone de temps.

On sait aussi qu'en vertu d'un rite social longtemps pratiqué, le spectateur d'opéra pouvait tout aussi bien "habiter" l'oeuvre que l'écouter, en recevant des gens dans sa loge pendant la représentation, sans cesser de capter auditivement la continuité de la pièce, un peu comme aujourd'hui on suit la télévision.

La musique occidentale écrite a, on le sait, tendu par la suite à supprimer de plus en plus les barres de reprise et à casser les moules formels répétés à l'infini, pour proposer des oeuvres de plus en plus conçues comme un pur discours, où la redondance était sévèrement pourchassée. Cette évolution a fini par déboucher, en liaison avec l'apparition des médias de reproduction (qui, en réactualisant à l'infini les musiques anciennes, en font les concurrentes directes de la création contemporaine) sur une véritable crise de langage, qui est en même temps une crise de la musique-discours, et enfin de la notion d'oeuvre (notion que pour ma part, je maintiens et défends).

Mais ce que je voulais dire au-delà du cas particulier de la musique savante, c'est que c'est au sein de la musique même (en tout cas sous sa forme entendue, par opposition à la forme lue lorsque celle-ci existe), que se situe la double dimension élément/discours, fond/figure, ouïr/écouter. Elle est la double nature même qui la constitue, et, en somme, l'avènement de la reproduction mécanique du son, avec ses effets connus et souvent décriés (la "musique de fond" des lieux publics, à laquelle fait écho la musique de fond domestique dans laquelle chacun se réfugie) me semble non pas tant pervertir la musique que venir la réaliser, l'accomplir, au moins dans une de ses dimensions.

Ceci ne doit pourtant pas dissuader ceux, dont je suis, qui persistent à vouloir s'exprimer à travers des musiques-discours - autrement dit des oeuvres - de continuer à le faire, comme d'autres signent des romans ou des tableaux. Bien sûr, ils ne pourront éviter que leur oeuvre, à travers le disque ou la radio, serve à tout un

chacun de meuble acoustique. Mais un meuble toujours susceptible de parler à celui qui un jour l'interroge.

(*Diapason*, 1987)

B) SONS FIXÉS

36. Lente révélation

Frôlements d'étoffe, crissements soyeux, froissements: voilà ce que fait entendre, avec une finesse arachnéenne, la bande sonore Dolby du film de Bernardo Bertolucci *Le dernier empereur*. Un grand spectacle dont la majeure partie se cantonne dans l'enceinte du Palais Impérial de Pékin, et où s'entassent des princes, princesses, dignitaires, eunuques, prêtres, lourdement chamarrés d'étoffes magnifiques, ce qui est l'occasion de mille petits bruits intimes, de contacts, de frous-frous de tissus remués, de tentures tirées.

Ces bruits délicats, riches en fréquences aiguës, la piste optique du cinéma il y a encore quinze ans encore les restituait mal. À la télévision en revanche, qui disposait du son magnétique (double bande ou vidéo), on pouvait les entendre, mais trop hâtivement créés et dosés ils devenaient durs et cassants. Puis s'est répandu dans les salles le Dolby stéréo, qui au début a été utilisé dans un esprit de démonstration pour de grosses artilleries sonores : martellements de la musique pop, détonations d'armes, vibrations d'hélicoptères, rugissements d'astronefs... Vient maintenant une nouvelle période technique où la puissance de restitution du son, assise et sûre d'elle, n'est plus utilisée seulement pour des effets de force, mais aussi dans la finesse. Certes, le film de Bertolucci n'est pas le premier à utiliser un son haute-fidélité pour des effets limpides, légers; l'avaient précédé dans cette voie des oeuvres comme le *Playtime* de Tati en 1967 (dans sa version 70mm son magnétique) et plus récemment *Les Moissons du ciel*, 1977, de Terrence Malick, une élégie pullulante de subtils bruissements naturels. Disons que *Le dernier empereur* représente une apothéose de la miniature sonore reproduite grand format, mais sans dureté, avec, notamment dans les salles équipées du système de diffusion THX, une qualité soyeuse peut-être inégalée jusqu'à aujourd'hui.

Voilà donc que tous ces sons tactiles, légers, le cinéma ne se contente plus d'en donner, comme autrefois, une traduction bruitée impersonnelle, il leur donne une véritable présence, une matière, une identité. Pourtant le cinéma sonore existe depuis déjà soixante ans.

Qu'a-t-il attendu ?

Pendant longtemps le cinéma, s'il savait très bien placer des sons dans le film, les faire jouer comme des notes dans la partition audiovisuelle, les a traités, pour ce qui est de leur matière et de leur substance, à gros traits. Bien obligé : la bande passante de la piste optique était restreinte (coupée à 8.000 hz) , et la place y était donc trop limitée pour loger en même temps des sons différents sans qu'ils se masquassent. Autant prendre alors des sons sommairement dessinés, et réserver la place principale aux dialogues... et aux sons de la musique, des sons par essence, même dans une écoute de mauvaise qualité, plus prégnants que les bruits. La musique d'ailleurs pouvait très bien à l'occasion prendre en charge une représentation stylisée de la rumeur audible du monde, comme elle le fait dans l'opéra et le ballet - voir les "Murmures de la forêt" de *Siegfried* ou l'orage de *Rigoletto*, dont les partitions de film ont souvent repris le principe. Quant aux bruits il y en avait, certes, comme "effets sonores" mais absolument codifiés, immuables, presque interchangeable d'un film à l'autre, puisés souvent dans les même sonothèques : des petits oiseaux dans la scène de nature, un sifflet de train dans les scènes de gare, un crépitement de machine à écrire dans les scènes de bureau. D'un film à l'autre on avait souvent l'impression d'entendre le même oiseau, le même crépitement, le même sifflet. Et c'était très bien ainsi, c'était le classicisme du cinéma. Les sons étaient comme des mots avec lesquels on parle, et qui sont les mots de tout le monde. Ils n'avaient donc guère d'identité, de matière individualisée, ils étaient surtout des signes : signes de nature, d'orage, signes de départ ou de nostalgie. Pas question, sauf chez quelques maniaques de la matière sonore comme Robert Bresson, de perdre son temps à travailler la couleur particulière d'un son de clé dans une serrure. Le premier venu, pourvu qu'il fût lisible et expressif, suffisait.

Il y a eu cependant, au début du parlant, certaines expériences extrêmes. Les unes, dans le cinéma français surtout, pour donner aux sons de la vie une véritable présence derrière les dialogues mais qui butaient sur des limites techniques, et d'autres, dont on s'est moqué injustement, pour redoubler les bruits à travers la partition musicale. Dans *Le Mouchard*, de John Ford (1935) , lorsque des pièces de monnaie, prix de la trahison, sont égrenées sur une table de bistrot, ce sont des notes de glockenspiel qui une à une,

synchronisées avec le bruit, ponctuent leur chute. Et pourquoi pas? C'était une direction intéressante, qui finalement, n'a été continuée que dans le dessin animé, ou d'une façon beaucoup plus subtile, par quelques auteurs comiques.

Cela pose cette question : qu'est-ce que la matière sonore? A partir de quelles performances de reproduction a-t-on dans l'oreille quelque chose qu'on puisse appeler une matière? Notre perception auditive est un processus plus abstrait que nous ne l'imaginons. Ce que nous appelons le "timbre" des sons instrumentaux et qui nous semble relever de leur matière (par opposition aux valeurs de hauteur, de durée, d'intensité) est en soi-même une structure, une forme, même si acoustiquement elle est très composite. Pour preuve le fait que, malgré une bande passante très réduite et une dynamique faible, on peut "reconnaître" dans les vieux enregistrements les timbres orchestraux.

Le timbre étant, on l'a vu plus haut, comparable au *visage* d'un son donné, on doit s'interroger: de même que l'on peut se demander à partir de quel nombre minimum de traits significatifs, variables pour chaque physionomie, se reconnaît sur un dessin le visage d'une personne -à partir de quel nombre minimum de traits sonores reproduits - et desquels- le timbre d'un instrument dans un phonogramme peut-il être identifié? Mais reconnaître à partir d'un trait n'est pas percevoir le tout ; aussi, le problème de la perception des sons "reconnus" sur un enregistrement n'est-il pas pour autant réglé. Ces traits, d'autre part, ne sont définis ni par l'acoustique traditionnelle ni par les critères techniques de la "haute-fidélité", qui pourtant nous permet de les entendre. Par exemple un son comporte, entre autres, une certaine structure de fréquences distribuée dans le champ des hauteurs et sur laquelle les critères de "bande passante" ne nous disent rien (Pierre Schaeffer l'appellerait "genre de masse"⁵) ; quant aux images que semblent nous en donner les analyseurs de fréquence ou les sonagrammes, elles sont rudimentaires et trompeuses. On peut comparer cela , si l'on veut, à la définition d'une image de télévision en nombre de lignes , qui ne nous indique pas en quoi exactement 840 lignes restituent autrement la forme de l'image que 625, sinon qu'elles font ressortir des détails. En d'autres termes, les effets qualitatifs sur la perception des formes visuelles ou sonores de l'augmentation quantitative, pour les unes du nombre de lignes, et

⁵ Voir son *Traité des objets musicaux* et notre *Guide des objets sonores*

pour les autres de la bande passante et de la dynamique, ne sont pas prévisibles et calculables à l'avance.

Ainsi, il se peut que les enregistrements de basse fidélité d'autrefois - qui avaient aussi leurs qualités: densité, concentration - aient été des sortes de codages qui s'ignoraient ; que nous y ayons reconnu, plus que des matières, des formes et des signes. Que savons-nous des processus de *reconnaissance de formes* par lesquels nous entendons les sons ? Pas grand-chose encore, malgré quelques récents travaux d'importance (Schaeffer). Il n'y a que pour les phonèmes du langage qu'un travail fouillé a été fait.

Ce qui est fascinant, si on regarde l'archéologie de l'enregistrement sonore (grâce au livre stimulant de Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*), c'est d'apprendre que l'invention de la reproduction sonore a d'abord été conçue par certains comme un prolongement de la sténographie et du télégraphe, comme un *speaking telegraph* (1877), quelque chose entre le codage et le simulacre . Ce que corroborent des réactions émises à l'époque, pour nous surprenantes . Un tel, vers 1878 - c'est Perriault qui le cite - s'étonne que l'enregistrement sonore conserve, outre les mots, "*l'accent de celui qui a parlé*". Comme si, plus ou moins consciemment, il s'était attendu à ce que l'appareil reproduisît le son de la phrase et la tonalité générale de la voix, mais en rejetant l'écorce du timbre, de l'accent particulier. On s'était fait à l'idée de capter, d'enregistrer et de reproduire des pièces de vers, des phrases, des musiques, des messages, voire la physionomie générale de la voix, son "portrait" sonore, mais que du concret immédiat, contingent, reste collé dans l'enregistrement à ce message comme à la semelle d'un soulier il demeure de la terre, voilà qui en laissait certains ébahis.

Ainsi, ce que nous appelons, sans toujours savoir en quoi cela consiste, le *sonore* ne nous a pas été restitué d'emblée par l'enregistrement lorsque celui-ci est apparu, et pas seulement par carence technique. A travers l'histoire des progrès de la restitution sonore le son a été l'objet d'une lente révélation, comme celle d'une photographie dans le bain de développement : voici des traits qui émergent, de vagues ombres, puis des contours, puis un détail (pourquoi celui-là?), puis des nuances... puis un virage des couleurs - tout ceci dans un ordre qui n'a rien de rationnel. Certains détails apparaissent tout de suite, d'autres à la fin, mélangés à des structures,

à l'ensemble de la forme.... Un processus qu'aujourd'hui chacun voit se dérouler en plein air et en quelques secondes sur un Polaroid⁶. Et qui, pour le son, a pris cent ans. Peut-être n'est-il d'ailleurs pas terminé.

Jusqu'ici bien sûr on a entendu quelque chose, et on a pris cette trace de quelque chose pour une reproduction, qu'elle était, mais au prix de combien de détails gommés dans la matière, de reliefs aplatis, de nuances négligées. De cette révélation lentement advenue, l'histoire technique de la hi-fi n'a donné qu'une expression quantitative inadéquate, elle n'a pu que la compatibiliser en fréquences, en courbes de réponse, sans la décrire.

Quand le cinéma, la photo étaient en noir et blanc, tout un chacun voyait et pouvait nommer ce qui faisait défaut au simulacre visuel: la couleur. Mais ce qui manquait à l'image sonore donnée par les premiers phonographes, voire lui manque encore aujourd'hui c'est quoi, comment le nommer, de quelle "couleur" s'agit-il ?

D'autant que l'histoire, qui reste à faire, de cette révélation, de ce perfectionnement du simulacre sonore n'est pas linéaire. Souvent un progrès technique du simulacre en refoule un autre : ainsi au début du siècle, l'image monoculaire animée (en d'autres termes le cinématographe) refoule l'image fixe en relief, c'est-à-dire le stéréoscope, qui faisait alors l'objet d'une vogue difficile à imaginer aujourd'hui.

Et nous voici, face à l'écran, devant cette somptueuse cour de Chine. Sur les genoux d'une des épouses de l'empereur est assis un chien pékinois. Bruit de remue-ménage de l'animal sur le giron de sa maîtresse, petits halètements, froissements de tissu. Des sons qui ne sont plus des signes, mais des objets sonores existant à part entière, pour eux-mêmes.

(*Le Monde de la Musique*, n° 107, janvier 1988)

⁶ La photographie numérique supprime évidemment cet effet de révélation progressive, "à vue" (note de 2005)

37. Le grondement de la mer qu'entendait Debussy

Ils sont là, bien rangés, bien astiqués, rutilant de tout leur cuivre ou de toute leur boiserie, les vieux phonographes désuets au large pavillon ostensiblement floral, comme un calice; ils sont là aussi les anciens téléphones et les premiers micros - avec à leurs côtés d'autres objets moins familiers, comme les enregistreurs sur fil magnétique et les appareils primitifs à cylindre. Ils sont là et attendent, dans leurs vitrines sombres, qu'un commentaire enregistré dispensé au visiteur par un écouteur à infra-rouge vienne à parler d'eux. Alors ils s'illuminent quelques secondes puis retombent dans l'obscurité. Telle était la scénographie d'une exposition que, sous le titre "De fil en aiguille", la Phonothèque Nationale consacrait début 1989 à Paris, dans la Galerie Colbert, aux débuts de l'enregistrement et de la retransmission sonore.

Une exposition remarquable, et qui remettait à sa place l'apport souvent négligé du Français Charles Cros. Autant en effet notre pays ne s'est pas gêné pour s'attribuer à lui tout seul l'invention du cinéma (une invention où pourtant Edison, pour ne parler que de lui, eut sa part plus que grande), autant d'habitude il laisse de bonne grâce aux autres, et notamment au même Edison, la primeur d'une découverte qu'il pourrait tout autant revendiquer pour sienne, avec ces pionniers que furent en France Léon Scott de Martinville et surtout Charles Cros: celle de la phonographie.

Mais le parcours que proposait la Phonothèque Nationale était aussi l'occasion d'entendre, au casque, quelques trésors de l'enregistrement primitif, certains connus (la voix de Caruso), d'autres moins (des cylindres enregistrés par Gustave Eiffel). Des exemples sonores de la mémoire acoustique humaine auxquels nous sommes tellement préparés que ce qui leur fait défaut de façon criante - cela même sur quoi leur enregistrement a fait à l'époque une radicale impasse - continue encore aujourd'hui de ne pas être remarqué, d'être oublié. De quoi s'agit-il? Des sons de la vie, tout simplement.

Pourquoi en effet ne profère-t-on jamais, à propos de ces vénérables documents sonores, la remarque qui s'impose: qu'à l'inverse des reliques visuelles photographiques ou cinématographiques, qui derrière les personnages laissent exister leur décor, celles-ci sont marquées au coin d'un anthropocentrisme ingénu

et absolu, puisqu'elles nous font entendre seulement des voix et des musiques, donc rien que des sons humains et intentionnels? Du monde lui-même - de ce qu'aujourd'hui l'on appelle l'"environnement sonore", elles ne retracent rien; pas un cri animal ni un grondement d'orage, a fortiori pas un bruit de porte, de pas ou de chemin de fer.

On objectera que ces bruits étaient alors plus malaisés à reproduire et qu'il fallait, tout au début, articuler ou produire vigoureusement le son dans un cornet. Voire, mais après tout, rien n'interdisait d'amener les animaux et les autres sources sonores devant le cornet en question. Et d'autre part, si l'on s'était vraiment intéressé à la reproduction des bruits de la vie, on se serait soucié d'une technique la facilitant. Au lieu de quoi les cylindres d'Edison ou de Pathé ne se plurent qu'à enregistrer des sons humains se détachant sur un fond totalement vide, comme si la photographie n'avait jamais servi, depuis ses origines, qu'à reproduire des images de modèles - athlètes ou danseurs - posant devant un cyclorama de studio.

Or, justement, la tradition veut que la première photographie de Nicéphore Niepce ait été consacrée à des choses: une nature morte, *La Table servie*, tandis que les premiers enregistrements fixèrent des voix - celle de Charles Cros lâchant le mot de Cambronne, ou d'Edison récitant la comptine *Mary had a little lamb*. Voilà pourquoi, alors que les premiers films ne nous montrent pas seulement des êtres humains - les figurants enjuponnés, cravatés, chapeautés des premiers films de Lumière - mais aussi les autobus qu'ils prenaient, les arbres et la mer qu'ils voyaient, la lumière qui venait des cieux le jour de la prise de vue, les phonogrammes de la même période demeurent muets sur leur environnement. Nous n'entendrons donc pas le son que faisaient les cloches et les automobiles à cette époque, les oiseaux qui ont chanté en 1900 ne pépieront jamais plus, et jamais le grondement de la mer qu'entendait Debussy ne viendra jusqu'à nous, alors que ses reflets, bientôt centenaires, peuvent encore jouer sur les écrans où l'on redonne les films dits primitifs.

C'était difficile à l'époque, certes, de donner une image sonore des bruits, mais a-t-on seulement essayé? Pas un instant. La raison en semble évidente: la photographie puis le cinéma avaient reçu d'arts antérieurs et millénaires une tradition plastique et figurative selon laquelle une coupe de fruit était un objet aussi digne d'attention qu'un

beau visage. A l'inverse, la figuration sonore que permettait déjà, avant l'enregistrement des sons, le vieil artisanat du bruitage avec tous ses accessoires (plaques de tôles, noix de coco évidées, appeaux) avait toujours été considérée comme une attraction vulgaire, indigne de la sollicitude des artistes et ne pouvant dépasser le stade du pittoresque... Au reste n'avait-on pas la conviction que la musique était faite pour donner, de tous ces bruits, une expression transposée et sublimée?

Et puis comment aurait-on, vers le tournant du siècle, considéré le bruit comme une chose périssable à graver sur la cire? Soit en effet, on avait affaire à des événements considérés comme éternels et toujours recommencés - le vent, la mer, l'orage - qu'il n'eût servi à rien de mettre dans une boîte. Soit il s'agissait de bruits utilitaires et quotidiens, râclements d'outils ou claquements de portes, dont l'intérêt esthétique, historique et sentimental était jugé nul.

Aujourd'hui encore cette mentalité n'a pas beaucoup bougé, et l'idée de la figuration sonore continue d'inspirer le dédain au sein même de la création d'avant-garde, les oeuvres qui s'y essaient, au demeurant peu nombreuses, n'étant mises au compte que de la provocation ou du pittoresque carte-postaliste.

D'autre part l'exposition stimulante de la Phonothèque Nationale, qui donnait à réfléchir, n'en perpétuait pas moins, sur le sujet, une certaine confusion établie. Pourquoi? Parce qu'elle continuait de faire voisiner comme des machines du même ordre les phonographes et les téléphones, et ainsi mettait sur le même plan la fixation des sons (graphe= écrire) et leur transmission dans l'espace (télé= à distance), assimilant ainsi, même implicitement, la première à une modalité de la seconde. Alors qu'en soi la fixation fut une révolution esthétique peut-être plus grande, même si elle s'est produite dans le même temps. Une telle confusion, on ne la fait pas pour l'image, sûrement parce que la synthèse et la fixation du mouvement visuel par le cinéma ont précédé historiquement sa retransmission simultanée à distance (télévision), de sorte que l'important, en tout cas du point de vue artistique, c'est-à-dire la maîtrise du fugace, n'a pas été occulté par le reste.

Pour les sons, il devrait en être de même: leur fixation est un phénomène original, dont l'intérêt dépasse beaucoup celui de leur simple re-transmission.

(*Le Monde de la Musique*, n° 119, février 1989)

38. Pourquoi oublie-t-on les sons?

Lors de cette même exposition parisienne consacrée aux premiers appareils d'enregistrement sonore - pour la mise en mémoire de ce qui, contrairement aux images, était jusque-là éphémère par définition - on pouvait voir un étrange objet: une valise datant de 1900 environ et ayant appartenu à Gustave Eiffel. Dans cette valise se trouvaient, rangés verticalement, plusieurs cylindres creux étiquetés "ma femme", "mon fils", "ma fille", etc... Ces cylindres d'enregistrement (support qui précéda le disque) n'étaient rien moins en effet que des *portraits sonores de famille* réalisés par l'architecte, des échantillons de voix de chacun de ses membres, qu'il avait rassemblés dans cet émouvant coffret.

Seulement, cet album de portraits vocaux, ce n'est pas lui qui en avait eu l'idée, mais l'un de ces nombreux petits fabricants qui, à l'orée de l'enregistrement, avaient fait le pari commercial que cette invention servirait principalement à la conservation des voix familiales, sur le modèle de ce qui se faisait déjà pour les traits du visage.

C'était Verlaine qui, dans un poème publié vers 1866, parlait d'une femme apparue en rêve et dont la parole avait "*l'inflexion des voix chères qui se sont tues.*" Une inflexion alors encore périssable, et enfuie avec la mort des corps. Rien de plus normal alors que la première fonction qu'on ait vue pour l'enregistrement sonore, quand celui-ci est apparu dix ans plus tard dans l'histoire humaine, ait été de l'embaumer.

Le surprenant est que si peu de gens aient suivi l'exemple d'Eiffel, et que le l'idée du portrait sonore ait si mal marché, aussi bien commercialement que culturellement, conduisant à la disparition des inventions telles que cette valise, alors que la photographie d'amateurs, essentiellement consacrée à la mémorisation des souvenirs familiaux, prenait dès la fin du XIXème siècle un essor considérable.

On pourrait l'attribuer à des problèmes techniques: l'enregistrement sonore n'aurait pas été au point. Ce sont toujours de mauvaises raisons. La photographie de famille, même en noir et blanc et avec des pellicules peu sensibles, n'a pas eu besoin d'atteindre un imaginaire stade d'achèvement technique pour se développer. On peut d'ailleurs avoir confirmation de la nature exclusivement culturelle

d'une telle résistance à utiliser l'enregistrement sonore pour conserver la voix des proches ou les bons moments de la vie dans le fait qu'aujourd'hui encore, alors qu'existent des magnétophones et caméscopes grand public captant le son avec une définition mille fois plus grande, ils ne sont toujours pas utilisés dans ce but. De même, pratiquement personne ne conserve et n'archive les messages de répondeurs téléphoniques, qui constituent pourtant des supports de "lettres sonores" spontanées, gardant des traces émouvantes d'êtres proches ou lointains.

Il y a vingt-cinq ans environ, Philips lançait dans le grand public un enregistreur révolutionnaire sur cassette, de faible définition sonore mais de maniement facile, expressément conçu et lancé pour le même usage que la valise à cylindres de Gustave Eiffel, c'est-à-dire pour la mise en boîte des moments de la vie. Or, si la mini-cassette eut un grand succès, ce fut surtout comme instrument de travail, pour stocker des conférences, des interviews et des cours, comme sur les bons vieux dictaphones du début du siècle, et ensuite pour copier et écouter de la musique enregistrée; mais plus du tout, sauf dans des occasions rares, pour sa première destination familiale, et sans que personne, y compris ses concepteurs, ait pu prévoir un tel destin.

Bien sûr dans plusieurs foyers, on a enregistré la voix du nouveau-né, mais dans combien en a-t-on fait de vrais albums de souvenirs sonores, pour les faire entendre aux proches et aux amis? Et quels sont les "formats" d'enregistrement sonore conçus pour cet usage, les appareils rendant pratiques la mémorisation et le montage de ce genre de documents pour l'amateur, comme il en existe depuis longtemps dans le domaine photographique et vidéo? Où sont les magazines de "l'enregistrement sonore domestique"?

Il faut donc constater une résistance culturelle profonde et durable à l'utilisation privée d'une innovation technique aussi considérable que le fut l'enregistrement sonore. Et se demander - c'est le sujet même de ce chapitre - pourquoi?

Si je me pose la question à moi-même, puisque moi non plus je ne stocke pas la voix de mes proches et de mes amis, alors que tout devrait m'y inciter, je me donne cette première réponse: c'est parce que l'écoute de ces voix, même du très proche passé, est d'un pathétique trop grand, qu'elle évoque trop cruellement le fugitif, l'occasion ratée, le moment enfui... - Oui, mais pourquoi l'image

photographique, cinématographique ou vidéographique ne nous font-elles pas un effet semblable?

D'abord, parce que, beaucoup plus que l'image animée, le son d'une voix, ou bien une ambiance sonore fixés et réécoutés nous réentraînent dans le fil du temps qui passe. Un temps que nous ne pouvons pas maîtriser: il n'y a pas d'arrêt sur le son possible comme il y a des arrêts sur les images, lesquels nous donnent le sentiment de contrôler leur durée. Enregistré, donc emprisonné et conservé, le son des voix et des bruits n'en continue pas moins d'enfermer du temps "à l'état sauvage" (bizarrement seule la musique tonale, parmi toutes les manifestations sonores, peut nous délier du temps réel de son écoute).

Ensuite, précisément parce que, par un phénomène de cercle vicieux, la reproduction et la réécoute des moments sonores vécus demeure une pratique encore trop privée. Ce qui se fait communément depuis longtemps pour l'image - échanger en société les photos des êtres chers et en parler - continue de ne pas se pratiquer pour les voix. Alors que l'usage d'afficher chez soi les portraits de ses proches, y compris des disparus - et de cette forme particulière de "disparus" que sont les enfants transformés en adultes - humanise, socialise et atténue ce qu'a de cruel ce rappel du passé, l'absence d'une telle coutume pour la conservation des sons et de la voix (alors que pour l'image, elle est séculaire, se faisant, lorsqu'il n'y avait pas encore de photographie, par la sculpture, la gravure, le dessin, la peinture, le médaillon, etc...) confère à l'action de réécouter les sons d'autrefois en tant que tels un caractère morbide et immédiat, brut. Et comme cette réécoute, dans les conditions que nous avons décrites, nous entraîne dans un courant de temps appartenant au passé, elle réveille une crainte magique de régression à l'époque évoquée.

Tout se passe donc comme si, dans l'écoute des sons disparus, aucune stylisation et mise à distance n'était pour l'instant possible, sauf à quelques personnes dont c'est le métier quotidien.

Mais aussi, l'action de conserver le souvenir visuel de ce qui fut, et notamment du visage humain avant qu'il ait vieilli ou disparu, a été sublimée et portée à un niveau collectif et symbolique par l'art et la culture. De sorte que la photographie, art purement mécanique au départ, s'est trouvée d'emblée justifiée et ennoblie par le fait qu'elle héritait de tout le prestige attaché au portrait peint, sculpté ou dessiné.

A l'opposé, l'invention de l'enregistrement des sons et des voix n'a été précédée d'aucun art d'imitation des bruits réels digne de ce nom, d'aucun *art figuratif sonore*, puisqu'on ne peut considérer comme tels les quelques effets imitatifs que l'on trouve dans la musique antérieure à l'avènement de l'enregistrement. La fixation des sons conserve donc encore de nos jours aux yeux de la très grande majorité un aspect mécanique et purement utilitaire, et bien peu sont conscients que graver les sons, et même les produire en vue de cette gravure, peut représenter un art original.

Née en 1948, la musique concrète, "art des sons fixés", est la seule démarche artistique à donner une certaine dignité artistique à l'acte de créer des sons pour l'enregistrement, mais elle reste encore trop peu connue du grand public et des institutions pour que son existence donne à la fixation des sons en général le même prestige dont, pour les raisons signalées plus haut, la photographie a bénéficié immédiatement, sans presque avoir eu à le mériter.

Il y a tout de même un aspect technique de la question, que l'on pourrait d'ailleurs, si on le voulait, facilement résoudre: le son enregistré par un micro unique d'amateur - son d'une réunion de famille, d'une conversation, d'un bébé - reste évidemment confus, global et enveloppé de réverbération, bien trop différent de ce qu'on a vécu. C'est une bouillie informe et illisible, analogue à une photo où on ne pourrait ni zoomer ni se rapprocher, et où l'on n'aurait à sa disposition qu'une focale grand angle. Pourtant, avec la technologie actuelle, quelqu'un qui veut enregistrer le son d'une fête d'anniversaire, par exemple, devrait pouvoir jouer de deux à trois micros sans fil placés à des endroits stratégiques, et faire un mixage ou un enregistrement multi-pistes d'ensemble beaucoup plus clair. Il faudrait juste pour cela des systèmes adaptés à sa bourse, comme on a mis à la disposition des amateurs photo des techniques très élaborées telles que les zooms ou les objectifs interchangeables, les compensations de contre-jours, les cellules, etc.... Mais précisément de tels systèmes n'existent pas.

Jusqu'ici, explicitement ou implicitement, nous avons surtout parlé pour les voix, alors que l'enregistrement concerne aussi les bruits et les ambiances. Le second usage important de la photographie amateur, après le portrait de famille, ce sont les lieux, les paysages, les décors. Là encore, pourquoi n'en est-il pas de même pour le sonore?

Parce qu’en dépit de ce que laissent entendre des expressions et des démarches écologistes et artistiques qui parlent de “paysage sonore” et d’“environnement acoustique”, les problèmes sont fondamentalement différents dès que l’on arrive dans l’auditif. Si l’on souhaite en effet fixer l’image visuelle d’un visage, d’une maison, ou d’un lieu, cela veut bien dire que ce visage, cette maison, ce lieu ont des traits spécifiques et uniques dans le monde, qu’on peut les reconnaître entre mille. On ne va pas photographier ce qui se répète tel quel à plusieurs centaines d’exemplaires, comme les panneaux de signalisation routière - sauf justement si on veut en faire une photo “artistique”, qui se singularise alors non par le sujet, mais par son traitement: cadrage, couleurs, contrastes.

Or, les sons, qui sont par définition dans le temps, sont-ils si spécifiques? Le son d’une place de grande ville à telle heure, et celui d’un carrefour routier ailleurs à une autre heure, sont-ils si différents l’un de l’autre?

Déjà pour les voix, il y a de fortes chances que le timbre de celle d’un bébé ne soit pas si spécifique et unique, et qu’on puisse s’amuser à tromper les gens, y compris parfois les parents, sur l’identité d’un “areu, areu” enregistré. Mais enfin, une voix d’adulte, en général, se reconnaît entre mille (en principe!). Au contraire, le son que produit un freinage de voiture, un claquement de porte ou un fonctionnement de réfrigérateur, est fonction souvent, non pas de sa “cause” individuelle (telle voiture immatriculée, telle porte dans telle maison, tel frigo chez Untel), mais d’un ensemble de circonstances momentanées et complexes réunies à un moment particulier et unique: la voiture fera ce son de freinage à tel instant, la porte claquera de cette façon caractéristique à telle seconde, etc... Cinq minutes plus tard, la même voiture et la même porte, en freinant ou en claquant, feront, selon le sol, la vitesse, le geste, les coordonnées de l’action et l’endroit d’où on les entend, des sons tout différents.

Ainsi, tout à la fois, les sons sont toujours différents d’un moment à l’autre, et en même temps certains se ressemblent sans arrêt. Par exemple, enfant, j’ai habité durant des années une maison au bord d’une route nationale fréquentée, et comme la pièce où je dormais donnait sur cette route, j’ai dû entendre des milliers et des milliers de passages de voitures. Pourtant, je ne me rappelle pas un seul d’entre eux. Pourquoi? Parce qu’ils étaient tous différents et en

même temps par leur profil général tous semblables. Les traces de tous ces sons entendus se sont donc recouvertes et brouillées dans la mémoire, comme font des centaines d'empreintes de pas au même endroit dans la neige, ou de pneus sur un chemin de terre.

Bien sûr, à l'époque, je n'avais aucun appareil d'enregistrement pour me faire entendre ces sons en les médiatisant.

Aujourd'hui, si j'enregistre un passage de voiture et si je le réécoute, il va peu à peu s'individualiser pour moi, devenir unique, imprimer dans ma mémoire une trace spécifique, unique, originale. La réécoute vigilante d'un enregistrement, tout est là, et c'est un art à la naissance duquel cet ouvrage veut contribuer et qu'on ne pratique que rarement, la plupart du temps dans un but qui n'est pas vraiment sonore (pour un montage-son de film ou de vidéo, donc en fonction d'un rapport avec l'image). Seulement, pour cela, il faut changer sa manière de penser et ne plus croire, lorsqu'on écoute un freinage de voiture, que c'est la voiture que l'on écoute, car celle-là fait dans son existence des milliers et des milliers de sons différents.

On pourrait dire qu'un son, un bruit, et en mettant à part le cas spécial des instruments de musique, n'est pas le son de sa cause particulière; il est une histoire momentanée et fragile qui ne se répète jamais, sauf en gros (à cette échelle, tous les sons de toutes les voitures d'un certain type de moteur se ressemblent), car c'est dans le détail qu'il est à chaque fois irremplaçable.

(*Scope*, n° 1, 1992)

39. Le paradoxe de l'archive sonore

Peu de choses en nous sont autant liées à l'idée d'origine, de source archaïque, de force créatrice de la vie que le son: Dieu aurait créé le monde d'une profération, Jésus serait le fruit d'une parole jetée dans les oreilles de la Vierge, le Big Bang - son nom même le dit - est associé à l'idée d'un ébranlement primitif comme celui d'une cloche, et beaucoup de musiques (lorsqu'elles commencent par exemple sur un son grave, sur un frémissement de trémolo de cordes ou dans quelque autre brouillard sonore) ne cessent de nous raconter perpétuellement leur genèse, en même temps que celle du monde. Enfin on nous a assez dit que dans notre vie prénatale s'éveillent déjà, à un certain stade de la gestation, des impressions dites sonores.

On pourrait donc croire que l'écoute des archives sonores nous replonge dans le monde de l'archaïque, de l'origine, et que par exemple si l'on nous fait écouter notre propre voix d'enfant - ce qui est possible aujourd'hui pour beaucoup d'entre nous, la mini-cassette Philips, premier appareil d'enregistrement sonore tout public, ayant été lancée en 1963 - tout un passé va revenir et s'incarner.

Or, c'est là que commence le paradoxe. Ce paradoxe qui veut que d'une part sa voix d'enfant ne dise rien à l'adulte, et d'autre part que l'écoute d'un son ancien fixé il y a plusieurs décennies, contrairement à ce que l'on dit, ne présente souvent pas beaucoup de signes de datation.

Dans mon enseignement du son au cinéma, j'en fais souvent l'expérience: si je prends un film du début des années 30 enregistré avec la technique allemande aux studios de la Tobis, à une époque où les Allemands étaient les plus avancés dans le monde en matière de captation et de reproduction sonore, et si je sélectionne à partir d'un copie en bon état quelques phrases de dialogue, quelques bruits de pas ou même un morceau de piano, pour les faire écouter sans l'image qu'ils accompagnent, il est difficile aux auditeurs de donner à ces "sons seuls" un âge précis. Certains arrivent même à les situer dans les années 60.

En revanche, si je montre symétriquement aux mêmes personnes un extrait de film ou de documentaire dont j'ai coupé le son, même si ce film date de la fin des années 70, l'image accumule les indices de datation et accuse brutalement son coup de vieux. La

coiffure des personnages, les costumes, la texture de l'image, les modèles de voiture, les panneaux publicitaires, les enseignes, tout la distancie radicalement et en un coup d'oeil (notamment bien sûr si l'image est prise en extérieur). Même si la caméra a filmé le paysage le plus intemporel - un désert - la texture de l'image elle-même peut aider à dater l'image. Qu'y paraisse un personnage humain - fût-il peu vêtu - sa coiffure le situe immanquablement dans une période donnée. C'est même cela qui confère un comique particulier aux images de nus photographiés il y a 100 ans: les modèles se croient intemporels jusqu'à prendre des poses mythologiques, mais les Apollons arborent des moutaches et les Vénus sont coiffées en chignons.

Le son enregistré, lui, est plus facilement au présent, et plus rebelle à la datation. Je ne parle évidemment pas des exemples "datés" de rigueur, par exemple des répliques fameuses du cinéma français, si souvent entendues en association avec leur image (du genre: "Atmosphère, atmosphère", dans *Hôtel du Nord*, de Carné) qu'elles éveillent toute une époque. On croit alors, à cause du *Jour se lève* et d'*Hôtel du Nord*, que le timbre et la gouaille d'Arletty sont irrémédiablement "années 30". Or, cette comédienne géniale a conservé sa même voix et ses mêmes intonations jusque dans ses films du début des années 60, avant que la cécité n'interrompe sa carrière, et si l'on l'écoute dans ses films des années 50 comme *L'Air de Paris*, 1954, de Carné, sa voix s'est peu modifiée (et la technique qui la reproduit aussi), contrairement à son physique, en même temps que tout l'aspect visuel a changé autour d'elle: décors, accessoires, costumes, qualité de lumière, etc...

C'est particulièrement net pour les documents estampillés "Ina" que tant d'émissions nous présentent pour évoquer les événements de mai 68: aux yeux de beaucoup de mes étudiants nés dans les années 70, leurs images semblent remonter de la nuit des temps, et sont assimilables à des documents d'avant la deuxième Guerre Mondiale. Pourquoi? Rien que par le fait qu'elles sont en noir et blanc, que les coiffures ont changé, et que les autobus de 1968 ont une forme différente, qu'ils portent des publicités d'époque et roulent sur un Boulevard Saint-Michel recouvert de pavés, le long de trottoirs qui n'étaient pas encore encombrés de l'atroce "mobilier urbain" actuel. En revanche, écoutons la bande d'un entretien enregistré à la même époque avec Jacques Sauvageot (le président de l'UNEF d'alors),

Daniel Cohn-Bendit, ou le préfet Grimaud: souvent une personne non avertie ne pourra pas la dater à partir du son seul et c'est le sens des paroles qui lui fera resituer l'époque.

Ce qui peut dater un document radio, c'est d'avoir été émis sur les "grandes ondes", en modulation d'amplitude, plutôt qu'en FM. Mais à partir du moment où se sont multipliées les radios en modulation de fréquence, c'est-à-dire en France à la fin des années 70, les archives vocales sont plus difficiles à dater à l'oreille, sauf pour des spécialistes.

Si l'archive sonore n'a souvent pas d'âge immédiatement audible, c'est d'abord parce que tout ce qui est visible ne fait pas du son, et qu'un enregistrement sonore ne porte trace que de ce qui a ébranlé l'air à tel moment, pas du milieu où il a été fait. Et aussi, bien sûr, parce que cet enregistrement sonore est presque toujours décontexté: on a dû isoler un message musical ou verbal de son contexte, pour l'avoir intelligible. Les sons se masquent et se concurrencent dans la simultanéité; ils ne savent pas se côtoyer, ils débordent les uns sur les autres - et il leur faut, ou se fondre (donc se perdre plus ou moins) les uns dans les autres, ou bien lutter entre eux. L'archive sonore est souvent muette sur l'époque dont elle vient, parce qu'elle est souvent, pour des raisons techniques, enregistrée en studio.

Bien sûr, il y a certains critères sonores de datation, notamment pour ceux qui sont spécialistes:

- des traits linguistiques, des expressions, des intonations (en français, la prononciation de certaines voyelles ou consonnes);
- les fameux bruits de surface ou de support, les scratch, mais il faut rappeler qu'ils sont souvent plus un cliché qu'une réalité: à l'époque où ont été édités certains microsillons, on n'y entendait pas de scratch ou de bruits de surface, car la qualité des haut-parleurs d'électrophones ne permettait pas de les discerner. Ou bien, ils étaient "scotomisés" dans l'écoute (comme sont scotomisés aujourd'hui les bruits de fonctionnement et de mise en route des magnétoscopes, DAT, etc.)
- la façon de porter la voix devant le micro: la voix haut perchée de certains acteurs des débuts du cinéma parlant est partiellement due au fait que les micros étaient un peu durs d'oreille, et qu'on parlait à leur intention.

Quant aux caractéristiques techniques d'enregistrement, elles ne sont pas un critère très sûr: énormément de variables peuvent entrer en jeu. Certains films réalisés en son optique standard dans les années 40 ont tellement été bien faits qu'ils sonnent comme neuf, à condition d'avoir affaire à une bonne copie. Mais cela peut changer de pays en pays: il peut y avoir un monde entre le son d'un film allemand de 1975 et le son d'un film français de la même année: techniques d'enregistrement, micros, normes de report optique sont à des années-lumières les uns des autres.

A l'instant où je tape ces lignes, passe sur Arte la *Madame Bovary* de Renoir, une oeuvre qui date de... 1933, et qui bien sûr est un film à costumes. Alors que pour quelqu'un qui ne connaît pas d'avance le titre et l'auteur, mais qui a une certaine notion de l'histoire du cinéma, l'image de ce film peut se "dater" du début des années 30 françaises (style de noir et blanc, de maquillage, de mouvements d'appareil) - pour le son, c'est le règne du cas particulier: la diction et le timbre de Valentine Tessier qui joue Emma sonnent très années 30 mais aussi bien années quarante, tandis que dans le rôle de Charles Bovary la voix de Pierre Renoir (le frère du réalisateur) date moins et correspond à une manière de prononcer qu'on retrouvait encore dans les années cinquante. Le son de la musique de Milhaud pour ce film, enregistrée évidemment à part, porte son âge plus que tout le reste - à cause du style d'orchestration, et de la couleur de prise de son, à cause aussi d'un pleurage toujours plus sensible sur les notes musicales. Quant aux bruits qu'on entend ça et là dans le film (mugissements de troupeaux normands, bruitages de carrioles), ils sont ma foi assez bien enregistrés, et certains pourraient même resservir pour un film d'aujourd'hui si on pouvait les isoler du reste et en effacer le bruit de fond. Rien, eux, ne les date.

Parlons bruits, justement. J'ai parlé *supra* de l'anthro - pomorphisme absolu, en même temps que de cet élitisme, des premiers enregistrements. C'est un peu comme si on avait cru, il y a cent ans, que le cylindre d'Edison ou le disque de Berliner ne garderaient trace que de ce qui avait été émis volontairement dans un but esthétique et de communication - et pas par n'importe qui. Ces premières gravures sont associées à l'idée de *profération*: il faut projeter le son dans de vastes cornets, et ce ne peuvent donc être que des sons intentionnels, vocaux ou musicaux. On semble avoir du mal

alors à considérer qu'un son ni verbal ni musical puisse s'inscrire sur le support.

Les futuristes italiens Russolo, Marinetti décrivent le vacarme des armes et des canons avec gourmandise, ils les poétisent, et Russolo imagine même de construire des machines dont certaines les évoquent, mais ils ne semblent pas avoir eu l'idée d'employer le gramophone pour les fixer, les faire écouter, les étudier. Ce n'est qu'avec le cinéma de fiction des années 30 que le monde sonore réel a été jugé digne d'être enregistré (notamment par Walter Ruttmann), alors même que ce cinéma employait un système d'enregistrement beaucoup plus lourd et beaucoup plus difficile à emmener en extérieur - le système optique - que ceux dont on disposait avant lui. Etrange, n'est-ce pas?

Beaucoup de ce que nous voyons du monde d'il y a un siècle s'est laissé capter: les vagues n'ont pas roulé spécialement pour les caméras, ni le vent n'a soufflé pour réaliser de beaux tremblements de feuillage à l'intention de l'opérateur Lumière. Inversement, tout ce qu'on entend d'enregistré au début du siècle a été proféré pour le micro, consciemment, en vue de la fixation, uniquement pour elle, en faisant taire tout son non voulu.

C'est très curieux, car en même temps, on parle de ces enregistrements précieux, qui nous conservent le piano de Debussy ou la voix de Caruso, comme de documents, et cette idée de document impliquerait quelque chose qui porte en lui, dans sa matérialité, bien plus que ce qu'il est destiné fonctionnellement à transmettre. Or, la part d'aléatoire dans ces premières gravures est mince: elles ne racontent guère plus que ce qu'elles étaient destinées à fixer. Mais peut-être justement, les éléments involontaires, secondaires, parasites, y sont-ils d'autant plus fétichisables et sensibles qu'ils sont rares, véritables lapsus passagers d'une opération mécanique et aseptisée: un enregistrement d'une session de jazz dans les années vingt, indépendamment de sa valeur musicale, est par le minuscule détail sonore d'un applaudissement, d'une toux d'auditeur, d'une annonce radio, d'une fausse note, comme authentifié et transformé en document. Moins il y a d'aléatoire, plus celui-ci émerge, nous frappe et nous paraît précieux: il est document, nous ne savons pas de quoi, mais il vient du temps.

(La documentation française, n° 90, mars 2000)

40. L'enregistrement numérique et ses mythes

S'il vous arrive de vous doper à la caféine sonore des radios privées, vous n'avez pu échapper, durant tout le mois de février 1988, à un tube de discothèque qui portait le titre de "Pump up the volume" ("Monte le son"), - sorte de rap drôlatique de studio où se catapultaient des sonorités bizarres, des cris accélérés, et une voix de chanteuse arabe. Un article de Philippe Barbot, dans *Télérama*, nous apprenait que ce tube de "house-music", signé d'un groupe fictif, MARRS, était le centre d'un vaste procès en plagiat: il aurait utilisé des sons empruntés par échantillonnage à un disque d'un autre groupe de rock, lequel réclamait en dédommagement une somme importante.

L'échantillonneur, ou "sampler", est, comme on le sait, cet appareil permettant de prélever sur n'importe quelle source (et sur n'importe quel enregistrement) une brève cellule de quelques secondes qui, codée en numérique, va pouvoir être répétée en boucle, traitée et découpée microscopiquement, mais aussi mise en gamme par translation de fréquences, ce qui permet de lui faire jouer des mélodies. Le vieux rêve d'une *Marseillaise* d'aboiements ou d'un concerto de miaous peut se réaliser avec le sampler... dans les limites bien sûr de cet appareil, car ce dernier ne saurait reconstituer les subtiles nuances de changement de timbre qui, dans la situation acoustique "naturelle", caractérisent et animent le parcours de la gamme par la voix ou l'instrument les plus homogènes.

De fait, une mélodie réalisée sur un "sampler" - on en entend partout de nos jours, dans les musiques de films, dans les disques ou à la télévision -, se distingue par un mouvement parallèle des composantes du timbre, autrement dit le cauchemar des classes de contrepoint et d'harmonie qu'on a transporté dans la structure interne des sons. Mais ces "surfaces gauches", dirait-on en géométrie, l'oreille se prend à les aimer pour leur artificialité même, voire leur pauvreté. On peut penser d'ailleurs, paradoxalement, que c'est cette pauvreté même et non l'inverse qui charme l'oreille dans les sons de synthèse, justement parce qu'elle est inatteignable par les moyens acoustiques.

Ainsi l'échantillonneur permet-il de kidnapper un contre-Ut de la Callas ou un riff de guitare dans un enregistrement analogique ou

numérique, pour atteler ensuite ce son réduit en esclavage aux travaux forcés d'un traitement électronique, d'une répétition folle ou d'une arabesque chantée... Ce faisant, a-t-on volé quelque chose qui relève d'une propriété artistique? La législation n'ayant pas prévu le cas c'est sans l'enfreindre, semble-t-il, que des magazines spécialisés proposent aux propriétaires d'échantillonneurs des rubriques leur signalant les plages sonores intéressantes à prélever sur les disques compacts du commerce. Non sans que de temps en temps n'éclatent des procès, dont l'enjeu financier considérable, refait apparaître au plein jour cette question encore sans réponse: qu'est-ce qu'un "son", à partir du moment où sa fixation sur un support d'enregistrement en fait un objet stable de perception?

Bizarre tout de même : depuis qu'existe la phonographie, elle a donné d'emblée tout pouvoir sur les sons, pouvoir de les prélever, de les recréer, de les transposer et de les recomposer comme matière. Or ce pouvoir, bien peu de musiciens s'en sont emparé, seulement les compositeurs concrets. Encore ceux-ci ont-ils attendu plus de cinquante années pour s'y mettre.... sous le regard circonspect ou réprobateur de la plupart de leurs confrères (bien que le procédé fondateur de la musique concrète, le "sillon fermé", comme l'a baptisé Schaeffer, annonce plus de quarante ans à l'avance le sampler et la "house-music").

Ce n'est qu'à l'arrivée de l'enregistrement dit numérique, finalement, que les musiciens savants ont accepté de prendre en main la fixation comme un moyen de créer et de maîtriser le son, et non plus seulement d'en garder la trace. Le numérique donnerait-il plus de pouvoirs sur le son que l'analogique? Ce pouvoir est-il plus détaillé et plus contrôlé? On l'assure, mais je le conteste. Pour moi, le traitement numérique colore le son bien plus que la manipulation analogique, il le marque inéluctablement d'un grain particulier, donc il ne sait pas encore se faire oublier et enfin il n'est pas si souple d'emploi.

On peut soupçonner, en fait, que le succès du numérique pour le traitement des sons n'est pas tant lié à ses résultats réels, pas si séduisants par rapport aux ressources de la manipulation classique de studio (transposition, montage), qu'à cette idée magique qu'il laisse trotter dans la tête des musiciens : l'idée que l'on pourrait contrôler enfin le son dans son atome, qu'on l'aurait chiffré comme un accord ; qu'on aurait réalisé la basse chiffrée du sonore, et résolu le son en

abstractions.

L'enregistrement numérique, en somme, est un codage qui donne l'illusion d'une notation; l'illusion que l'on tient le son sous une forme autre que sonore, et qu'on n'a donc pas à s'en remettre à l'oreille pour le soupeser, l'évaluer, l'étalonner! Alors qu'il n'est à la base qu'une façon de "tramer" ou de "scanner" le son, tout comme on trame ou scanne une photo pour une reproduction imprimée, tout en laissant intact le problème de le percevoir.

Mais dans le même temps où l'enregistrement du son sur disque ou bande, dit "analogique", inspirait plusieurs générations de rares musiciens concrets, il influençait aussi, de manière plus ou moins occulte, toute l'évolution musicale en général. On n'a peut-être pas assez souligné, par exemple, les liens étroits entre l'histoire du jazz et celle de l'enregistrement. Les grands artistes du genre, comme Charlie Parker ou John Coltrane, n'ont peut-être pu développer leur son particulier que dans la mesure où, contrairement aux interprètes d'avant le phonographe, ils pouvaient, en s'écoutant enregistrés, observer une image fixée et prise de l'extérieur de leur propre sonorité. Le jazz s'apparente donc, sur certains disques, à une musique concrète improvisée qui n'existe que par et pour l'enregistrement, à cause de cette possibilité même qu'offre la fixation des sons de faire d'un état passager un objet fixe, un véritable moment de temps durci.

(Le Monde de la Musique, n° 129, janvier 1990)

41. Impressions d'un cylindre vivant

Un souvenir d'enfance de quelqu'un sur terre, si ténu soit-il et si insignifiant en apparence, est toujours précieux pour chacun des autres humains, pourvu qu'il leur soit conté en termes précis. Pourquoi? Parce qu'il leur dit quelque chose de la vérité de leur rapport au monde, quelque chose qui a été ensuite recouvert, chez l'adulte, par un discours convenu ou par l'usure inévitable des sensations. Par exemple, les impressions qu'inspiraient à un enfant nommé Michel Leiris les sons qui sortaient des premiers phonographes, tels qu'il en existait en 1910.

"*Assez longtemps*, écrivait en effet dans ses *Biffures* (Gallimard, éd.) l'écrivain-ethnologue récemment disparu, *il me fut impossible d'écouter un air chanté, tel qu'un duo par exemple, reproduit au phonographe, sans me représenter aussitôt les deux voix (...), comme issues de deux créatures minuscules se tenant debout dans la nuit de ce corridor.*" Ce que Leiris désigne ici par "corridor", c'était le vaste pavillon d'un phonographe à cylindre. Il est dommage que ce genre de témoignages naïfs et de première main nous fasse défaut sur la psychologie de l'auditeur actuel face aux appareils de reproduction sonore les plus récents; c'est que chacun aujourd'hui se veut blasé devant ces moyens, et qu'il ne fait plus garde aux effets spécifiques que ceux-ci provoquent en lui - des effets qu'il dédaigne, comme si ceux-ci procédaient d'un individu "primitif" dont il ne veut rien savoir.

Par exemple, la sensation de personnages réduits et de sons en miniature, attestée par d'autres contemporains de Leiris, n'a-t-elle plus lieu d'être de nos jours? Le silence conservé sur ce sujet le laisserait entendre, et cependant j'en doute. Ce n'est pas en effet que la reproduction des sons (cette prétendue "haute-fidélité" qui n'est qu'une "haute-définition" s'avançant masquée) ait acquis une telle perfection qu'elle en serait devenue transparente; c'est surtout que ses effets ont été refoulés et occultés par un nouveau discours obligé, une nouvelle construction de ce qu'on appelle le réel.

Dans le cas du walkman, par exemple, comme on l'a vu, l'effet de son miniaturisé est sensible à quiconque utilise pour la première fois cet engin - mais non plus, comme chez Leiris, en référence à une audition acoustique directe, plutôt par rapport à l'écoute amplifiée par haut-parleurs. Mais tout aussitôt, on l'oublie, et on évacue ainsi l'idée

d'une *échelle de grandeur de la cause*.

L'enregistrement avait pourtant créé ce phénomène inouï: le son en réduction, fondamentalement différent de l'effet qu'on connaissait jusque-là d'amenuisement du bruit par l'éloignement de sa source. Dans le cas de Leiris, ce qui sonnait petit à ses oreilles n'était donc pas tant, semble-t-il, le faible volume du son que la stylisation de ce dernier, sa réduction à une étroite bande de fréquences créant une sensation d'étranglement du signal entendu, tout ceci renforcé par le pleurage à la lecture, accentuant une impression générale de précarité de l'image sonore. Aujourd'hui qu'il n'y a plus ni pleurage ni écrêtage des fréquences- mais plutôt au contraire un gain en précision, une hypertrophisation des caractères acoustiques par rapport à l'écoute directe, la stylisation n'est pas moins grande et étrange - seulement, elle reste tout à fait déniée.

Comme par hasard, pour raconter ses impressions d'enfant, Leiris prend l'exemple d'un duo vocal, qu'on n'imagine pas autrement que mixte. Comme si la voix en petit devait forcément renvoyer, en tant que son inverse, à la grosse voix des puissances parentales déifiées. N'étaient-ce pas ses père et mère miniaturisés que l'enfant Leiris entendait - ses "chers petits parents" tels que l'être humain, selon Françoise Dolto, se les représente aux stades cruciaux de son existence?

Mais ce n'est pas fini, puisqu'aussitôt suivent, dans *Biffures*, pour retracer les impressions gravées sur un petit garçon né avec le siècle - comme sur un cylindre vivant - par le stilet du phonographe, quatre pages compactes, maniaques à souhait dans leur précision, consacrées aux craquements "*causés par les secousses soudaines qu'imprimaient à la pointe du diaphragme les menues éraillures accidentellement marquées dans la cire après une usage plus ou moins réitéré du rouleau*". Comme ils semblent avoir troublé son oreille enfantine, ces craquements venant rayer l'écoute du chant, jusqu'à lui inspirer quarante ans plus tard, pour tenter de les décrire le plus fidèlement possible, une litanie de formules variées: "*explosions de modèle réduit*", "*tempête dans un verre d'eau*", "*tonnerre autochtone*", etc.... Sur ce que n'étaient pas ces bruits, l'auteur se montre non moins prolix: "*ce n'était pas le bruissement de friture que fait parfois le téléphone (...), pas non plus le pétilllement du bois humide qui flambe ni le cassement de feuilles sèches qu'on piétine. Cela aurait*

ressemblé plutôt à des clappements de langue ou bien encore à de légers claquements de fouets." Et Leiris d'ajouter que ce phénomène lui paraissait à l'époque, non comme ce qu'il était, c'est-à-dire un bruit transmis, véhiculé, provenant d'une cause située en amont, mais comme le bruit autogène du diaphragme lui-même, bruit auquel il ne peut, grandi, s'empêcher d'associer la substance phonétique du mot "fragment". Apparemment, dans ce phénomène parasite de la reproduction sonore, Leiris a donc reconnu - quoi? La matière phonique, elle-même, opaque, localisée, celle qui ne renverrait à aucune cause antérieure dont elle serait le contre-coup et l'onde de propagation, mais qui existerait à son échelle, à son niveau.

Remarquons enfin que l'assemblage phonétique "ffr", que l'enfant associait à ce bruit de cylindres, a continué de hanter par la suite la vie de l'adulte, devenu un éminent ethnologue spécialiste de... l'Afrique: les quatre volumes de sa tétralogie introspective *La Règle du jeu*, ne s'appellent-ils pas, dans leur ordre de parution: *Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles*, et enfin... *Frêle Bruit* ? Comme pour résumer pathétiquement, dans ce dernier titre, le destin humain qui est d'être voué au signifiant dans une gratture sonore, une raclure de matière.

(*Le Monde de la Musique*, n° 141, février 1991)

c) ORAL, ÉCRIT

42. Le conte fixé

"*Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves!*" - "occupez-vous du sens, et les sons s'occuperont d'eux-mêmes" - tel est le singulier proverbe que la Duchesse cite à Alice, chez Lewis Carroll. Qu'il s'agisse, avec cette phrase, du détournement d'un dicton populaire sur la vertu de l'épargne, où il est question de "pences" (pences) et de "pounds" (livres) et signifiant "les petits ruisseaux font les grandes rivières" ne change rien à son étrange résonance. Car c'est bien de cela qu'il s'agit en effet: de ce que font les sons laissés à eux-mêmes et notamment du pouvoir de l'équivoque acoustique, si une simple substitution de consonne peut tout changer.

Or, cette équivoque, elle, est au coeur d'*Alice au pays des merveilles*, et notamment de son dénouement, qui fait intervenir un autre personnage que l'héroïne. On oublie souvent, en effet, qu'Alice a une soeur, et que la fin de l'histoire, c'est dans la tête de cette soeur qu'elle se déroule et que c'est alors au niveau du sonore, soudain, que l'extraordinaire aventure imaginée par le pasteur va basculer *in extremis*.

(Dans la réalité, on sait que le conte fut d'abord improvisé oralement au cours d'une promenade en barque devant les trois petites Liddell: Edith, Lorina et Alice, et ce fut cette dernière - la deuxième en âge - qui demanda que ce conte soit porté par écrit - *written down* - "pour elle", ce qui devait mettre en branle l'imagination du révérend Charles Dodgson).

Tout au début du récit, en effet, il est bien fait mention d'une soeur de l'héroïne qui lit à ses côtés un livre "sans images ni dialogues" - donc un livre pour les grandes - mais ce personnage est par la suite totalement scotomisé. Au cours de son odyssée et dans ses conversations avec diverses créatures de rencontre, Alice parlera plutôt à qui voudra l'entendre - ou plutôt ne voudra pas l'entendre - de sa petite chatte que de sa soeur. Mais celle-ci est restée présente tout du long, tutélaire, puisqu'à la fin c'est elle qui réveille Alice (ce n'était donc qu'un rêve), juste au moment où la Reine était sur le point de lui faire trancher la tête. Et Alice de raconter à sa soeur son étrange

équipée, autant du moins qu'elle peut s'en souvenir, puis de rentrer à la maison pour prendre le thé car il s'est fait tard - et c'est alors que débute cette coda que tout le monde oublie.

Une coda dans laquelle la soeur sans nom, restée dehors dans la campagne - "*still just as she left here*", telle une poupée abandonnée - repasse en esprit ce qu'elle vient d'entendre. D'abord elle le fait en contemplant le soleil couchant, ensuite en fermant les paupières; et tout ce qui lui a été retracé défile en elle comme un rêve acoustique éveillé, un film pour l'oreille. D'abord elle revit, en souvenir, comment la petite Alice lui parlait avec animation *en la regardant*. Puis elle cesse d'entendre comme tel ce récit mentalement récapitulé, et ce sont les personnages mêmes de l'histoire qui se mettent à exister pour elle en bruits. Elle entend l'herbe qui "*rustle*" (bruit, frou-frou) sous les pas du Lapin Blanc; les tasses de thé de la "*mad tea-party*" qui font du vacarme ("*rattle*") ; la voix aigüe de la Reine sanguinaire réclamant des exécutions sans nombre, et enfin - impression acoustique ô combien poignante et précise - les "*distant sobs*" (sanglots lointains) de la Tortue "fantaisie".

Mais en même temps, nous précise Lewis Carroll, la grande soeur, contrairement à Alice, ne rentre pas dans le monde du rêve: elle garde conscience de broder sur la réalité, et elle sait que si elle rouvre les yeux dans la campagne, le frou-frou des pas du lapin ne sera plus qu'un frémissement provoqué par le vent, le tintamarre des tasses de thé redeviendra le tintement des clochettes au cou des moutons, et les sanglots de la tortue se définiront comme des meuglements au loin. Tel le château de cartes dans l'histoire d'Alice - celui qui s'est écroulé quand la fillette s'est réveillée - cela ne tient debout qu'à la condition de fermer les yeux, et de laisser dériver la réalité à partir des sons que cette dernière nous offre.

En somme, à quoi joue la grande soeur d'Alice dans sa propre version du conte, sinon à faire subir aux sensations auditives qui l'entourent, consistant en bruits non linguistiques, le même *passage par l'équivoque* que celui que durant toute cette histoire, gorgée de calembours et de créatures nées toutes armées d'un jeu avec le langage, les mots n'ont cessé de subir. Après tout, si quelque chose d'aussi déterminant que le mot se voit livré à l'équivoque acoustique et donc au primat du signifiant, pourquoi les sons non linguistiques n'y seraient-ils pas également soumis?

Mais cette réinscription par sa soeur du rêve d'Alice dans le réel fonctionne à double sens. D'un côté, certes, on dirait qu'il s'agit de retrouver les sources concrètes de la fantasmagorie de la cadette: la petite Alice a pu imaginer l'histoire à partir de ce qui continuait d'entrer dans ses oreilles pendant qu'elle dormait. Il suffirait d'ouvrir les yeux et le monde ne serait plus équivoque, les jeux de mots ne risqueraient plus de se matérialiser en personnages angoissants ou dangereux. Mais d'un autre côté cela veut dire aussi que ce réel n'est pas si fiable, puisqu'il suffit de se laisser éblouir par le soleil du couchant ou de clore ses paupières pour qu'il vacille à partir de l'ambiguïté des sons.

Sur la question du langage, Lewis Carroll n'avait certes pas la même position qu'un Kafka. Ce dernier, certain du choix de ses mots, s'opposa fermement à ce qu'on édite sa *Métamorphose* avec des illustrations, de peur que ne soit visualisé - horrible hypothèse! - le cafard géant en qui son héros se retrouve changé. Le révérend Dodgson, au contraire, sollicita et surveilla les gravures réalisées par Tenniel à partir de ses propres esquisses; comme si, pour lui, l'image et la vision avaient le pouvoir de fixer ce qui naît du son et du langage, pour l'empêcher de dériver à l'infini.

A un moment du récit, la Duchesse évoquée plus haut - qui a la désagréable manie, soit dit en passant, de se mettre très près de vous, sans recul, pour vous parler à l'oreille - dévide à Alice une phrase si longue et si compliquée que celle-ci lui rétorque avec gentillesse: "*Je crois que je le comprendrais mieux si je pouvais le voir couché par écrit*" (donc visible, spatialisé). Or, qu'est-ce que la petite Alice Liddell de la réalité demanda d'autre à son génial conteur? Comme pour limiter et cadrer une équivoque acoustique dont pourtant tout était né.

(*Le Monde de la Musique*; n° 143, avril 1991)

43. La voix et la lettre

Quel est le point commun entre la page de sommaire de l'hebdomadaire féminin populaire *Voici* (n°167), la page 32 du n° 53 du magazine intello-branché *Globe*, et une page de la nouvelle maquette du mensuel de cinéma pour jeunes *Première* ? La maquette, bien sûr. Elles ont un air de famille certain dans la façon d'occuper l'espace blanc de la feuille. Avec notamment la nouvelle marotte en matière de graphisme: faire cohabiter sur une même page plusieurs corps de caractère extrêmement contrastés en taille, allant du minuscule à l'énorme. D'où vient cette mode? En tout cas, on la retrouve partout. Pour la jaquette illustrée d'un livre que j'ai écrit sur le *Cinéma et ses métiers* chez Bordas, j'ai dû insister pour faire barrage à un projet aberrant concocté par une agence spécialisée: cette dernière, pour le seul effet visuel et sans aucune considération du contenu, avait imaginé de composer le mot "cinéma" du titre en caractères gigantissimes (de sorte qu'il prenait deux lignes et la moitié de la page de couverture), tandis que le "et ses métiers" était confiné à des caractères microscopiques, faisant de ce qui était le véritable sujet de l'ouvrage un appendice honteux. Cette dictature de la forme graphique sur le mot et son sens prend parfois des aspects encore plus inquiétants, quand l'enjeu porte sur une information, une morale, une pensée, qu'on laisse déformer... Mais ce n'est pas tant de l'aspect idéologique que je voudrais parler ici que d'un nouveau rapport perceptif et symbolique qui est impliqué désormais avec la "lettre" imprimée.

Les bandes dessinées que je lisais dans mon enfance appartenaient à l'école dite belge: c'était le Journal de Tintin. Autrement dit, il s'agissait d' "illustrés", comme on disait à l'époque, dans lesquels le texte des bulles était calligraphié en caractères discrets et sagement égaux. Mais parfois aussi il m'arrivait de tomber, chez un copain de classe, sur un Mickey ou un magazine d'origine américaine, qui du point de vue graphique provenaient d'une toute autre école: ce qui me frappait alors, c'était la façon dont certains mots dans les dialogues étaient écrits en plus gros ou soulignés. Du genre "Onc' Picsou va être *content* de nous" (lisez "content" en gras). Ou encore: "Mickey, tu penses *vraiment* que notre ruse va marcher?" Je trouvais ça bizarre et assez déconcertant, mais en tout cas, j'entendais

mentalement ces mots comme s'ils étaient prononcés plus fort par les personnages - en donnant un sens sonore (qu'elles avaient, semble-t-il, dans l'esprit des auteurs de la b.d. d'origine) - à ces différences de taille du caractère d'écriture.

Or, ce qui frappe dans le goût actuel si en faveur chez les maquettistes pour ces mélanges de caractères de corps très variable, c'est que ça ne semble plus avoir aucun rapport avec l'oral, et avec l'audition mentale d'une voix associée à la lecture.

Dans les journaux d'autrefois, les grands titres à la Une avaient une allure d'appel tonitruant: "*La guerre est déclarée*" ; "*De Gaulle élu Président*". C'était du crié par écrit, et d'ailleurs c'était l'époque où l'on criait encore les journaux. L'avez-vous remarqué, aujourd'hui? Dans nos grandes villes cela ne se fait plus de crier la marchandise, à part deux ou trois vitriers qu'on entend passer dans certains quartiers et bien sûr les marchés. Le cri sert à d'autres occasions, mais plus pour la publicité.

Aujourd'hui, un gros titre, c'est donc d'abord un effet visuel et graphique, qui vaut pour l'oeil, mais pas comme transcription écrite d'un son de parole. La taille de la lettre n'a plus de valeur exclamative, emphatique. C'est juste une façon de voir celle-ci de plus près, au détriment d'ailleurs du mot et de la linéarité phonétique du langage. Le vide entre les mots, entre les lettres même, en devient en effet présent, vertigineux.

Mais il y a autre chose à l'origine de ce phénomène, qui provient peut-être de la télévision et de ses génériques à base de sigles, de lettres ou de chiffres en mouvement: en effet, quand on voit un même style de lettre (ou plusieurs) employés sur une même page dans différentes grosseurs, à quoi pense-t-on? A une série de clichés des différentes phases d'un zooming avant et arrière. Comme si ce qu'on trouvait sur les journaux que nous avons cités était une traduction sous forme fixe, arrêtée, de cette habitude maintenant bien installée de voir des lettres d'un titre, d'une marque ou d'un sigle grossir, se déformer, filer du premier plan à l'arrière plan, se présenter en-dessus ou en-dessous, donc être vues comme des objets en soi qui gardent la même dimension abstraite. Elles ne semblent pas changer de taille dans un but expressif, par rapport à une dimension moyenne prise comme étalon, mais c'est nous qui nous les verrions de plus ou moins près. Tout ça ne nous indiquant pas d'ailleurs leur

taille absolue. Quelle est l'échelle d'une lettre? A quoi référer sa taille dès lors que son rapport avec la voix n'existe plus, et qu'elle n'est plus calculée par rapport à une distance ou une acuité de lecture, donc selon une échelle humaine? Restons sur cette question bizarre, peut-être plus sensible pour ceux qui appartiennent, comme moi, à la famille des myopes, de ceux à qui enfants on a fait tester leur vue sur le fameux tableau accroché chez les oculistes, celui où un ZU géant, tout en bas, représente le seuil au-delà duquel, si on n'arrive pas à le lire à distance moyenne, on a besoin de verres correcteurs vraiment puissants!

Cela évoque aussi ces noms de ville géants écrits dans les paysages américains, à même la roche, ou en lettres-panneaux gigantesques - noms de ville dont le "Hollywood" édifié sur les collines de Los Angeles est l'exemple mondialement le plus connu. Mais dans ce cas, il y a référence à une distance de lecture, qui définit elle-même une échelle de paysage. Tout change lorsque ce qui est prégnant et significatif n'est plus la taille en soi, mais les contrastes de taille référés les uns aux autres, et devenant un phénomène nouveau, dans lequel l'oeil humain et la voix humaine (celle qui lit mentalement le texte écrit) ne sont plus concernés - dont ils sont expulsés.

Il faut rappeler que la voix possède en effet, comme beaucoup d'autres sons, ce qu'on appelle une *image-poids* - à savoir la référence à une certaine échelle de puissance, une certaine dimension, une certaine impression référée à l'échelle humaine et qui reste stable même si le son est plus fort ou plus petit selon la distance où il nous parvient. Cette image-poids étant indépendante de l'intensité du son en valeur absolue. Quand on parle d'une "voix forte", c'est pour désigner non un certain montant de décibels, mais une articulation, un timbre d'un certain type, associés dans l'expérience vécue à une certaine puissance associée au corps humain. C'est à cela aussi que faisait allusion Léonard de Vinci dans la phrase de ses *Carnets* judicieusement relevée par Claude Bailblé, celle où l'auteur de la *Joconde* se demandait si un "léger bruit rapproché" est "aussi fort qu'un grand bruit lointain". La réponse est que "léger" et "grand" se réfèrent ici à l'image-poids, et non au niveau sonore pur. Le léger bruit rapproché reste donc léger même près de l'oreille.

Or, il apparaît que les conventions de caractères d'impression, dans l'histoire de la presse, ont été longtemps articulées à cette

référence et "indexées" si l'on peut dire sur la voix, de sorte que tel changement de grosseur de caractère était associé à tel changement de puissance de la profération. C'est cela que dérange le nouvel ordre graphique qui se propose, et qui peut-être ne représente qu'une mode passagère, mais peut-être aussi sera l'amorce d'un autre rapport à la lecture, où l'imprimé sera délié du rapport à l'émission vocale. De quoi s'interroger sur la valeur inquiétante de la lettre ainsi libérée de sa sujétion à la linéarité saussurienne⁷. C'est bien ce qu'avait pressenti le grand Hergé dans son dernier album inachevé sur l'"Alph-art", où quelqu'un invente un genre d'art conceptuel à base de lettres géantes, prises comme objets en soi. Et Tintin, cette fois-ci, a affaire à la plus forte partie de sa vie...

(*L'Image-Vidéo*, n° 8, avril 1991)

⁷ De Ferdinand de Saussure, voir le *Cours de linguistique générale*.

44. Messages intangibles

"On ne s'écrit plus ". Cette remarque banale aujourd'hui, et qu'on est tenté de ranger dans la famille des "les jeunes ne sont pas comme nous à leur âge", et autres "avec leurs walkmans ils se rendent sourds" pourrait se corriger d'un "Oui, mais on s'envoie des lettres sonores". Rappelons-nous comment beaucoup de réticents au départ s'y sont mis, et, d'abord déconcertés d'ouvrir la bouche à l'intention d'un répondeur téléphonique, ont rapidement maîtrisé l'art de parler dans un temps limité à un autre qui demeure muet, mais recueillera ultérieurement la trace enregistrée de leur appel.

Le fait de passer par l'enregistrement pour transmettre un texte n'est pas nouveau. Les dictaphones étaient répandus dès le début du siècle (une des fiancées de Kafka, Felice Bauer, travaillait dans une fabrique de tels appareils), mais ils n'étaient employés, semble-t-il, que pour l'usage professionnel. Le répondeur lui-même n'est pas si récent: dans le film de Robert Aldrich *En quatrième vitesse*, dès 1955, on voit Mike Hammer en utiliser un, qui a l'aspect d'un gros magnétophone à bandes fixé verticalement contre le mur. Mais ce n'est que depuis peu de temps qu'en France - pays comme on sait longtemps retardé pour le téléphone - l'appareil est rentré dans l'usage courant, la technologie des cassettes ayant contribué à sa démocratisation.

D'habitude, quand on évoque le répondeur, on pense surtout au message du destinataire, à cette brève formule dont beaucoup se plaisent à faire leur carte de visite acoustique, en la travaillant, en l'ouvrageant, en l'ornant d'indicatifs musicaux ou de plaisanteries de plus ou moins bon goût... Rien d'étonnant alors qu'une compositrice de musique concrète, Michèle Bokanowski, s'y soit intéressée, pour réaliser une oeuvre entièrement à partir de messages de répondeurs.

Mais du fait qu'il est sonore, le message du répondeur est contraint, pour être lu, d'être réactualisé, de faire revivre le moment de son enregistrement, et il reste donc tout autre chose qu'un message écrit, bien que dans un proche futur il puisse justement, avec la généralisation du vidéophone annoncé depuis des lustres, se voir remplacer par un texte affiché sur l'écran, retrouvant alors le caractère impersonnel et désaffectivé de l'écrit (à moins que d'ici-là, la popularité du fax ne le détrône⁸).

⁸ Depuis, il est arrivé bien des choses nouvelles: Internet, les SMS, les messages qu'on laisse sur un répondeur et qu'on peut modifier, etc...

En attendant, lorsque pour enregistrer le petit mot sonore destiné à accueillir vos correspondants vous devez proférer devant un micro le "je ne suis pas là" de rigueur (avec un léger sentiment d'absurde), et qu'ainsi vous faites du timbre de votre voix le signifiant pathétique de votre absence même, le mur d'indifférence sur lequel buteront vos successifs correspondants - là vous comprenez ce que veut dire le "Je est un autre" de Rimbaud ou de Lacan. Il n'est pas impossible qu'au bout de nombreux appels où il se sera affronté à votre appareil, l'un de vos appelants, plus émotif que les autres, se mette un jour à associer le son de votre voix à votre éloignement, et lorsqu'il vous rencontrera enfin en chair et en os, fera comme si vous étiez absent. Une nouvelle "Voix Humaine" à la Cocteau serait à écrire à partir de la situation du répondeur.

Inversement, le même message réentendu cent fois peut devenir à d'autres familier et amical, comme s'il était le grelot de votre porte d'entrée...

Laisser sa voix comme trace pour dire qu'on n'est pas là donne ainsi l'impression de laisser un double de soi-même à la maison, ce que l'on ressent très bien quand on a un de ces "beepers" qui permettent de consulter ses messages à distance (dans *Pulsions*, de Brian de Palma, le psychanalyste fou joué par Michael Caine s'envoie à lui-même sur son répondeur des messages, que revenu chez lui il écoute froidement comme ceux d'un autre).

Mais il ne faut pas négliger pour autant de s'intéresser aux billets spontanés et fugitifs laissés par ceux qui appellent, messages en principe voués à une seule écoute, mais qui pourraient constituer par leur principe une lettre d'un nouveau genre, une missive acoustique. Lettre facile à conserver - pour le prix dérisoire que coûte la minute sur audio-cassette - , mais que presque toujours, le destinataire ne gardera pas et sur laquelle, l'effaçant, il laissera s'inscrire d'autres messages⁹.

Si ces lettres orales sont périssables, ce n'est certes pas la faute du support. Même en l'état actuel de la technique on peut compter sur une vingtaine d'années de conservation, avant l'expiration de laquelle les enregistrements pourront être repiqués sur un support plus durable. C'est surtout parce que la fixation sur bande est, dans l'esprit de ses utilisateurs, vouée à un effacement régulier, au même titre que l'ardoise ou le tableau noir. Ceci au grand dam des Archives

⁹ Écrit à l'époque, aujourd'hui révolue, des répondeurs fonctionnant avec des cassettes audio à bande.

Nationales, qui constatent avec tristesse la pénurie de documents sur notre vie de tous les jours: celle-ci risque à la limite d'être moins bien connue que celle d'un Sénèque ou d'un Pline le Jeune, pour citer deux anciens pratiquants de l'art épistolaire, un art voué depuis deux mille ans, sous ses dehors éphémères, à la pérennisation du quotidien.

On peut aussi parler de lettre parce que la voix qu'on laisse sur le répondeur n'est pas celle de la vie courante; que c'est une voix spéciale avec un registre volontiers intime et grave - un peu chantant parfois, comme pour rassurer et éviter de trahir le caractère neutre et mécanique de l'enregistrement. Mais surtout, les messages sur répondeur ont leur musique particulière, une scansion spéciale, des césures, des ponctuations, des intonations soulignantes et des changements de paragraphe inscrits dans le débit du texte - bref diverses figures de diction qui en réalisent une mise en page temporelle, dans laquelle le temps de parole est traité comme un espace.

Un philosophe comme Jacques Derrida, qui a critiqué la linguistique saussurienne pour avoir, selon lui, rabattu le langage sur le modèle d'un continuum acoustique, négligeant la dimension spatiale de l'écriture, devrait à notre avis s'intéresser à cette forme ambiguë, produit des techniques modernes, qu'est la lettre sonore: puisque celle-ci croise de manière insolite l'écrit et l'oral, la lettre et la voix, l'espace et le temps.

En effet, même si peu de gens rédigent à l'avance par écrit le message qu'ils veulent laisser sur le répondeur de leur correspondant, beaucoup le préparent mentalement; mais au moment de le délivrer ils respectent la fiction d'une spontanéité orale, et à l'intention de la bande qui défile inéluctable, ils se mettent à jouer, avec des intonations "vivantes", un texte déjà plus ou moins établi.

Car le téléphoneur sait que dans la mémoire de l'appareil il va laisser, outre les mots, une véritable empreinte vocale, qu'il lui faut maîtriser, de ses affects: tant la voix peut être éloquente sur l'état physique et moral du locuteur! N'ayant pas accès à l'effacement de son message¹⁰ (il ne peut faire brouillon sur brouillon, ce que permet l'écrit), il sait qu'il doit improviser une image-digest, un clip, un spot de son tonus, de son humeur, que la machine enregistrera sans lui laisser la possibilité du repentir. Il sera ainsi amené à être, de façon plus ou

¹⁰ Ce qui n'est plus le cas aujourd'hui.

moins avouée, le comédien de lui-même.

Que le message laissé au répondeur soit conçu comme une lettre orale se révèle à la réaction de désarroi ou de désappointement qu'il arrive qu'on ait lorsqu'ayant répété dans sa tête son clip sonore, et l'ayant programmé agressif ou affectueux, comique ou neutre, vous tombez, au moment de le balancer tout de go, sur le destinataire inopinément présent.

Hélas, ce n'est pas une vraie lettre qu'on peut garder pour la serrer dans son portefeuille ; ce n'est qu'une trace dans une série de traces à la queue leu leu sur un support abstrait comme un *listing*, dans lequel mots d'amour affectueux et messages professionnels se succèdent indifféremment.

Une lettre sur papier peut se lire et se relire, mais une lettre sonore se relit rarement, la plupart du temps par nécessité (message peu intelligible ou mal noté), plus rarement pour des raisons sentimentales. Car malheureusement, les conditions techniques de cette relecture sont fort peu romantiques, le réembobinage de la cassette ayant vite fait de transformer les voix chères en couinements de souris surexcitées.

Et la lettre sonore, au contraire de la lettre sur papier, n'est pas tangible. Cette dernière en effet, en tant qu'objet, est à la fois support matériel et contenu - support matériel valorisé dans sa texture, dans sa signification concrète, qui touche quatre sens sur cinq : qui fait un bruit sec ou soyeux lorsqu'on le manipule, qui se palpe et se caresse, se respire s'il est parfumé ou imprégné de la senteur de l'endroit d'où il vient, et enfin qui se voit, non seulement pour être déchiffré comme message mais aussi comme surface striée de traits, avec un grain, des taches, des reflets... La lettre sonore, elle, ne se touche, ne se voit ni ne se respire - à moins d'inventer l'audio-cassette parfumée, qu'on porterait sur son cœur.

Aux objets, les progrès techniques substituent ainsi peu à peu des traces abstraites, fonctionnant sur ce qu'on peut appeler un principe d'*extraction uni-sensorielle*: nous voulons dire par là que cette époque, certes propice à l'abstraction, isole artificiellement des types de sensations (gustatives, acoustiques, etc..) qui autrefois se groupaient ensemble autour d'objets ; comme si elle voulait réaliser le rêve du philosophe Condillac (l'auteur du *Traité des sensations*, 1755), avec sa statue spéculativement dotée par étapes des différents sens.

Mais ce qui est frappant, c'est que peu après la généralisation de la lettre sonore on ait vu se développer, en France, son inverse, non moins singulier, sous la forme de l'échange par Minitel. Il s'agit en effet d'un dialogue en temps réel et en direct mais *sans la voix*, avec des mots qui s'écrivent au fur et à mesure, donc qui tiennent un discours spontané sous le masque anonyme du caractère d'imprimerie. Ce qu'on faisait plus lentement avec le morse (et au travers d'un code à déchiffrer) se produit ici directement en mots.

Ici, avec le Minitel on cherche à "entendre" une voix qui se cache derrière des caractères standardisés ; là, avec le répondeur, une voix fonctionne comme le véhicule d'un texte. Dans les deux cas, la technologie modifie et croise les statuts séculairement différents de l'écrit et de l'oral.

(*Le Monde de la Musique*, n° 115, octobre 1988)

45. Le silence de l'écoute

Dante est au Paradis. Il vient d'atteindre, accompagné de Béatrice qui a pris le relais de Virgile, le quatrième Ciel (la *Divine Comédie* en dénombre dix, de plus en plus proche de l'empyrée suprême). Le quatrième ciel est celui du Soleil, qui suit le Ciel de Vénus et précède celui de Mars. Et soudain voilà que... (plongeons-nous un peu dans l'italien archaïque):

"Io vidi piu folgor vivi e vincenti / far di noi centro e di se far corona, / piu dolci in voce che in vista lucenti." (*Paradiso*, chant X, vers 64 à 66).

Ce qui, dans la belle traduction de Jacqueline Risset chez Flammarion donne:

"Je vis plusieurs feux vifs et fulgurants / nous prendre pour centre et se mettre en couronne / plus doux à la voix que brillants à la vue."

Car ces feux chantent, ce qui n'est pas pour surprendre dans un poème où des voix sortent de partout, de lumières, d'arbres ou même de nuées.

Mais ici, le rapport comparatif entre voix et aspect, *voce* et *vista* est très singulier. Car deux absolus de la perception sont posés là, et si possible, nous laisse entendre le poète, un de ces absolus l'est plus que l'autre. L'absolu du son est intérieur - la voix douce parle à l'intérieur du corps, elle est en nous, de même que toute voix entendue résonne en nous - , tandis que l'absolu de la lumière nous est extérieur. Il est hors de nous, et insoutenable.

Ce qui intrigue cependant, dans la traduction Risset, c'est ce "plus doux à la voix" - où le "à la" correspond à un emploi différent et dissymétrique , selon qu'il s'applique au son ou à l'aspect. De même que "vue" en français, *vista* correspond tout aussi bien à l'objet perçu qu'à l'action perceptive, alors que *voce* ne désigne rien de l'acte d'écouter... Mais poursuivons la scène.

"Poi, si cantando, quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte (...), donne mi parver, non da ballo sciolte, / ma che s'arrestin tacite, ascoltando / fin che le nove note hanno ricolte."

La traduction Risset propose: "Lorsque, chantant ainsi, ces ardents soleils / eurent tourné trois fois autour de nous, (...) , ils semblèrent dames, non déliées de la danse, / mais s'arrêtant , en

silence, à l'écoute / pour recueillir le son des notes nouvelles."

Comme ils sont extraordinaires, les trois derniers vers, en tant qu'hommage rendu à la beauté de l'écoute - cet acte invisible et important, et si peu décrit, si peu montré.

André Pézard, dans la Pléiade, prend quant à lui sur le sens littéral de ce même passage des libertés qu'explique son parti pris de transposer le poème en décasyllabes et dans une langue néo-archaïque, ce qui donne: "*Le chœur cessa: entre deux tours de ronde / ainsi font pose et silence les dames / guettant d'ouïr nouvelle salmodie (sic)*". Seulement, avec son "entre deux tours de ronde", Pézard interprète allègrement, et nous prive de la vision qu'est l'étonnant "*non da ballo sciolte*", que Risset traduit littéralement et qui évoque une idée bien concrète, dans le dynamisme de sa propre négation: celle d'une force entraînante qui est le bal, force sonore et corporelle à la fois, et de dames qui y étant prises, sont comme arrêtées dans le mouvement, et invisiblement "recueillent" (*ricolte*) le son, en font le plein, s'en rechargent pour danser à nouveau.

L'acte d'attention, et en particulier l'acte d'écouter, est ici comme toujours chez Dante merveilleusement peint. Tout comme le lien entre l'entendre et le voir, où la voix dirige le regard et lui donne son intensité.

Au chant XIX du *Purgatoire*, par exemple, le poète endormi rêve d'une Sirène, une de celles-là qu'a rencontrées Ulysse, et dans le songe qu'il fait cette Sirène chante si suavement à ses oreilles "*qu'à peine, j'aurais détourné mon regard d'elle*" (*Purgatorio*, XIX, 17-18). Rappelons que chez Homère, contrairement à Dante, le héros grec ne cherche pas à voir les Sirènes, dont d'ailleurs l'aspect physique n'est jamais évoqué. Ce qu'il veut, ligoté à son mât, c'est simplement continuer à les entendre.

Dans le récit de Dante, le mouvement fondamental qui revient constamment est donc celui de "se tourner vers", tel un nouveau-né, dans un élan de confiance et d'appel. Qu'il s'agisse de s'adresser à Virgile le guide ou à la bien-aimée Béatrice, ou encore, comme le poète nous montre celle-ci à son tour se tournant "toute désirante" vers Dieu, vers "*le point où le monde est le plus vivant.*" (*Paradiso*, V, 86-87). Or, il se trouve que ce mouvement tournant vers la chose est articulé au son, qui en nous est son moteur.

Parfois cependant, nous rappelle l'auteur, il est des cas où

comme Orphée il faut se retenir de se retourner vers ce qui sonne, par exemple au moment de l'entrée au Purgatoire. On a prévenu le poète qu'une fois la porte franchie, il ne pourrait plus regarder en arrière, sous peine d'expulsion. Il avance donc et "*je compris au son qu'elle était refermée / et si j'avais tourné les yeux vers elle, / quelle aurait été l'excuse à mon erreur?*". (*Purgatorio*, X, 4-6)

Mais le plus formidable, c'est comme Dante nous parle de ces moments dans lesquels le sujet vivant se tait pour en laisser parler un autre. Il arrive en effet à beaucoup des entités rencontrées aux différents étages du Paradis de cesser leur chant éternel pour se mettre à l'écoute du visiteur humain, et laisser place à la voix de ce dernier: "*Comment seraient-elles sourdes à de justes prières / ces substances qui pour me donner désir / de les prier, se turent de concert?*" (*Paradiso*, XV, 7 à 9). Encore une fois un silence collectif et vibrant, différent du silence individuel, et plein d'invité.

Écoute et parole, silence et bruit: tout ici est présent dans une perspective de vie et de progression. Se taire ou prendre la parole, pour Dante, n'est jamais une posture passive ou mécanique, adoptée par pur conformisme ou réflexe de comportement. Jusqu'au mutisme chez lui est actif, et c'est le sens de ces feux divins, âmes des Bienheureux, que l'on voit s'arrêter "*tacite, ascoltando*", et qui, dans cette pose d'immobilité et de silence, sont saisis et comme photographiés par le poète au maximum du dynamisme désirant de l'être humain.

(*La Monde de la Musique*, n° 142, mars 1991)

ÉPILOGUE

Pour en finir avec la notion de bruit.

Il y a vingt ans environ, *Analyse musicale* me demandait un article sur la notion de "timbre". Ma contribution, intitulée *Dissolution de la notion de timbre*, (reprise depuis en volume dans mon recueil *Le Promeneur écoutant*), visait à démontrer pourquoi ce mot empirique et flou de timbre, valable jusqu'au début du XXe siècle, c'est-à-dire avant l'enregistrement et la génération électrique des sons, n'est plus valide depuis longtemps; bien plus, en quoi le maintien de la notion de "timbre" freine la compréhension des phénomènes sonores et musicaux, en maintenant pour le son musical une conception causaliste (c'est-à-dire faisant dépendre la description du son de sa causalité) à une époque où, avec la fixation des sons par enregistrement, leurs manipulations, leur échantillonnage, leur synthèse, cette causalité initiale et le rôle qu'elle joue dans la détermination du son changent complètement de nature. Personne n'a apporté à ma réfutation de réponse ou de contre-réfutation, mais constatons que le mot "timbre" se porte toujours très bien!

C'est que la société musicale actuelle, qui se revendique progressiste ou tout au moins "bougist" dans les idées et les techniques, entend être conservatrice dans les mots.

Certes, des colloques, des écrits, des réflexions et des recherches scientifiques ou se présentant comme telles visent à rajeunir les mots anciens. Mais selon moi, on ne peut pas conserver indéfiniment les mêmes signifiants, comme des vieilles marques que l'on pourrait "rajeunir" et "réactualiser".

En dépit du titre volontairement provocateur de cet article, je tiens donc à avertir le lecteur que je n'ai donc aucun espoir de voir abandonner, si vite que cela en tout cas, un mot comme bruit, mot que pour ma part je n'utilise jamais, qui n'a jamais été pourvu en français d'un sens bien précis quand il concerne le domaine sonore, et qui non pas "malgré" cela mais bien plutôt à cause de cela, est utilisé pour maintenir certains écrans de fumée, certains faux-semblants dont se réclament la plupart des préjugés.

Il y a d'abord la question, tout bêtement, de la langue. En français

moderne, le mot "bruit" serait issu du participe passé du verbe "bruire", lui-même issu, affirment les dictionnaires étymologiques courants, non pas d'un verbe, mais de deux verbes du latin populaire: "bragere" (braire), et "rugire" (rugir). Bref, un étrange croisement entre l'âne et le lion, qui me laisse perplexe (il semble que cette explication étymologique soit une sorte de tradition que se transmettent les dictionnaires). Cela a donné le substantif masculin français que nous connaissons. Comme tel il a une histoire, et comme tel il n'est pas exactement traductible dans une autre langue, pas plus que les mots qui semblent en être les synonymes dans ces autres langues, "noise" en anglais, "Lärm" ou "Gerausch" en allemand, "rumore" en italien, "ruido" en castillan, ne sont exactement traduits par "bruit", et en traduisent pas exactement "bruit" dans ces différentes langues.

Dans les textes français classiques, le mot "bruit", que l'on rencontre constamment dans le théâtre de Molière ou Racine, désigne presque toujours chez eux, non pas un son, encore moins un cri d'animal, mais une nouvelle, une renommée, une réputation, un honneur (ou un déshonneur), une querelle, une rumeur etc., même si des emplois dans le sens moderne sont attestés. Dans l'emploi courant moderne, le mot bruit est plus souvent appliqué aux sons, et il signifie donc:

a) un son gênant, dans cette acception une musique qui nous importune parce qu'elle est jouée trop fort ou trop tard sont aussi bien un bruit. Des enfants qui parlent fort, c'est du bruit. Par extension, cette partie d'un message qui le brouille et le pollue (rapport signal/bruit).

b) les sons qui ne seraient ni musicaux, ni linguistiques: on parle rarement de bruit pour désigner des mots à partir du moment où on les comprend. Le mot "bruit" ne commence à être employé que lorsque plusieurs personnes parlant en même temps (ou dans une autre langue) sont inintelligibles.

Inévitablement, le sens premier contamine le sens second, en français précisons-le, car là où en anglais on parle couramment de "sound" ("*sound of steps*", littéralement "son de pas"), on dit en français: "bruit de pas", ce qui, alors même que ces "bruits" sont agréables à nos oreilles, qu'ils sympathiques et vivants, les stigmatise. Le mot "sound" en effet, rassemble en anglais, là où en français, le mot "bruit" segmente, comme on dit en publicité, c'est-à-dire qu'il divise en catégories.

Le mot "bruit" est un authentique mot ségrégationniste, qu'il vaudrait selon moi ranger dans la case des termes ayant servi, parfois honorablement, mais n'étant plus bons pour le service. Il rejoindrait au

Musée de l'histoire certains mots autrefois employés en médecine (les "humeurs peccantes" des médecins du temps de Molière) ou en physique (le fameux "phlogistique" par lequel, au XVIIIe siècle, avant Lavoisier, on cherchait à expliquer le phénomène de la combustion), et qui n'étaient pas absurdes mais correspondaient à un certain état du savoir et de la culture.

Le mot "bruit" paraît à certains avoir toujours une certaine légitimité scientifique: il désignerait des sons ne faisant pas entendre de hauteur précise, parce qu'ils correspondent à des vibrations non périodiques. À ce moment-là, pourquoi ne classe-t-on pas comme bruits les notes extrêmes de beaucoup d'instruments comme le piano ou l'orgue, que ce soit dans l'extrême grave ou dans l'extrême aigu, puisque dans ces cas extrêmes, on ne discerne plus les hauteurs? Oui, dira-t-on, mais ceux-là, au contraire du coup de marteau, ou du grondement d'un moteur, proviennent d'un instrument de musique, Donc, on glisse d'une définition d'après le son et la nature physique de la vibration, à une définition causaliste d'après la source du son. Mais, alors, pourquoi un son serait-il ennobli comme "son musical" de provenir d'un instrument de musique, si laid et si commun soit-il, même s'il ne fait pas entendre de hauteur précise, tandis qu'un autre son serait stigmatisé comme non-musical de provenir de toutes sortes de causes non homologuées comme musicales: objets, phénomènes naturels, corporels, ou mécaniques? Mais qui décide de ce qui est musical, ou non musical?

Le critère de son à hauteur précise en tout cas ne suffit pas pour classer et surtout hiérarchiser les sons; nous entendons des hauteurs précises dans un nombre considérable de sons animaux mais aussi industriel, dans les ronronnements d'ordinateur, le vrombissement des climatiseurs, les sons riches entendus dans les trains, et bien sûr, le tintement du verre, etc..., hauteurs bien sûr souvent mélangées à des sons sans hauteur précise, mais c'est la même chose dans une bonne partie de la musique instrumentale.

Ce qui est vrai et qui le demeure, c'est que notre oreille entend différemment la relation entre des sons superposés ou successifs, selon que ces sons possèdent une hauteur précise ou qu'ils n'en possèdent pas. Il se crée dans les premiers cas des relations spécifiques apparemment universelles, ou en tout cas devenues universelles, qui sont d'ordre harmonique ou mélodique. Dans l'autre cas, lorsque deux sons se succèdent ou se superposent mais qu'ils n'ont pas de hauteur précise, il se passe entre eux, dans leurs relations, un nombre considérable de

phénomènes intéressants et vivants (y compris différentes comparaisons entre leurs situations respectives dans la tessiture), mais que l'on ne peut pas apprécier en termes d'intervalles exacts, même si la masse de ces sons est plus ou moins grave (Schaeffer parle de "site"), et plus ou moins encombrante et épaisse (il parle de "calibre"). Pour ces sons sans hauteur précise, l'équivalent par exemple d'une quinte juste - relation pure, traduite pour notre oreille comme une qualité absolue, indépendante des sons entre lesquels elle s'établit (entre Ré et La comme entre Si bémol et Fa) n'existe pas. Mais cela ne veut pas dire que ces relations non-réductibles, non systématisables, n'existent pas, et sont inférieures en dignité en complexité.

Il ne s'agit pas de nier la différence entre les deux types de cas. Dans son *Traité des objets musicaux*, que j'ai résumé et mis en forme sous le titre de *Guide des Objets Sonores*, l'inventeur de la musique concrète, Pierre Schaeffer (1910-1995) reconnaît bien la différence qui s'établit pour l'oreille entre les sons de hauteur précise, et des sons qui ne sont pas de hauteur précise. Il propose - les termes choisis peuvent être contestés, mais l'idée est claire - , d'appeler sons de masse tonique ou sons toniques, les premiers, et sons de masse complexe ou sons complexes les seconds.

On peut croire cette nuance sémantique peu utile. Schaeffer ne continue-t-il pas alors à ségréger les sons comme le fait la distinction académique son musical et bruit, et à perpétuer une discrimination? Non, car un geste capital a été fait: dans la formulation schaefférienne *un substantif est devenu un adjectif. La question de la perceptibilité ou non d'une hauteur n'est plus qu'un des prédicats, un des attributs du son entendu, au lieu d'être identifiée à son essence* - ce qui est le cas au contraire lorsque l'on continue de distinguer les "sons musicaux" et les "bruits", comme s'ils avaient une différence d'essence, de nature. Je renvoie ici à ce qui dans le *Traité des objets musicaux* de Schaeffer et dans mon *Guide des Objets Sonores* concerne la notion de "masse", définie comme "la façon dont un son occupe le champ des hauteurs", quelle que soit cette façon.

Schaeffer et les chercheurs qui l'ont entouré à différentes périodes (parmi lesquels Abraham Moles et Pierre Janin) ont donc fait franchir un pas important à la connaissance et à la recherche. Si ce pas n'a pas encore été reconnu, c'est que la levée de la distinction essentialiste entre sons musicaux et bruits dérange l'esprit de caste de beaucoup de

musiciens, le sentiment qu'ils ont de ne pas travailler avec les sons de tout le monde, un peu comme lorsqu'en littérature française autrefois, une bonne partie des mots courants devaient, pour mériter de figurer dans la poésie et le théâtre en vers, faire place à leur synonyme noble: il ne fallait pas écrire ou dire "eau" mais "onde", "cheval" mais "coursier", "terre" mais "glèbe", "maison" mais "demeure", etc.).

Le problème se complique - mais c'est en même temps très logique - du fait qu'un certain nombre d'artistes ont, dans des périodes historiques précises, notamment au début du XXe siècle, revendiqué, en réaction contre l'académisme et le conservatisme, le bruit comme leur moyen d'expression, et cherché à créer un art des bruits, le plus fameux étant bien sûr Luigi Russolo. Son ouvrage *L'arte dei Rumori* traduit depuis longtemps en français par Giovanni Lista, est un ouvrage très faible bien que sympathique et chaleureux, et il n'arrive pas à se sortir de la contradiction où il s'enferme dès le début: prétendre libérer l'art des sons tout en se privant d'une bonne partie de ceux-ci, qui sont les sons instrumentaux. Au lieu d'ouvrir la cage des bruits, Russolo y entre, referme sur lui la porte, prétend que c'est un paradis et qu'on y est bien entre bruits, entérinant ainsi l'idée d'une distinction absolue, essentielle, entre sons musicaux et bruits. Beaucoup de démarches se réclamant par la suite de Russolo ont eu des effets paradoxalement réactionnaires - en revendiquant le bruit comme son trivial en raison de sa source triviale, elles ont continué d'entretenir l'idée que ce serait la trivialité (casseroles) ou la noblesse (violon) de la source qui ferait la trivialité ou la noblesse du son lui-même - alors qu'entre source et son, il n'y a pas de rapport simple et linéaire. Il y a bien des sons plus intéressants, riches, beaux que d'autres, mais ce n'est ni en raison de leur source, ni malgré celle-ci.

Décausaliser la relation au son, dans la pratique de la musique, demeure la tâche la plus difficile et la plus révolutionnaire, à quoi beaucoup opposent une résistance acharnée (attention: il ne s'agit pas de vouloir empêcher l'auditeur de se représenter une cause imaginaire au son qu'il entend; mais de le libérer de la cause réelle du son). J'expose ceci dans le chapitre de mon ouvrage *Le son* intitulé "Le cordon causal", où je propose notamment de distinguer entre écoute causale et écoute figurative..

La question "quelles sont les relations entre bruit et musique" est donc - que me pardonnent ceux qui l'ont formulée ainsi et qui en ont fait un thème de réflexion - vicieuse. D'abord, elle compare des termes non

équivalents: le "bruit" est censé être un élément, une substance, un matériau; la "musique", c'est un art, une discipline.

Longtemps, les musiciens de différents pays (pas seulement en Occident) ont voulu croire à l'idée selon laquelle il devrait y avoir dans l'art musical un rapport nécessaire entre le matériau et l'oeuvre. Comme au joaillier il faudrait pour exercer son art des pierres précieuses, il faudrait à l'art musical des sons musicaux et pré-musicaux (et dans le *Traité des Objets Musicaux* de Schaeffer, la notion d'objet sonore convenable au musical me semble potentiellement réactionnaire, à contre-courant de son orientation d'ensemble). Je pense qu'il faut délaïsser cette conception comme fausse et archaïque, historiquement réactionnaire. Il ne s'agit pas - banal renversement - de mettre au sommet ce qui était en bas, :mais de déclarer abolie parce que non fondée et ségrégationniste, la distinction son/bruit.

Dans l'idéal, pour moi, le mot "bruit" est un mot dont on devrait pouvoir se passer, sauf dans son emploi courant pour désigner les nuisances sonores; acoustiquement, comme esthétiquement, c'est un mot qui véhicule de fausses idées. De la même façon que le mot "timbre", selon moi, ne devrait pas être employé en musicologie au-delà de son acception empirique traditionnelle (où il désigne empiriquement l'ensemble des caractères d'un son instrumental qui le font identifier par nous comme provenant de tel instrument plutôt que de tel autre) parce qu'il véhicule une conception instrumentaliste de la musique. De la même façon, le mot "bruit", aussi vague, véhicule une conception ségrégationniste de l'univers sonore.

La langue française dispose d'un mot bref, courant et clair, pour désigner ce qu'on entend, sans le ranger dans tout de suite dans une catégorie esthétique, éthique, ou affective. C'est le mot de son.

Il ne faut pas surtout pas remplacer par un autre le mot "bruit", un mot qui, dans l'usage dont il est question, délimite un territoire trompeur; un peu comme le mot "race" délimite dans l'espèce humaine des entités, des catégories, des familles, qui, indépendamment du fait qu'elles sont le support du racisme, entretiennent l'illusion raciale, autrement dit, l'illusion, pourtant réfutée scientifiquement mais tenace, suivant laquelle la différence de pigmentation de la peau renverrait à un ensemble de spécificités biologiques et culturelles héritées. Or, nous voyons bien que le racisme (l'idée qu'il existe des races) persiste., comme le bruitisme, pour des raisons qui ne doivent pas être méconnues ou méprisées. Tout racisme

produit en effet chez ceux qui en sont les objets voire les victimes, un "contre-racisme", par exemple, chez des Noirs qui sont la cible ou les victimes du préjugé raciste une revendication de la négritude. Ainsi s'explique le "bruitisme" professé par certains.

Cela n'empêche pas de nous informer sur le mot "bruit". Ouvrez par exemple l'article "bruit" dans le Grand Robert en six volumes. Vous y verrez rassemblés une foule de mots descriptifs français extrêmement précis (pourquoi sont-ils là plutôt qu'à "son"? C'est l'arbitraire lexicographique). J'ai moi-même entrepris depuis quelques années un recensement des mots désignant les sons dans plusieurs langues... et j'en ai trouvé beaucoup. La mise à la disposition du public et des chercheurs de ces mots pour inciter à les "activer", et à ne pas se contenter de les comprendre quand on les lit ou les entend (vocabulaire dit "passif"), est une des entreprises que je poursuis.

Michel Chion, 5 novembre 2007

(Analyse Musicale, n° 56, 2007)

Ouvrages cités

- Cyrano de Bergerac: *Le Voyage dans la Lune (L'Autre Monde, ou Les Etats et Empires de la Lune)*, Garnier-Flammarion, 1970
- Lewis Carroll: *Alice au pays des merveilles/Alice in Wonderland*, éd. bilingue et trad. d'Henri Parisot, Aubier-Montaigne, 1970
- Michel Chion: *L'Art des sons fixés*, Metamkine/Nota Bene/Sono-Concept, 1990
- Michel Chion: *L'Audio-vision*, éd. Nathan, coll. "Cinéma et Image", 1991
- Michel Chion: *Guide des Objets Sonores, Pierre Schaeffer et la Recherche musicale*, Buchet-Chastel/Ina, 1982
- Michel Chion: *La Voix au cinéma*, éd. Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", 1982
- Maurice Coyaud: *Fourmis sans ombre, Le livre du Haiku*, éd. Phébus, 1978
- Dante: *Le Purgatoire, Le Paradis*, éd. Flammarion, éd. bilingue et trad. Jacqueline Risset, 1988 et 1990
- Françoise Dolto: *Enfances*, éditions du Seuil, Points actuels, 1986
- Gustave Flaubert: *L'Education sentimentale*, Folio n°147, Gallimard (traduction anglaise par Robert Baldick, chez Penguin Classics, Penguin Books, 1964)
- Franz Kafka, *Grand Bruit*, trad. Marthe Robert, in Oeuvres, t. 3, Bibliothèque de la Pléïade, 1990
- Victor Hugo, *Choses vues*, Folio, Gallimard, 1975
- Victor Hugo, *L'Art d'être grand-père*, Garnier-Flammarion, 1985
- Yasunari Kawabata, *Le Grondement de la montagne*, Livre de Poche, Biblio,
- Michel Leiris, *Biffures*, éd. Gallimard, 1948
- Alphonse Louis-Marie de Lamartine, *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléïade, 1963
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, Tel, réédition 1976
- Erwin Panovsky, *Perspective et forme symbolique*, éd. de Minuit, 1975
- Maurice Pradines, *La fonction perceptive*, Denoël-Gonthier, collection "Médiations", 1981
- (Renondeau)-*Anthologie de la poésie japonaise classique*, Gallimard,

coll. "Poésie", 1971

Russolo Luigi, *L'art des bruits*, édition réalisée par Giovanni Lista, L'âge d'homme, 1975

Oliver Sacks, *Des yeux pour entendre*, éditions du Seuil, 1990

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1972

Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, éditions du Seuil, 1966

R.Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, Jean-Claude Lattès, coll. Musiques et Musiciens, 1979

William Shakespeare, *Macbeth*, traduction de Pierre Messiaen, Desclée de Brouwer, 1941

Sophocle, *Les Limiers*, in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, trad. Roger Pignarre, 1964

Léon Tolstoï, *La guerre et la paix*, éd. Club Français du Livre, trad. Boris de Schloezer, 1960

Léonard de Vinci, *Carnets*, t. 1, Gallimard, collection "Tel", 1987

Index des concepts originaux

BRUIT NÉGATIF

CAUSALISME SONORE (critique du)

CO-VIBRATION

ÉCOUTE IN SITU

ERGO-AUDITION

EXTRACTION UNI-SENSORIELLE

FANTÔME SENSORIEL

FENÊTRE D'ÉCOUTE

HÉTÉROGÉNÉITÉ DU SONORE

INSUBSTANTIALITÉ DU SON

ISOLAT ACOUSTIQUE

MULTI-CAUSALITÉ DU SON

MUSIQUE MILIEU (OU MUSIQUE-ÉLÉMENT)

NATURALISME SONORE (CRITIQUE DU)

POINT DE SON

POINT DE SYNCHRONISATION

RÉALITÉ ACOUSTIQUE RELAYÉE/NON RELAYÉE

RÉDUCTION (SON EN)

RENDU

SONO-FIXATION (vs SONO-TRANSMISSION)

SONS IMMÉDIATEMENT RECONNAISSABLES (D.S.I.R.)

SUPPORTS (EFFETS DE)

TRANS-SENSORIALITÉ vs INTER-SENSORIALITÉ

Index des noms propres

ADER Clément
ALDRICH Robert
ALLWRIGHT Graeme
ANDERSEN Hans Christian
ANTONIONI Michelangelo
BACH Jean-Sébastien`
BAIBLÉ Claude
BALDICK Robert
BARTHES Roland
BASHO Matsuo
BAUDELAIRE Charles
BAUER Felice
BAYLE François
BEATLES Les
BEETHOVEN Ludwig van
BERG Alban
BERGMAN Ingmar
BOKANOWSKI Michèle
BOULEZ Pierre
BRESSION Robert
BRUANT Aristide
CAINE Michael
CALLAS Maria
CAMBRONNE Pierre
CARROLL Lewis (Charles Dodgson, dit)
CARUSO Enrico
COCTEAU Jean`
COLTRANE John
CONDILLAC Etienne Bonnot de
CORNEILLE Pierre
CROS Charles
CYRANO DE BERGERAC Savinien de
D'ANNUNZIO Gabriele
DANTE (Dante Alighieri, dit)
DASTÉ Catherine
DAVIS Miles

DEBUSSY Claude
DE PALMA Brian
DERRIDA Jacques
DE SCHLOEZER Boris
DICK Philip K.
DOLTO Françoise
DONIZETTI Gaetano
DÜRER Albrecht
EDISON Ythomas
EIFFEL Gustave
ÉPÉE Charles-Michel, abbé de l'
ÉTIEMBLE Roger
FELLINI Federico
FLAUBERT Gustave
GAULLE Charles de
GIDE André
GOETHE Johann-Wolfgang von
GONSUI Ikenisi
GOULD Glenn
GREENAWAY Peter
HAINES Randa
HAYDN Joseph
HENRY Pierre
HERGÉ (Georges Rémy, dit)
HITCHCOCK Alfred
HOMÈRE
HUGO Victor
HURT William
KAFKA Franz
KAFKA Hermann
KAWABATA Yanunari
KLEIN Yves
KÛHN Hans-Peter
KUROSAWA Akira
LACAN Jacques
LA FONTAINE Jean de
LAMARTINE Alphonse Louis-Marie de
LANGHOFF Matthias

LEIRIS Michel
LEONARD de Vinci
LEPPARD Raymond
LIDDELL Alice, Edith, Lorina
LIGETI Giorgy
LISTA Giovanni
LISZT Franz
LUCRÈCE
LUMIÈRE Louis
MAARS
MALLARMÉ Stéphane
MATLIN Marlle
MEDOFF Mark
MEEKER Ralph
MÉRIMÉE Prosper
MERLEAU-PONTY Maurice
MESSIAEN Olivier
MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, dit
MOZART Wolfgang Amadeus
MUSSET Alfred de
NAPOLÉON 1er
NIEPCE Nicéphore
PANOVSKI Erwin
PARANTHOËN Yann
PARKER Charles
PATHÉ Charles et Émile
PÉZARD André
PIERRE Roland
PIGNARRE Roger
PLINE LE JEUNE
PRADINES Maurice
PRINCE
PROUST Marcel
QUARRÉ Antoinette
RACINE Jean
RAPPENEAU Jean-Paul
RAVEL Maurice
REGNAUT-GATIER Sylvie

RENARD Benoît
RENONDEAU Georges
RIMBAUD Arthur
RISSET Jacqueline
ROBERT Marthe
ROSTAND Claude
ROSTAND Edmond
ROTA Nino
RUSSOLO Luigi
SACCO Cécile
SACKS Oliver`
SAUSSURE Ferdinand
SCHAEFFER Pierre
SCHAFER Robert Murray
SCHOENBERG Arnold
SCHUMANN Robert
SCOTT DE MARTINVILLE Édouard Léon
SEISHI Yamaguchi
SÉNÉQUE
SHAKESPEARE William
SOPHOCLE
SOULAGES Pierre
SPIELBERG Stephen
STOCKHAUSEN Karlheinz
SUEMATSU Hisashi`
TATI Jacques
TENNIEL John
TOLSTOÏ Léon Nikolaiévitch`
TOMATIS Alfred
TRUTAT Alain
VASSE Denis
VERLAINE Paul
VIRGILE
VIVALDI Antonio
WENDERS Wim
WILSON Robert
XENAKIS Iannis
ZINNEMANN Fred

