



**HAL**  
open science

## Penser le son - Introduction

Céline Hervet

► **To cite this version:**

| Céline Hervet. Penser le son - Introduction. 2023. hal-04233950

**HAL Id: hal-04233950**

**<https://u-picardie.hal.science/hal-04233950v1>**

Preprint submitted on 10 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Introduction

## Écrire le son. Modernités sonores

Le 7 décembre 1877, Thomas Edison entend et fait entendre pour la première fois sa propre voix enregistrée, offrant la démonstration publique d'un nouveau dispositif, un appareil capable de conserver le son de la voix humaine et de la reproduire : le « phonographe ». Écrire (*graphein*) le son (*phonè*), l'inscrire à l'aide d'un stylet sur un cylindre d'étain, plus tard une galette de cire, creuser un sillon dans la matière rendue malléable pour retenir et reproduire ce qui est réputé impalpable, intangible et volatile : un tel geste, s'il constitue l'aboutissement de recherches datant du XVIII<sup>e</sup> siècle et même des rêves visionnaires de certains savants férus d'expérimentations sur la matière sonore dès la fin de la Renaissance<sup>1</sup>, fait entrer la culture occidentale dans ce qu'il est convenu d'appeler désormais la « modernité sonore<sup>2</sup> ». Une modernité qui s'entend techniquement, dans la possibilité nouvellement offerte de capter et fixer la vibration sonore, dans l'inouï de ces sons qui ne cesseront plus dès lors de se diffuser et de parcourir le monde, car le phonographe appartient à une famille plus large d'inventions<sup>3</sup> qui toutes ont en commun la captation du son, le pouvoir de le fixer pour l'amplifier, le rejouer et le disséminer : téléphone, radio, microphone pour ne citer que quelques exemples qui tous « transforment le son en autre chose, et cette autre chose en son<sup>4</sup> ». Si auparavant la voix et la musique constituaient les objets privilégiés d'une réflexion théorique sur le sonore, dont les grands mythes (Ulysse et les Sirènes, le destin tragique de la nymphe Écho, celui d'Orphée ou de Boutès) soulignent le pouvoir ambigu, l'enchantement se conjuguant à un désir de mort, un renversement s'opère puisque c'est désormais depuis le son lui-même qui, extériorisé, est devenu objet de pensée, que s'appréhendent la voix et la musique. C'est alors de modernité esthétique et non plus seulement technique qu'il faudra parler. Car le romantisme en musique et plus encore ses héritiers manifestent l'émergence d'une préoccupation pour ce qu'il y a de sonore dans la musique, cultivant les espaces de résonance, centrant leurs recherches orchestrales sur le

---

<sup>1</sup> Voir les *sound-houses* de l'Institut Salomon, décrites par Francis Bacon dans *La Nouvelle Atlantide* : « Nous avons aussi des maisons pour les sons ; là, nous essayons tous les sons, et mettons en évidence leur nature et leur mode de génération. [...] Nous savons produire des sons faibles de telle sorte qu'ils apparaissent comme graves et forts. De la même façon, les sons très forts, nous pouvons les faire apparaître comme faibles et aigus. [...] Nous avons encore, dus à notre art, divers échos surprenants, qui renvoient la voix plusieurs fois, et, en quelque sorte la lancent en l'air. Certains répercutent la voix en l'amplifiant ; d'autres la rendent stridente, tandis que d'autres encore la renvoient plus grave. [...] Nous avons enfin des moyens pour transporter les sons dans des conduits et des tuyaux, y compris sur de longues distances et sur des trajets sinueux », trad. M. Le Doeuff légèrement modifiée, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 127. Voir également la *Sylva sylvarum*, Centurie II, « Expériences et observations diverses sur les sons et la musique », trad. A. de La Salle, *Œuvres de François Bacon*, tome VII, Dijon, Imprimerie L. N. Frantin, 1799, p. 258-367.

<sup>2</sup> Si la postérité retient symboliquement cet événement précis, des recherches récentes (2007-2009) sont parvenues à restituer des enregistrements plus anciens, ceux du phonautographe d'Édouard-Léon Scott de Martinville datant du 9 avril 1860. Jusqu'alors ces enregistrements n'avaient pas pu être réécoutés, à la différence de ce que permettait dès son invention le phonographe d'Edison. Le phonautographe gravait sous forme d'images les vibrations sonores, le phonautogramme étant une fixation graphique de la voix humaine sur une feuille de papier enduite de suie. Le travail de restitution et de conversion des images de Martinville en sons, ainsi que d'autres sources sonores, visuelles et écrites, est consultable sur le site [www.firstsounds.org](http://www.firstsounds.org). Il est à noter également que trois jours après l'invention par Edison du phonographe, Werner von Siemens se voit accorder le premier brevet pour un haut-parleur, autre appareil emblématique de la modernité sonore, voir dans ce recueil la contribution de Jonathan Thomas.

<sup>3</sup> Sur les différents processus ayant conduit à la reproduction mécanique du son, voir J. Sterne, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Duke University Press, 2003, traduit en français sous le titre *Une histoire de la modernité sonore*, trad. M. Boidy, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2015, p. 49-127.

<sup>4</sup> J. Sterne, *op. cit.*, p. 37.

timbre, ouvrant ainsi la voie à un tout nouveau type d'écoute, moins structuré par le ton que par le son. Cette modernité technique, qui se conjugue avec une modernité esthétique, coïncide également avec les événements politiques parmi les plus effroyables de l'histoire récente. L'horreur de la guerre a depuis toujours partie liée avec des formes d'emprise sonore – Homère ne compare-t-il pas le son de la corde de l'arc qui transperce l'ennemi de ses flèches à celui de la lyre et de la voix qui subjuguent<sup>5</sup> ? – néanmoins, le XX<sup>e</sup> siècle, en faisant entrer la guerre dans l'âge industriel redouble cette emprise et manifeste de façon plus intense encore ce que la violence et le son ont en commun, sous la forme d'une effraction, d'un viol de la conscience, d'un écartèlement du sujet. La montée du fascisme, l'exploitation de l'homme par l'homme, jusqu'aux camps de travail et d'extermination, sont inséparables de certains types de son : le ronronnement des machines, les hurlements des tyrans dans les haut-parleurs, la fausse gaieté du cuivre des fanfares. Triple modernité, donc : technique, esthétique et politique, toutes historiquement achevées, se faisant écho et s'engendrant les unes les autres.

Si l'on admet que la modernité est ce qui s'affirme autre que ce qui fut et marque une rupture objectivement et collectivement éprouvée, la fixation du son constitue un tel tournant, ouvrant la voie à un changement profond et irréversible<sup>6</sup> dans les manières de vivre, de penser et de sentir. Les analyses de Michel Foucault sur la peinture de Manet comme rupture éminemment moderne avec le système de la représentation, où le tableau devient lui-même objet et matérialité, où le médium se substitue au sujet du tableau, « laissant jouer l'espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles-mêmes<sup>7</sup> », prennent avec la modernité sonore un sens plus aigu et plus radical encore : l'œuvre sonore reproductible, dans son ubiquité, ne souscrit plus à sa définition comme spectacle, mettant face à face un sujet à la place et au statut bien délimités, et un objet extérieur, une fiction. L'éclatement du sujet, la nature même du son et de l'écoute, et les potentialités que l'enregistrement permet de déployer font du sonore le lieu même d'une certaine compréhension de la modernité, où prennent forme des expériences esthétiques radicalement inédites et surtout, comme on le verra, inséparables d'interrogations politiques. La seconde modernité, celle qui prend sa source dans le XIX<sup>e</sup> siècle, après la première qui correspond à une période allant du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, veut non seulement remettre en cause les normes esthétiques mais aussi changer la politique et changer la vie, débordant les bornes de l'art et aspirant à transformer la société tout entière<sup>8</sup>. L'intrication de l'esthétique et du politique est ainsi caractéristique d'une modernité sonore qui s'invente au cœur d'un monde vacillant entre guerres et génocides.

C'est de ce moment inaugural que les textes recueillis ici tentent de mesurer les conséquences philosophiques. Ce livre s'inscrit pour partie dans le sillage de l'ouvrage fondateur de Jonathan Sterne<sup>9</sup> et entend offrir comme un contrepoint, une réponse à plusieurs voix à cette vaste enquête qui décrivait la genèse des technologies de reproduction du son et la manière dont elles ont irrémédiablement transformé notre manière d'entendre. Il s'agit ici de saisir au plus près la façon dont les modernes, témoins à la fois de l'émancipation du son à l'égard de sa source et des pires atrocités des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ont pensé ce moment

---

<sup>5</sup> Cf. par exemple, *Odyssée*, chant XXI, v. 406-411 : « Comme un chanteur, qui sait manier la cithare, tend aisément la corde neuve sur la clef et fixe à chaque bout le boyau bien tordu, Ulysse alors tendit, sans effort, le grand arc, puis sa main droite prit et fit vibrer la corde, qui chanta bel et clair, comme un cri d'hirondelle. », trad. V. Bérard, Paris, Armand Colin, 1931, rééd. Gallimard, 1955.

<sup>6</sup> Voir l'article « Moderne / Modernité » d'A. Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, rééd. 2010, p. 1073-1075.

<sup>7</sup> M. Foucault, *La peinture de Manet* (1971), Paris, Seuil, 2004, p. 47, cité dans *La Modernité en art*, A. Rieber et B. Tochon-Danguy, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 8.

<sup>8</sup> Voir P.-F. Moreau « Postface. Art moderne et avant-garde », *La Modernité en art, op. cit.*, p. 360-368.

<sup>9</sup> *Une histoire de la modernité sonore, op. cit.*

proprement retentissant, et comment cette constitution du son en objet philosophique rejaillit de manière rétrospective sur la perception de faits esthétiques et politiques antérieurs. À ce titre, cette esthétique de la modernité sonore née avec le son fixé incarne cette ubiquité temporelle de la modernité en art qui « se veut de son temps, voire en avance sur lui, ses revendications [s'accompagnant] donc d'une vision et d'une constitution d'un certain passé<sup>10</sup> », les outils théoriques produits par la modernité technique permettant d'élucider *a posteriori* ou de façon anachronique certains aspects d'un passé lointain, originaire, réputé inaudible. Qu'ils soient musiciens, philosophes, écrivains ou médecins, les contemporains de cette « émergence du son<sup>11</sup> » se sont souciés du dangereux pouvoir qu'il exerce sur les esprits et sur les corps, pour en comprendre les ressorts et en prévenir les effets les plus délétères. C'est depuis ce saisissement de la modernité par le son qu'il devient possible de comprendre les ressorts phoniques du pouvoir, bien avant que l'humanité fût capable d'en conserver et d'en transmettre la trace matérielle. Ainsi les historiens revisitent-ils des époques que l'absence d'enregistrement rendait autrefois silencieuses, et tentent de faire résonner les documents d'archives, d'en déchiffrer les pages bruissantes, doublant d'une écoute leur lecture des textes et des images.

Les différents propos rassemblés dans ce volume n'ont pour autant aucune prétention à la primauté ni à l'exhaustivité. Des travaux pionniers en matière de *sound studies* qui ont donné au son la place qui lui revenait dans les recherches théoriques et dans la pratique artistique n'y figurent pas ou y sont simplement cités, bien qu'ils aient pourtant inspiré à bien des égards la réflexion collective déployée dans ces pages. Tout à la fois ingénieurs, compositeurs et penseurs du son, le plus souvent au sein de collectifs de recherche et d'expérimentation, Pierre Schaeffer (et le GRM), Michel Chion, ou encore Daniel Deshayes, furent parmi les premiers à revendiquer pour la musique, mais aussi pour le cinéma et le théâtre une écriture du son seule à même de lui donner l'autonomie et la profondeur que les arts visuels ont conquises au fil des siècles. Ils constituent autant de références incontournables avec lesquelles dialoguent les contributions réunies ici<sup>12</sup>, de même que les recherches qui sont menées aujourd'hui encore au sein de l'IRCAM. Outre-Atlantique, la configuration des *studies* a permis à des philosophes d'aborder les enjeux liés au son tout en faisant fond sur les ressources de la philosophie européenne dite continentale (la Théorie critique ou la phénoménologie notamment), qui ont dès lors développé une histoire sensorielle, sociale, politique, travaillant au cœur d'une « zone d'incertitude entre le naturel et le culturel<sup>13</sup> », nos expériences corporelles, parmi lesquelles l'audition elle-même, étant le produit de contextes, de conditions, de rapports de force et de pouvoir socio-économiques, ce que le jeune Marx avait montré en son temps<sup>14</sup>. C'est pourquoi l'on ne trouvera pas ici de pensée du son qui soit une ontologie, du moins si l'on entend ce terme dans un sens anhistorique, abstrait, car le son n'a d'essence que pris dans un certain contexte, sa nature étant tout entière chargée de son histoire. Plus encore, le son n'est même pensable, y compris à rebours, qu'à condition d'être

---

<sup>10</sup> A. Rieber et B. Tochon-Danguy, *Op. cit.*, p. 23-24.

<sup>11</sup> M. Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses, universitaires de Rennes, 2013.

<sup>12</sup> Voir notamment P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris Seuil, 1966 ; M. Chion, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris, Nathan, 1998, rééd. 2003 ; D. Deshayes *De l'écriture sonore*, Paris, Entre/vue, 1999. Sur le son au théâtre, voir les recherches de M.-M. Mervant-Roux, notamment l'ouvrage co-dirigé avec J.-M. Larrue, *Le son du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

<sup>13</sup> J. Sterne, *op. cit.*, p. 19.

<sup>14</sup> « La formation des cinq sens est le travail de toute l'histoire passée », *Manuscrits de 1844*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 151 (trad. J.-P. Gougeon légèrement modifiée).

historique et de surgir comme une extériorité à la fois physique, sociale, politique – à la faveur de sa reproduction<sup>15</sup>.

L'invention du phonographe rejoue une critique ancienne faite à la musique, un débat qui naît avec elle, visant sa capacité à tyranniser les âmes. Manipulation mentale, dépossession du sujet et affaiblissement de la volonté<sup>16</sup>, ce que la fixation du son et son émancipation à l'égard de sa source permet de constater comme dans un effet de grossissement vient inquiéter les fondements des sociétés politiques et défaire les dichotomies commodes qui ont longtemps séparé la voix du cri, comme la rationalité de l'animalité, l'intellect de la pulsion. Le son est devenu objet, matière à penser indépendamment de sa mise en forme musicale : cette coupure initiale du son par rapport à la cause qui le produit ouvre la voie à une élucidation de sa nature même, de ses caractéristiques, mais aussi de ses effets, de son *pouvoir*. Aussi les philosophies sont-elles appelées à la rescousse pour tenter de conceptualiser ce qui semble une réalité nouvelle, inouïe, que la philosophie classique intuitionne mais pour laquelle elle ne dispose pas encore, et pour cause, des outils conceptuels adéquats à ce « nouveau monde » sonore. C'est depuis les pratiques entrelacées de l'enregistrement, de l'écoute, de la composition que surgissent les réflexions théoriques les plus pertinentes. Jamais on n'avait ainsi pensé le son en lui-même et pour lui-même, jamais on ne l'avait écouté aussi attentivement. Cette présence envahissante du son va de pair avec la distance qui s'interpose désormais à l'égard de son origine même. Radiophonie, machines parlantes, le son est à la fois partout et nulle part, présence diaphane, il pénètre, viole les consciences en s'insinuant au creux de l'oreille. Désincarné, déraciné, le son enregistré et diffusé par les moyens électroacoustiques ne connaît plus aucune limite et dévoile une nature triplement fantasmatique : à la fois simulacre, spectre et objet libidinal, il suscite une fascination qui semble sans égal. Les « sons fixés<sup>17</sup> » appelant une fixation hypnotique qui révèle l'ambiguïté foncière de cette importance donnée au son lui-même dans les vies humaines et le caractère troublant de cette ubiquité sonore. Or il est possible de l'émanciper de sa nature aliénée, d'en convertir le pouvoir maléfique et l'autorité aveugle en puissance d'écoute, d'ouverture au monde et de création.

Le terme « schizophonie » forgé par Raymond Murray Schafer<sup>18</sup> exprime la brisure d'un son coupé de sa source et qui, dénaturé, se propage partout, envahit les moindres recoins du monde et pénètre l'intimité des sujets. Mais la technique qui permet cette brisure reconduit un phénomène naturel bien connu, celui de l'écho que le mythe associe à la dispersion du corps de la nymphe. Ce démembrement premier prend une tout autre dimension dans le contexte des deux guerres mondiales dont ce volume est traversé et où il trouve peut-être, *in fine* sa cohérence ultime. La question de l'unité du corps social comme celle du sujet est posée lorsque les sons d'une violence mécanisée, industrielle, diffractent, font éclater notre rapport au monde et aux autres. Tel est le son de la modernité qui hante encore nos paysages

---

<sup>15</sup> Parmi les ouvrages philosophiques les plus marquants parus ces dernières années en France et auxquels ce volume reconnaît sa dette, citons P. Szendy, *À l'écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001 ainsi que l'essai majeur de J.-L. Nancy *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, et la synthèse remarquable de François J. Bonnet, *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012.

<sup>16</sup> Sur ces questions, voir les ouvrages désormais incontournables de Juliette Volcler : *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte, 2011, et *Contrôle. Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore*, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2017.

<sup>17</sup> Michel Chion, *L'art des sons fixés ou la musique concrètement* (1991), Paris, éditions Môméludes, 2009, voir aussi *Le son*, Paris, Nathan, 2003, p. 203, où l'auteur explique sa préférence pour l'expression « son fixé » plutôt que « son enregistré » car en dépit de l'ambition mémorielle et patrimoniale de certains des premiers enregistrements de voix humaines notamment (cf. J. Sterne, 2003) elle « invite à ne pas prendre un son fixé pour seulement une trace, par définition incomplète, de quelque chose d'enfui », incluant dès lors les pratiques de création qui ont pour matériau et pour finalité le support lui-même.

<sup>18</sup> *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977, traduit en français par Sylvette Gleize sous le titre : *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 376-377. Sur ce terme et ses implications philosophiques, voir la contribution de Pauline Nadrigny dans la quatrième partie de ce volume : « Schizophonie, schizotopie ».

mentaux, l'écartèlement sonore de l'amplification des voix produit par la mise en scène de Krystian Lupa faisant surgir de façon emblématique sur la scène du théâtre de Thomas Bernard les fantômes du fascisme<sup>19</sup>. Les moyens technologiques de la modernité sonore – enregistrement, amplification – produisent le miroir acoustique de l'époque, à l'image de la faille que le microphone introduit entre le comédien et sa propre voix, qui matérialise cette déstabilisation profonde de la culture européenne par les horreurs du XX<sup>e</sup> siècle.

La littérature, le texte silencieux, apparaît alors comme un lieu où faire résonner les sons de la modernité en désamorçant le pouvoir mortifère. Se tenant en embuscade, dans une vigilance à l'égard des enchantements propres à la musique et à la voix, elle tient le registre de nos aliénations sonores, tentant de se déprendre de l'impérieuse nécessité d'obéir (*obaudire*) à ce que l'on entend (*audire*). S'efforçant de restituer dans l'écriture cette vibration de l'audible, elle se rend perméable à ces sons nouveaux, à la force décuplée par la modernité industrielle et technologique. Les bruits de la guerre, les clameurs des masses subjuguées, les plaintes des victimes, les contrechants d'une résistance possible, tout le paysage sonore d'un XX<sup>e</sup> siècle retentit dans les ouvrages à la fois romanesques et théoriques évoqués dans les pages qui suivent, et décrivent la façon dont l'écrivain se trouve à la fois interpellé et interdit par cette omniprésence sonore, comment sa subjectivité se trouve comme « violée<sup>20</sup> ». L'effraction du sonore dans la sphère mentale, intime et secrète de l'individu vient inquiéter et déstabiliser par son pouvoir de contrainte la posture de retrait que le poète avait pu assumer. Il revient à l'écriture du son, celle que mènent le musicien et l'écrivain, d'en exprimer la force et d'en reconquérir la puissance. Se déprendre dans le silence du texte des charmes du sonore, en déjouer le pouvoir.

---

<sup>19</sup> Cf. le texte de Chloé Larmet dans la troisième partie du recueil : « Place des héros de Krystian Lupa ou le son des clameurs oubliées ».

<sup>20</sup> P. Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1996, rééd. Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 107-108 : « Tout son est l'invisible sous la forme du perceur d'enveloppes [...]. Immatériel, il franchit toutes les barrières. Le son ignore la peau, ne sait pas ce qu'est une limite : il n'est ni interne, ni externe. Illimitant, il est inlocalisable [...]. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger [...]. Il n'y a ni sujet ni objet de l'audition. Le son s'engouffre. Il est le violeur. »

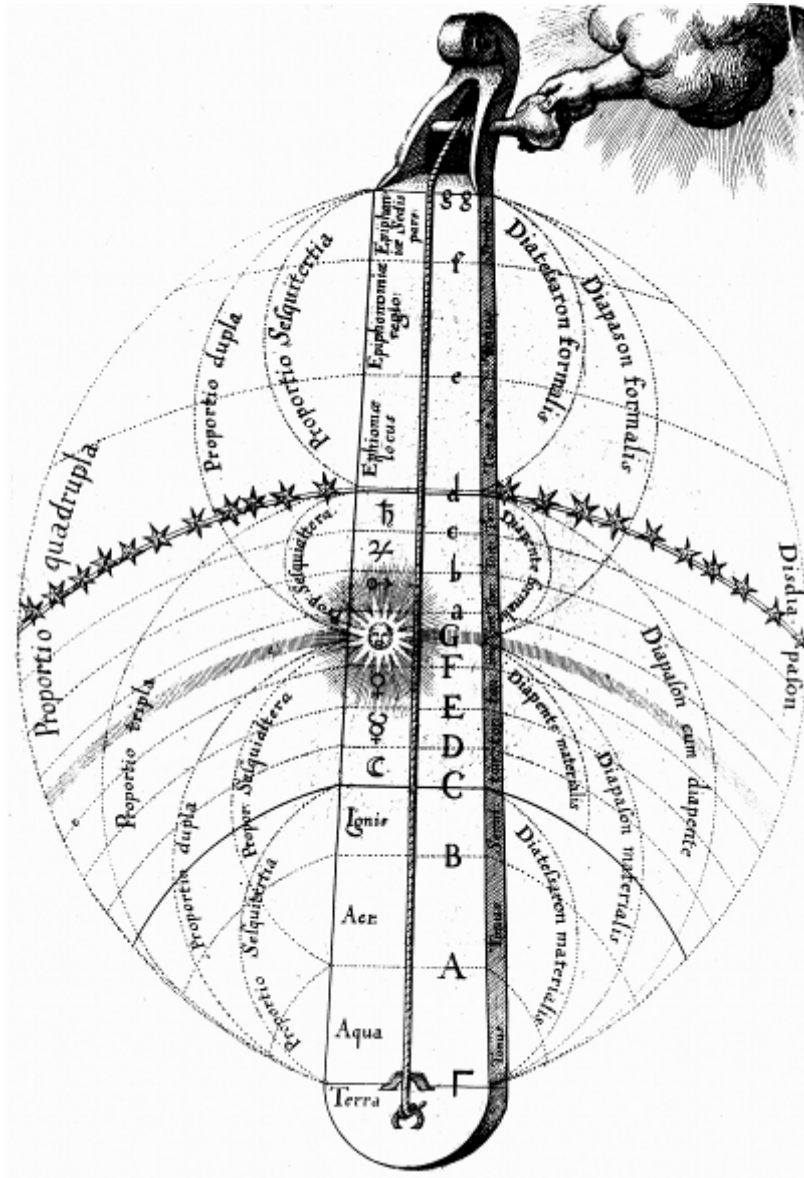


Figure 1. Jean-Théodore de Bry et Matthäus Merian, *The Divine harmony of the universe: the hand of God turns the peg to tune the universe*. Gravure illustrant l'Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica Historia de Robert Fludd, Oppenheim, ca 1617.

## Le Soundscape, 45 Ans après. Politiques du paysage sonore

1877-1977. Cent ans tout juste après que la voix humaine ait été enregistrée pour la première fois paraissait *The Soundscape : our sonic environment and the Tuning of the World*, que l'on traduit par *Le paysage sonore : le monde comme musique*. C'est contre un certain impérialisme sonore qui allait de pair avec un appauvrissement considérable de nos capacités d'écoute que les tenants du paysage sonore, dans le sillage de Raymond Murray Schafer, tenteront de s'élever à partir des années 1970. Une partie des contributions réunies dans ce volume s'articulent autour de cette notion, mais plus largement elles sont pour la plupart issues de l'un des premiers colloques d'ampleur consacré aux études sonores en France<sup>21</sup> en 2017 qui s'est tenu à l'université de Picardie Jules Verne, à l'occasion des quarante ans de la publication de l'ouvrage inaugural de Murray Schafer. Ce livre hybride, étrange et inclassable, à la fois poétique et technique, renouait avec un certain symbolisme de la Renaissance, formulant sa dette à l'égard des écrivains qui depuis des temps immémoriaux et en l'absence de techniques d'enregistrement avaient cherché à dire et à décrire les sons dans leur diversité et leur singularité propres, un ouvrage qui dénonçait les bruits de la modernité industrielle considérés comme une pollution sonore porteuse d'un impérialisme qui reflétait dans l'environnement des rapports de domination socio-économiques. Si l'on a pu reprocher au propos de Murray Schafer d'être réactionnaire ou passéiste<sup>22</sup>, il faut également souligner qu'il s'employait à repenser la place des sons humains dans un paysage qui intégrerait des compositions nouvelles, pensées et fabriquées en harmonie avec ces sons primordiaux de la nature, des sons riches, complexes qui exigeraient en retour une écoute plus attentive et plus subtile.

Le projet schaférien se fondait à la fois sur une métaphysique et sur une axiologie. Métaphysique car dans une forme de naturalisme, le sujet humain était réinscrit dans un tout, la nature, le monde conçu comme un ensemble de sons harmonieux et symboliques dont il est l'un des innombrables auteurs, mais dont il peut être aussi un élément dissonant. La nature n'était plus considérée comme une pure étendue matérielle, objectivée et mathématisable, elle semblait redevenir celle d'avant Galilée et Descartes cette « déesse » dont il faudrait percer les secrets, ce tout ordonné, accordé par une main divine ainsi que le représente la gravure vieille de quatre siècles qui figure dans l'*Utriusque cosmi historia (Histoire des deux cosmos : le microcosme humain et le macrocosme de l'univers)* publié en 1617 et dont se réclame explicitement Murray Schafer. Axiologie également puisque, tout lecteur du *Paysage sonore* l'aura remarqué, l'ouvrage abonde en classifications de toutes sortes qui tentent de restituer la richesse des composantes du paysage sonore, mais en constituant aussi des échelles de valeur : il y a des sons qui sont meilleurs que d'autres. Les sons pré-industriels, les sons naturels seraient préférables et davantage dignes d'être préservés, les autres gâchant le paysage comme les oreilles de ceux qui les subissent. Les critères de jugement étaient cependant plus complexes qu'il n'y paraît. Il ne s'agissait pas d'opposer les sons d'hier à ceux d'aujourd'hui, comme pourrait le laisser penser une lecture hâtive et surtout partielle, mais plus globalement, les sons issus de la modernité renvoient à des manières de vivre et à des

---

<sup>21</sup> Ce colloque co-organisé avec Chloé Larnet et Demian Garcia était intitulé *Pouvoir du son / Sons du pouvoir. Esthétique et politique du sonore*. Participaient également à ces trois journées : Christophe Al-Saleh, Bernard Baas, Esteban Buch, Emma Dusong, Bastien Gallet, Marie Goupil-Lucas-Fontaine, Fabre Guin, Mylène Pardoën, Matthieu Saladin, Patrick Susini, Salomé Voegelin, Juliette Volcler et Francis Wolff. Depuis, les manifestations scientifiques consacrées aux *sound studies* se sont multipliées, signalons, entre autres, le colloque *Spectres de l'audible. Sound studies, culture de l'écoute et arts sonores*, organisé à la Philharmonie de Paris les 7, 8 et 9 juin 2018, ainsi que *La musique et le son au prisme des sound studies* qui s'est tenu à l'EHESS les 24, 25 et 26 janvier 2019, et *Écouter, écrire la résonance : entre musique et philosophie*, à Lyon les 17, 18, 19 novembre 2021.

<sup>22</sup> Cf. en particulier les critiques de M. Chion, *Le Promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993, p. 94-98, ainsi que celles de F. Lopez dans « Schizophonia vs l'objet sonore. Soundscapes and artistic freedom », 1997, en ligne.



rapports de forces socio-économiques qui travaillent la réflexion de Murray Schafer : les analyses du bruit des machines impliquent une interrogation très concrète sur les conditions de travail des ouvriers. Et Murray Schafer de convoquer Dickens, Zola pour contrebalancer l'admiration du « bruit prodigieux des machines » qui endommage les corps et vient y inscrire des relations de pouvoir. Cette nouvelle forme de bruit sacré venue se substituer au bruit du tonnerre, de la cloche ou de l'orgue avait pu jouir d'une tolérance qui semble aujourd'hui incompréhensible, or, précise Murray Schafer : « chaque fois qu'au bruit sera accordée l'immunité, on trouvera le pouvoir<sup>23</sup> ». Ce passage, et bien d'autres ont inspiré la tenue du colloque de 2017, et ces questions en apparence naïves : de quoi est fait ce pouvoir de résonner ? quelles sont les modalités de cette domination et de cet impérialisme sonore ? quels effets a-t-il, au-delà de la blessure physique qu'il peut à un certain volume et dans certaines conditions provoquer chez celui qui l'entend ? Ce pouvoir qui se matérialise et s'incarne dans l'imposition de certains sons pourtant pénibles et dangereux traverse les époques, mais il se fait plus intense à l'époque moderne.

Dès lors le paysage sonore compris comme ce qui est menacé par la domination de certains bruits devient une notion éminemment critique, politique et même subversive. Car dans le paysage, ce qui prévaut c'est la pluralité et le relief, et la place que chaque son peut occuper en étant entendu sans être annihilé par un autre certes plus puissant, mais aussi plus pauvre, plus plat, que l'enregistreur transcrit sous la forme d'une ligne continue. Il ne s'agit donc pas de muséifier les sons de la nature, même si la démarche de captation implique et s'inscrit dans une ambition de sauvegarde mémorielle et patrimoniale, mais d'en créer de nouveaux qui fassent entendre la diversité des sonorités sans que celles-ci ne viennent se concurrencer et se recouvrir les unes les autres. L'orchestre constitue ainsi un modèle pour penser non seulement les paysages sonores naturels, mais ceux que le « designer architecte » aurait pour vocation d'inventer. Ce travail de composition ne va pas sans un effort de l'écoute qui dès lors échapperait à la passivité et à l'inertie dont tire profit ceux qui agencent l'environnement sonore à des fins commerciales, politiques et militaires. C'est aussi parce que nous ne savons plus écouter que nous pouvons laisser certaines sonorités dominer et dégrader l'environnement naturel vu comme un paysage sonore à documenter et à préserver.

Mais commençons par donner quelques éléments de ce qu'il faut bien appeler une doctrine schaférienne, et ce, sans en éluder les contradictions, car celles-ci sont en effet à la source des multiples critiques qui ont été émises dès la publication du *Soundscape* et d'un travail de théorisation dans le champ actuel des *sound studies*. Précisément le rapport à la théorie est d'emblée problématique dans le travail de Murray Schafer, il livre avant tout le résultat d'un travail d'enquête de terrain, une pratique qu'il va peaufiner de manière collective, avec ses étudiants. Le *field recording*, l'enregistrement dit « phénoménologique » illustre ce refus, sans doute en partie illusoire, de toute préconception, de toute anticipation théorique<sup>24</sup> : il s'agirait pour refléter de manière neutre et non hiérarchisée de poser le dispositif d'enregistrement tel un miroir acoustique et de s'en aller en laissant faire la nature en quelque sorte, au lieu d'y chercher un son en particulier et de le privilégier. L'importance de cette neutralité renvoie en fait à la confirmation d'une hypothèse, qui est avant tout une impression collectivement partagée : le progrès technologique a rendu le monde de plus en plus bruyant, plus exactement « des bruits plus nombreux et plus puissants, difficiles à distinguer les uns des autres, ont envahi de toutes parts la vie de l'homme<sup>25</sup> ». L'enregistrement de paysages sonores a pour but de mettre en évidence de manière diachronique une évolution sonore et plus largement environnementale, de documenter des

---

<sup>23</sup> *Le paysage sonore, op. cit.* p. 122.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 24.

dynamiques à l'œuvre dans le monde occidental, en comparant des données recueillies au Canada et en Europe. Il s'agissait alors de sortir du laboratoire et de collecter les éléments d'environnements acoustiques, démarche qui ne devint théorique que de façon incidente, à la faveur d'une prise de conscience proprement écologique.

En effet, ce qui préoccupe Murray Schafer et qui est mis en avant au seuil même du livre, c'est, plus que le paysage sonore en tant que concept, les changements qu'il subit et qui vont tous dans le sens d'un appauvrissement. Le constat est sans appel : à travers la disparition ou l'écrasement de nombreux sons naturels, c'est la nature elle-même dans sa diversité qui est menacée : la qualité du paysage sonore devient ici un indice de la santé des écosystèmes<sup>26</sup>. C'est ce qui explique le choix de brosser à grands traits une histoire des paysages sonores qui décrit la déperdition et alerte sur la nécessité de préserver ce qu'il reste des sons naturels afin qu'ils continuent d'être entendus. Car le paysage sonore n'est pas qu'un décor, il est partie prenante de l'histoire humaine, de la constitution de la culture et des imaginaires collectifs, comme l'attestent les innombrables sources littéraires que Murray Schafer utilise pour faire entendre des paysages immémoriaux. Il y a bien entre l'homme et le paysage sonore une harmonie qu'il s'agit de préserver, ce qui est le but assigné à l'écologie sonore, dans une double perspective de protection et de création. Cet aspect écologique nous indique peut-être l'une des spécificités du *soundscape* par rapport au *landscape* : notre relation au paysage sonore est incomparablement plus intime et profonde que celle, contemplative et extérieure que nous entretenons avec un paysage visuel, en attestent les dégâts irréparables causés par le tourisme de masse sur les sites naturels particulièrement photogéniques. La disparition des sons naturels tels que les chants d'oiseaux, la gamme infiniment variée et nuancée des sonorités d'un écosystème tel qu'un étang ou une forêt constitue un appauvrissement perceptif qui ne peut être assimilé à un paysage laid ou monotone. Les sons perdus sont aussi une perte de notre capacité à les entendre et en les sauvegardant, c'est la puissance perceptive d'un corps apte à un grand nombre de choses, pour reprendre une formulation spinoziste<sup>27</sup>, qui s'amointrit, des aptitudes qui s'affaiblissent à mesure que le monde s'appauvrit. Le développement de l'aptitude à entendre dans ses moindres variations le paysage sonore est le pendant indispensable à tout travail de préservation. Mais pour entendre, il faut pouvoir nommer et ce dont le nom a été oublié est menacé jusque dans son existence même<sup>28</sup> : identifier les sons, les discerner constitue une forme de préservation. Cependant celle-ci nécessite un entraînement, une éducation de l'oreille qui, au même titre que le paysage sonore lui-même, doit être « nettoyée » : l'*ear cleaning* est un apprentissage de l'écoute qui tend à affiner la perception. Cette visée intérieure qu'implique le *soundscape*, par opposition à la visée extérieure qui prévaut dans le *landscape*<sup>29</sup> inscrit directement l'auditeur au sein même de ce qu'il entend et lui confère une dimension relationnelle.

Pour autant la construction même du terme *soundscape* semble dans un premier temps faire fi de cette dimension. Murray Schafer justifie tout d'abord l'usage du terme *soundscape*

---

<sup>26</sup> C'est le sens même du titre de l'ouvrage fondateur de Rachel Carson, *Silent spring* paru en 1962 à Boston chez Houghton Mifflin Harcourt, traitant des conséquences environnementales et sanitaires de l'usage du DDT, un insecticide de synthèse dans l'agriculture américaine, à travers les épidémies de cancers mais aussi la disparition progressive de la biodiversité. Le livre s'ouvre sur une fable cruelle (« fable for tomorrow ») dont le point culminant est la disparition des chants d'oiseaux (nous soulignons) : « *There was a strange stillness. The birds, for example — where had they gone? Many people spoke of them, puzzled and disturbed. The feeding stations in the backyards were deserted. The few birds seen anywhere were moribund; they trembled violently and could not fly. It was a spring without voices. On the mornings that had once throbbed with the dawn chorus of robins, catbirds, doves, jays, wrens, and scores of other bird voices there was now no sound; only silence lay over the fields and woods and marsh.* ». À cette description fait écho, entre autres, le second chapitre de la première partie du *Paysage sonore*, première partie, chapitre 2 « Les bruits de la vie », p. 39 et suiv.

<sup>27</sup> Voir en particulier *Éthique*, IV, proposition 45, scolie.

<sup>28</sup> *Le paysage sonore*, op. cit., p. 65.

<sup>29</sup> Voir P. Nadrigny, « Paysage sonore et écologie acoustique », *Implications philosophiques*, 5 juin 2010 : <https://www.implications-philosophiques.org/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique> (consulté le 21 juillet 2019).

par un parallélisme strict entre la vue et l'ouïe, entre « tout ce que l'on voit », qui renvoie selon lui au *landscape*, c'est-à-dire au paysage visuel et le paysage sonore, « tout ce qu'on entend », qui fait l'objet des marches sonores et des enregistrements dits « phénoménologiques<sup>30</sup> », non contrôlés ni manipulés, réalisés avec ses étudiants. Ce parallélisme strict et surtout l'insuffisance de la définition du *landscape*, qui suppose toujours un sujet qui regarde plus qu'il ne voit, un point de vue et une séparation entre celui qui regarde et ce qui est regardé, a soulevé de nombreuses objections théoriques<sup>31</sup>. Car ce qui est regardé est nécessairement articulé à celui qui voit, ordonné depuis son point de vue et prend forme et sens à travers son regard. Une autre ambiguïté vient de ce que le paysage peut à la fois signifier ce qui est regardé ou contemplé, l'ensemble plus ou moins unifié formé par différents éléments naturels et l'image qui représente et redouble cet ensemble. C'est sur une telle ambiguïté que s'appuiera Emily Thompson dans sa reprise du concept de *soundscape* qu'elle définit comme « *auditory or aural landscape* », dans la lignée d'Alain Corbin<sup>32</sup>. Tout comme un paysage (*landscape*), explique-t-elle, « un paysage sonore (*soundscape*) est simultanément un environnement physique et une manière de percevoir cet environnement ; il s'agit à la fois d'un monde et d'une culture construite pour donner un sens à ce monde<sup>33</sup> ». Dès lors le *soundscape* apparaît bien plus culturel que naturel, forgé et en perpétuel changement. Or le propos de Murray Schafer oscille également entre un naturalisme qui identifie le paysage sonore authentique à un environnement naturel vierge de tout impact de l'activité humaine et celui, composé, *designé* par l'architecte sonore, entre préservation et création des sons, ce que recouvre la fameuse profession de foi de l'ouvrage qui figure en quatrième de couverture : « Nous proposons d'écouter le monde comme une vaste composition musicale – une composition dont nous serions en partie les auteurs ». Cette tension entre une certaine idéalisation des environnements naturels et une dévalorisation des « bruits » humains (« il n'existe pas dans la nature de bruits capables de nous faire du mal<sup>34</sup> ») n'est jamais résolue, ce qui explique les réappropriations successives et l'ambiguïté profonde des usages ultérieurs du concept schaférien. Les redéfinitions s'accordent cependant sur le caractère composite du paysage sonore, constitué d'une pluralité d'éléments que l'auditeur plus ou moins expert organise. Tout paysage sonore se voit attribuer une physionomie qui en marque l'unité et qui permet d'en délimiter les contours – même si, comme on le verra dans les pages qui suivent, une telle délimitation n'est pas sans poser problème. En mobilisant la notion d'environnement, la définition du paysage sonore figurant dans le glossaire à la fin de l'ouvrage<sup>35</sup> témoigne d'un certain flottement, le paysage renvoie-t-il à la totalité des sons, ou à une partie seulement de ceux-ci ? Trois éléments sont ainsi dégagés par l'analyse ou le relevé d'un *soundscape* : les tonalités ou sons toniques (*keynote sounds*), les signaux (*signals*), et les empreintes sonores (*soundmarks*). La tonalité constitue le fond sonore, imperceptible à des oreilles habituées, sur lequel se dégagent les signaux et les empreintes sonores, elle est fonction de la situation géographique, mais aussi du milieu naturel, du climat, de la faune, Murray Schafer cite notamment le bruit de la mer<sup>36</sup>, son que l'on entend sans

<sup>30</sup> *Le paysage sonore, op. cit.*, p. 14.

<sup>31</sup> Murray Schafer lui-même dit préférer la traduction de *soundscape* par « sonosphère », rendant davantage compte de l'immersion que suppose l'écoute, du caractère englobant du milieu sonore.

<sup>32</sup> A. Corbin est l'initiateur d'un véritable tournant sensible dans l'historiographie contemporaine qui a inspiré au-delà de sa discipline un grand nombre de recherches en sciences sociales. Voir en particulier *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982 et *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle* Paris, Albin Michel, 1994, ouvrage majeur auquel plusieurs textes de ce volume font référence.

<sup>33</sup> *The soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 1-2.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 16.

<sup>35</sup> « Paysage sonore – L'environnement des sons. Techniquement, toute partie de cet environnement pris comme champ d'études. », *Ibid.*, p. 384.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 385

l'entendre mais qui est toujours présent en arrière-plan. De ce fond surgissent les figures, les signaux, sons perçus consciemment, sur lesquels l'attention se porte et qui renvoient à une cause réelle ou supposée, connue ou inconnue. L'empreinte ou la marque sonore permet quant à elle d'identifier une communauté, elle est à la fois ce qui sépare les membres d'une communauté des autres et ce qui permet aux membres d'une même communauté de se reconnaître entre eux et de s'y rattacher à travers l'écho qu'elle exerce en eux.

Mais Murray Schafer n'en reste pas à cette description, il prend clairement parti en faveur d'un certain type d'organisation du paysage sonore en mobilisant une distinction employée habituellement dans le discours technologique de la reproduction sonore et dans le domaine de l'électroacoustique : le *hi-fi* (pour *high fidelity*) et le *lo-fi* (pour *low fidelity*). *High* et *low*, haut et bas, renvoient à ici à l'opposition classique entre distinction et confusion : un environnement sonore *lo-fi* ne permet pas à l'oreille de distinguer entre les différents signaux, ceux-ci sont confondus dans un bruit ambiant sans relief et sans contour, à l'inverse un environnement sonore *hi-fi* permet d'entendre distinctement les différents signaux. Tous les paysages sonores ne se valent pas et Murray Schafer privilégie ce qui relève du clair et du distinct, de la figure et de ses contours, hésitant sans cesse entre l'analyse objective et le jugement de valeur, entre le descriptif et le prescriptif, entre ce qui est et ce qui devrait être. La notion de *tuning*, accord ou harmonie, s'inscrit dans le projet de rétablir une distinction entre les sons, en modifiant le rapport entre signaux et bruits, en luttant contre la prédominance de certains sons pauvres qui recouvrent tous les autres et diminuent la diversité du paysage sonore. Ce rejet du bruit qui confond approche pratique, communicationnelle et approche esthétique est critiqué par Francisco Lopez au nom de la liberté de l'artiste d'intégrer ou non des sons jugés laids dans ses propres compositions et contre l'illusion d'une nature pourvoyeuse de richesse et de diversité sonore<sup>37</sup>. L'ambition écologique du projet schaférien ne se limite pas, on l'a compris, à une préservation, à un travail muséologique de collecte et de conservation des sons<sup>38</sup>, ni même à une élimination des bruits parasites et de la pollution sonore. Elle s'appuie sur un travail de ré-harmonisation qui remodèle le paysage sonore en jardins sonifères, « lieu[x] à l'acoustique agréable<sup>39</sup> » soit naturels, soit créés par le design sonore, où s'entendent clairement et distinctement les sons les plus divers.

Si Murray Schafer est bien l'inventeur du concept, l'une des premières occurrences du néologisme « *soundscape* », que le français traduit lourdement par « paysage sonore », apparaît en 1968 dans un article de *Time Magazine*, ainsi que le fait remarquer Jonathan Sterne dans son article « *Soundscape, Landscape, Escape*<sup>40</sup> ». Il est le fait d'une critique musical resté anonyme qui tente de restituer l'effet acoustique produit par les *Images pour orchestre* de Debussy interprétées par l'Orchestre de la Suisse Romande sous la direction d'Ataulfo Argenta, dont la maestria parvint à façonner les « paysages sonores impressionnistes » debussystes. La relation qu'entretient le concept de paysage sonore avec la musique est dès l'origine très étroite. Contre une définition classique de la musique comme art du temps ou plutôt à côté d'elle, Murray Schafer en souligne dès l'introduction la nature spatiale et tridimensionnelle, ce qui le conduit dans le prolongement des expérimentations de John Cage puis de la musique concrète à étendre considérablement la définition du fait musical : « Tout son est aujourd'hui, en permanence, susceptible d'entrer dans le domaine de la musique<sup>41</sup> ». Quelques années auparavant, c'est à un discours critique sur la mise en ondes

---

<sup>37</sup> *Op. cit.*

<sup>38</sup> Voir à ce titre le *World Soundscape Project* associé à la Simon-Fraser University ainsi que le groupe de recherches international *World Forum for Acoustic Ecology* qui en constitue l'un des prolongements.

<sup>39</sup> Murray Schafer, *op. cit.*, p. 383.

<sup>40</sup> *Soundscape of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, éd. K. Bijsterveld, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.

<sup>41</sup> Murray Schafer, *op. cit.*, p. 26.

d'adaptations radiodiffusées de pièces de théâtre que l'on doit une autre apparition du terme « *soundscape* ». Celui-ci s'inscrit alors directement dans un contexte relevant de la médiologie, d'une interrogation sur les techniques de diffusion et d'écoute. La stéréophonie et la hi-fi constituent les supports technologiques d'un discours qui institue le « *soundscape* » comme « *escape* », une échappatoire, une fuite hors d'un quotidien domestique jugé aliénant. Ce rêve d'évasion s'avère dans les années 1960 spécifiquement masculin, bourgeois, élitiste, quand la télévision qui envahit les foyers nord-américains renvoie à la domesticité, à la féminité, à la culture populaire. Le *soundscape* aurait donc un genre et une origine sociale, il s'articule à une recherche d'isolement, de privatisation et à un désir de maîtrise de son environnement qui tendrait dans une certaine mesure à exclure l'autre<sup>42</sup>. Il s'agit donc bien d'un concept, une « construction » intellectuelle située historiquement, socialement et politiquement et orientée vers la préservation d'un paysage pur naturel ou produit par le *sound design*, protégé de tout son parasite en vue de la jouissance privée d'un auditeur expert, capable de « clairaudience ». Il faut alors admettre que cette révolution esthétique que représente l'avènement d'une culture sonore ne peut se penser *in abstracto*, en dehors de tout contexte socio-économique, indépendamment des rapports de force politiques, elle est en effet pétrie d'une certaine vision du monde et des relations humaines, comme d'un certain rapport à la nature.

### **De l'esthétique au politique : une trajectoire des *sound studies***

Quelques mots sur le statut et la méthode des recherches réunies ici. Cet ouvrage collectif témoigne à sa manière du développement récent des *sound studies*, et entend en inscrire les apports dans l'histoire des idées, en tirant parti du lien originaire que ces *studies* tissent entre théorie et pratique. Aussi les contributions proviennent-elles de champs en apparence éloignées ou plutôt séparés par la configuration institutionnelle présente et les territoires disciplinaires : la musicologie, l'histoire, la géographie, le cinéma, la littérature et bien sûr la philosophie. Elles illustrent ainsi cette non-spécialisation propre au domaine hybride des *sound studies*, décrite par Jonathan Sterne au début de son *Sound Studies Reader*. Si la plupart des *sound students* sont aussi « autre chose » : historiens, philosophes, musicologues, anthropologues, critiques littéraires, historiens de l'art, géographes, etc., tous convergent dans une même attention et une même sensibilité au son et à ses particularités, dans une ouverture au sonore en tant que dimension incontournable de la culture, ce que Jonathan Sterne nomme, dans un emprunt à T.S. Eliot « *sonic imagination* » (« imagination sonore » ou « acoustique »). Champ interdisciplinaire par excellence, né d'un profond réagencement des disciplines, les *sound studies* sont donc avant tout le terme assigné à une effervescence intellectuelle au sein des sciences humaines qui s'intéressent à la fois au son lui-même et aux discours que l'on tient sur lui<sup>43</sup>. Les vingt-trois textes rassemblés dans ce volume élaborent une trajectoire dont le fil conducteur est ce moment de la modernité sonore, celui du son fixé, qui engendre un ensemble de mutations dans le traitement des questions esthétiques et politiques, y compris lorsqu'il s'intéresse à des époques où les techniques de reproduction sonore n'avaient pas encore été inventées. La démarche empruntée ici ne relève

---

<sup>42</sup> M. Hagood, « Quiet Comfort: Noise, Otherness, and the Mobile Production of Personal Space », *American Quarterly Special Issue: Sound clash: Listening to American studies*, September 2011, p. 573-589.

<sup>43</sup> Dans cette perspective, on renverra à F. J. Bonnet, *op. cit.*, où une pensée de l'écoute se déploie en lieu et place d'une ontologie du son et dont l'épilogue défend une forme archipélique de connaissance sur la base d'une dissémination intrinsèque du son lui-même au sein des discours et des mots que l'on tient sur lui, et qui sont autant de manières de l'*entendre* : « Il n'y a pas de lieu du son, pas de territoire du son. Il n'y a pas d'essence du son il n'y a que des dispositifs d'appréhension », *op. cit.*, p. 223.

donc pas d'une philosophie du son élaborée indépendamment des conditions socio-historiques et techniques de son avènement comme objet, indissolublement naturel et culturel<sup>44</sup>. Si les questions classiques de l'essence du son et du lieu du son sont abordées dans ce volume, c'est à la faveur d'une réflexion à la fois théorique et pratique sur les effets concrets à la fois anthropologiques et épistémiques produits par les procédés de captation et de diffusion sonores.

### *Pouvoirs du son. Passions et pathologies musicales*

La première partie de ce volume, intitulée « Pouvoirs du son : passions et pathologies musicales », aborde la question de l'emprise et de la séduction du sonore en partant du bouleversement provoqué par les premiers enregistrements de la voix humaine, de leurs effets sur le sujet écoutant dans son rapport à la voix et à la musique. Joseph Delaplace décrit ainsi les réagencements libidinaux et les aménagements subjectifs qui découlent de cet excès de réel sonore, cette abolition de la distance confinant à l'obscénité d'une pénétration par l'oreille et conduisant à une relation à la voix de type fétichiste. Si la médecine à travers la compréhension des signes émis par le corps et l'ambition eugéniste d'en finir avec la surdité occupe une place prépondérante dans les progrès de l'instrumentation de l'écoute et de l'enregistrement, ce qu'a abondamment montré Jonathan Sterne, du stéthoscope au phonographe on observe une focalisation croissante des technologies sonores autour de l'écoute récréative de la musique en particulier vocale. Dans tous les cas, c'est « sur le fond d'un manque que s'est développée l'histoire de l'enregistrement et de la reproduction sonore<sup>45</sup> », inscrivant ainsi les recherches sur le son dans l'horizon du désir. La remise en question de l'ici et du maintenant par la reproduction sonore aboutit à une fascination et à une érotisation de la voix à la fois présente et absente, devenue objet libidinal. Aussi peut-on se demander, à la lecture des romans de Jules Verne *Le château des Carpathes* et de Villiers de l'Isle-Adam *L'Ève future*, qui de celui qui écoute ou de celui (celle) qui fait entendre le son de sa voix maîtrise l'autre ou le ravit. L'image emblématique du chien la tête tournée vers le pavillon du phonographe de la « machine parlante » commercialisée par la marque Victor exprime parfaitement cette ambivalence. Fidélité de la reproduction sonore à l'égard de sa source originare, ou bien obéissance absolue d'un auditeur dressé par le son de la voix devenu le gouffre de nos désirs, comme le figure ce pavillon du phonographe ressemblant fort à une plante carnivore.

C'est à ce caractère mortifère ou plus exactement morbide du sonore dans certaines de ses manifestations musicales que s'intéresse Jean-Claude Dupont en analysant, dans le sillage des travaux de James Kennaway, la façon dont les grands paradigmes de la médecine contemporaine ont été mis à contribution pour expliquer les effets pathogènes de la musique. L'excitation nerveuse, la dégénérescence, l'hypnose et le réflexe ont successivement servi à expliquer, sans parfois distinguer la cause du symptôme, cette dépossession de soi, cet affaiblissement voire cette annihilation de la volonté qui culmine avec les possibilités de manipulation et de conditionnement s'apparentant à un « viol mental ». Le discours médical s'allie ainsi à un nouvel ordre moral et esthétique fondé sur la promotion d'un sujet autonome et maître de lui-même, dont la virilité s'articule à la force de sa volonté. La passivité et l'épuisement neurasthénique auxquels conduisent les effets sur le système nerveux de

---

<sup>44</sup> Bien que plusieurs contributions s'y réfèrent, la perspective générale de ce volume est donc différente de celle adoptée par Roberto Casati et Jérôme Dokic dans *La philosophie du son*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

<sup>45</sup> Sauf exception, toutes les citations de ce troisième moment de l'introduction sont tirées des contributions.

certaines stimulations sonores, notamment celles de la musique vocale italienne, réputée sensuelle, dans son opposition paradigmatique à la musique instrumentale allemande, considérée à l'inverse comme sérieuse – le cas de la musique de Wagner viendra déjouer cette opposition –, met en danger cette construction, plongeant les auditeurs dans la catégorie très extensive des « dégénérés » représentant une menace pour la santé de la société toute entière. La défiance engendrée par les effets hypnotiques et le pouvoir de conditionnement que l'on prête à certaines sonorités dangereuses pour le corps social trouvera une expression politique dans le cadre de la guerre froide, avec l'usage des deux côtés de l'Atlantique de la théorie pavlovienne du réflexe conditionné pour théoriser la pénétration insidieuse des manières de penser et de sentir de l'ennemi : manipulation mentale, lavage de cerveau donnent une réalité à ce qui était préfiguré dans les modèles antérieurs.

Bien avant, au temps de la monarchie absolue, à une époque où se fonde l'État moderne, la musique expérimente ce pouvoir sur les corps et les âmes, cette séduction par l'oreille qui en fait le lieu privilégié de l'expression des affects. Comme le montre Chloé Dos Reis, cette « douce tyrannie de l'âme » dont les effets délétères avaient été dénoncés par Clément d'Alexandrie dès le III<sup>e</sup> siècle va user d'un type d'écriture stylistique qui deviendra inséparable du plaisir éprouvé à l'écoute de la musique : l'ornement, dont l'appellation se mêle souvent de façon significative à celle d'« agrément ». Parer la musique, la charger d'ornements, agréments ou grâces, et lui conférer le pouvoir de plaire, c'est tout un. S'appuyant sur quelques compositions de l'école française de clavecin, Chloé Dos Reis tente de relever le défi posé par Nicolas Grimaldi : expliquer comment l'illusion « universellement partagée » de la musique, ici à travers les ornements, est capable de provoquer des affects chez l'auditeur. En prenant pour cadre théorique la typologie cartésienne des passions de l'âme, elle montre successivement comment la haine puis la joie sont à la fois exprimées dans les œuvres et suscitées chez celui qui écoute. Pour la première de ces passions primitives, cela s'opère à travers des effets de déstabilisation et de désordre produits par l'écriture, et, pour la seconde, au moyen d'ornements restituant certains mouvements de danses populaires. Ce pouvoir descriptif de l'ornement est largement exploité par Couperin dans ses pièces à titre, notamment celles consacrées au Roi, en une sorte de miroir sonore tendu au détenteur du pouvoir absolu. Hommage rendu au monarque et à sa puissance, l'ornement, en magnifiant la force du son, fait corps avec le Grand Siècle et participe aujourd'hui encore à son pouvoir de fascination.

Ravir l'auditeur, le séduire pour l'élever à la contemplation divine et au recueillement intérieur, telles sont les missions que se donne le répertoire de musique pour orgue dans ce même siècle classique empreint de spiritualité et d'un renouveau théologique et liturgique lié à la réforme gallicane, qui s'empare du monde profane en prenant pour vecteur la force sonore d'un instrument capable, par ses caractéristiques propres, de faire éprouver le sacré et de provoquer des attitudes et des émotions propices à la vie religieuse. C'est ce qu'explique Juan David Barrera en s'appuyant sur la notion wittgensteinienne de perception aspectuelle pour comprendre les ressorts du contenu expressif de la musique pour orgue. Le charme opéré par la force divine, la violence de ce ravissement s'inscrivent dans une esthétique du sublime visant à l'assujettissement de l'auditeur à la puissance divine, qui doit éprouver par la démesure de l'orgue, la grandeur de Dieu et sa propre petitesse. Le style grandiloquent couramment utilisé dans les pièces de cour à la gloire du Roi est ici transposé pour cet instrument aux qualités sonores hors-norme, provoquant crainte, respect et soumission. Cette grandiloquence n'exclut pas une dimension plus intérieure, plus recueillie qui fait de l'orgue un support sensible efficace de la méditation et de l'oraison mentale, formes de piété très en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle. Là encore il s'agit de créer dans l'âme un espace propre à l'expérience du sacré, un « lieu intérieur d'échange avec le divin » en usant d'une grammaire lyrique,

ramenant l'oraison du côté du l'élan, du désir, de la pulsion, ou inversement, du côté de l'hypnose, de l'assoupissement des sens, favorisant ainsi une intimité avec Dieu sur fond de ravissement et de dépossession de soi dans une expérience proprement numineuse dont le mystère terrifie et fascine tout ensemble.

*Le son du pouvoir. Domination sonore et constitution de l'État*

Quittant le domaine exclusivement musical, la deuxième partie de ce recueil, « Le son du pouvoir : domination sonore et constitution de l'État », traite des usages directement politiques du sonore en suivant le fil de la séduction et de la fascination qu'il opère et de ses potentialités d'assujettissement lorsqu'il est mis au service d'une domination, de ce que R. Murray Schafer appelle un « impérialisme sonore ». Céline Hervet se demande ainsi dans quelle mesure le corps politique peut être considéré comme un corps sonore, comment sur la base des manifestations sonores qui y résonnent, il peut être appréhendé de manière sensible. Partant du partage inaugural relevé par Jacques Rancière et que reprend Nicole Loraux entre la *phonè*, la voix sensible, expression des affects, et le *logos*, le discours rationnel, elle relit certains textes fondateurs de la philosophie politique à l'aide d'exemples qui montrent le potentiel de mobilisation du son, capable de donner corps à une pluralité d'individus. C'est le modèle de la vibration et sa dimension transindividuelle qui est ici utilisé pour décrire les ressorts d'une individuation collective, telle que l'a théorisée Simondon, que le pouvoir d'unification et de mise en mouvement du son et sa capacité à affecter permettent de mettre en lumière. Aussi les manifestations vocales, purement sonores, refoulées de l'espace public apparaissent au contraire comme fondatrices, ainsi que le montrent les rassemblements et le recadrage sensible qu'ils impliquent, le son de la cloche, l'hymne ou encore le *clapping*, qui tous interrogent les limites et la consistance du corps collectif qui s'éprouve dans et par le son produit et écouté. Contre l'esthétisation fasciste de la politique évoquée par Walter Benjamin, il devient alors possible de politiser l'esthétique, c'est-à-dire d'en faire vibrer la part conflictuelle et agonistique, en déjouant les assignations sociales et identitaires.

Suivent trois contributions illustrant, chacune à leur manière et selon l'époque qu'elles traitent, de quelle façon la domination sonore permet au pouvoir politique de se fonder et de se consolider. Marie-Emmanuelle Torres montre ainsi à travers l'exemple des rituels d'acclamation dans l'empire byzantin, savamment orchestrés par le pouvoir, comment la maîtrise de l'espace sonore s'inscrit dans l'affirmation renouvelée d'une autorité absolue, perpétuellement rejouée, capable de subjuguier les corps et les esprits. Entourant le corps de l'empereur d'un « écrin vibrant » composés des trompettes, de l'orgue, le pouvoir se laisse ainsi éprouver par une emprise sonore, une « composition tonitruante » qui circonscrit l'expression de la voix populaire, lui attribuant une fonction dans le rituel censé reproduire sur la terre l'harmonie céleste et les diverses voix qui en sont les actrices indispensables. L'acclamation unanime vient ici matérialiser l'élection divine, la reconduire par sa reconnaissance vocale ritualisée, en une « performance d'autorité » incluant une organisation rigoureuse du son et du silence. Le peuple ici n'est pas un public, il est partie prenante de la célébration du pouvoir, sollicité durant de longues heures par une construction dialoguée, qui vise à fabriquer une voix populaire idéale, virtuelle, voire hypocrite, en exploitant les effets de mimétisme et de contagion sonore qui parcourent la voix collective, lui donnant un poids non négligeable dans les luttes de pouvoir qui prennent la forme de luttes vocales. On voit alors combien à travers le rituel le pouvoir se défie des scories et des turbulences des voix individuelles pulsionnelles, menaçant toujours de défaire l'autorité que l'acclamation populaire univoque et massive a permis autrefois d'asseoir. Voulant à toute force éviter le chaos, encadrant jusqu'au désordre, il invente des exutoires comme les parades infamantes, susceptibles de canaliser artificiellement la colère et l'énergie populaire toujours craintes.



Patrick Péronnet retrace quant à lui l'itinéraire d'un instrument qui accompagne les métamorphoses modernes du pouvoir, soulignant le rôle du sonore dans la délimitation du corps politique, et l'affirmation de l'État par-delà la succession des régimes : monarchique, républicain, impérial. Dans cette condensation de l'histoire que constitue la période 1780-1870, le tambour dont le son « dissipe les pensées », d'abord réservé au domaine militaire où il sert à communiquer les ordres, les manœuvres et à scander les déplacements de troupe, à travers le répertoire de la céleustique et des marches tactiques. Désignant à l'origine celui qui tient les baguettes et qui bat la « caisse », l'homme et l'instrument ne vont plus faire qu'un dans l'imaginaire collectif, pour se confondre *in fine* avec la figure de l'enfant héroïsé, bientôt martyr de la Révolution, que l'on songe au personnage de Joseph Bara. Autrefois instrument de l'ordre monarchique au sein de l'armée, il incarne, à la faveur de son pouvoir de mobilisation d'une masse en action, le peuple en marche, conquérant à la fois son unité et sa liberté : le patriotisme et le nationalisme révolutionnaires voient dans l'enfant au tambour une figure de l'espérance et de l'innocence. Le son du tambour accompagnera cependant les résurgences de l'ordre autoritaire napoléonien, et les jeunes tambours figureront en bonne place parmi les héros de la Grande Armée, retrouvant leur fonction originelle. La fin de l'empire voit le retour d'une grande partie d'entre eux à la vie civile, où ils relaient les messages de l'autorité politique, ordonnent le rassemblement. À ce titre, le son du tambour vient concurrencer celui de la cloche dans les cérémonies, symbolisant contre l'ordre religieux associé au passé monarchique, un ordre patriotique et laïc. C'est tambour battant que seront menées les journées révolutionnaires émaillant le XIX<sup>e</sup> siècle, la Troisième république revancharde exploitant à plein l'imagerie du tambour, y compris dans le contexte scolaire. Capable de « s'emparer de la sphère sonore publique », le tambour est ainsi passé d'un usage militaire à une appropriation populaire, à même d'unifier une diversité d'individus.

S'inscrivant en apparence dans la lignée des instruments acoustiques puissants comme l'orgue, la cloche ou le tambour, l'amplification de la voix qu'a permise l'invention du haut-parleur et sa généralisation dans l'espace public de la France des années 1930 a conduit à un bouleversement sans précédent dans les habitudes de vie et d'écoute. C'est ce que décrit Jonathan Thomas, indiquant le caractère paradoxal de cet objet intrusif, au rayon d'action considérable, source de violence sonore et de désintégration du corps social, mais aussi de ralliement de collectifs militants. Instrument de propagande et de contrôle, il s'apparente à un dispositif de subjectivation, comportant le risque de reconduire des formes d'aliénation. À cette double dimension il faut ajouter le rôle qu'ont joué les conflits de territoire liés à l'usage de cet appareil dans la production d'une législation sur le bruit et la tranquillité des espaces domestiques, le haut-parleur devenant de par la violence de son régime d'écoute « forcée » le fétiche coupable d'un pouvoir de nuisance autonome. L'amplification sonore rend ainsi nécessaire une réflexion sur le partage des espaces, privé et public, et la légitimité de la diffusion de certains sons plutôt que d'autres. L'impérialisme sonore que le haut-parleur matérialise fit peu à peu l'objet d'une régulation et surtout d'une récupération dans le champ du militantisme et la mobilisation politique et syndicale. Car, à la différence de l'écouteur, il donne lieu à un partage, à une écoute collective capable d'affecter un groupe, de mobiliser une masse par une écoute distraite moins rationnelle mais plus vulnérable aux affects sur lesquels tend à agir toute propagande, usant de l'ubiquité du son pour sidérer, contrôler et former des communautés d'auditeurs. Il bouleverse ainsi les pratiques politiques telles que les meetings. À ce titre, il s'inscrit pleinement dans cette ère des foules qui se constitue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, auxquelles il contribue à donner une organisation, démultipliant leur pouvoir d'action. Un phénomène qui culmine dans l'Allemagne nazie, où comme l'a montré Carolyn Birdsall, le haut-parleur vient renforcer la légitimité et l'identité du groupe par la résonance qui crée un espace au-delà duquel l'existence n'est pas possible. Le haut-parleur apparaît ainsi comme l'instrument indispensable des totalitarismes. Dès lors, la généralisation de son usage

en démocratie traduit les formes de dominations politiques, sociales et économiques qui s'y exercent, où la violence sonore et le contrôle des masses semblent être le fond de toute pratique politique, y compris dissidente, la conquête du pouvoir nécessitant la constitution d' « îlots micro-totalitaires ».

Tout pouvoir doit se rendre maître de l'espace public et contrôler ce qui s'y fait entendre. C'est de ce principe que découlent les efforts déployés dans les débats intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle en France, où s'élabore la doctrine du libéralisme politique, pour marginaliser et de normaliser la parole, l'expression sonore, des idées au profit d'une valorisation de l'écrit. Roger Bautier montre ainsi comment les « réunions » publiques « tumultueuses » inquiète le pouvoir tant est grande la force du discours et de la « parole parlée ». La parole met en action la pensée et son expression publique remet en cause la distinction libérale entre pensée et action, où seuls les actes peuvent être répréhensibles. Ainsi la parole populaire, exclue d'un suffrage universel censitaire à l'époque de la monarchie de Juillet trouvera son expression dans des publications, notamment les innombrables brochures de la presse ouvrière. C'est à l'écriture et à la lecture, à la presse qu'il revient d'organiser l'opinion publique, et plus tard de former des citoyens. Aussi la république s'efforcera-t-elle d'exclure la rhétorique, car il ne s'agit plus d'émouvoir du haut d'une tribune, mais d'éclairer. À l'éloquence, plaie de la démocratie, il convient de substituer le discours rationnel de la science, ce à quoi s'emploieront les réformes scolaires, sous l'influence du positivisme. La dimension sonore de l'expression politique est rejetée hors de l'espace public légitime, du côté de la foule irrationnelle, distinguée par Tarde du public constitué par la diffusion écrite des idées. Ce qui explique la dissymétrie observée entre la liberté de la presse et la liberté de réunion, qui semblent pourtant indissociables dans une démocratie libérale. Si les élites prendront très tôt parti pour la libre diffusion écrite de l'information, en revanche les rassemblements où se fait entendre une parole brute font longtemps l'objet d'une disqualification, ces derniers étant toujours susceptibles de menacer l'ordre public. Le sonore apparaît ainsi comme la part sauvage, non domestiquée de la parole politique.

### *Tumultes, voix et clameurs. Les dissonances de la multitude*

Face aux velléités de contrôle et de normalisation de la parole et de l'expression sonore par le pouvoir politique, la troisième partie, intitulée « « Tumultes, voix et clameurs : les dissonances de la multitude », s'intéresse au potentiel subversif et émancipateur de la voix dans sa texture sonore (*phonè*), mais aussi du tumulte et du bruit, qui deviennent des moyens de résistance à la domination, construisant des scènes où s'exerce en-deçà du pouvoir, parfois subrepticement, la puissance d'une multitude qui résiste à sa totalisation dans la masse fasciste ou à son exploitation. C'est ce que montre la contribution d'Adrien Quièvre à l'écriture sonore de l'histoire des mouvements ouvriers, en étudiant les ressorts sonores de la contestation dans le bassin minier d'Anzin lors des révoltes des années 1830 à 1860. Le « peuple de la nuit » a trouvé dans des pratiques sonores pour certaines très élaborées des tactiques de résistance sonore, reposant notamment sur l'appropriation du territoire et le détournement des infrastructures. Loin de se réduire à un simple vacarme inorganisé émanant de foules vociférantes, l'usage des chants, du tapage, des communications acoustiques mais aussi du silence joue un rôle structurant dans les mouvements des mineurs. Ces pratiques viennent ainsi subvertir l'organisation de l'espace et du temps imposée par les compagnies minières et qui régit totalement la vie des ouvriers. Par sa puissance de propagation, le son peut ainsi relier, coaliser des groupes séparés par la configuration géographique du bassin minier. Seule une répression massive, tenant de l'état de siège semble pouvoir venir à bout de

ces révoltes portées par la puissance des voix séditieuses, qui savent aussi se taire ou inventer des moyens de communiquer pour échapper à la surveillance des autorités. L'appréhension de ces mouvements par le sonore témoigne d'une organisation, d'une ingéniosité à l'œuvre dans les luttes sociales à même de déjouer les partages du sensible imposés par le pouvoir.

Une autre scène de subversion sonore, théâtrale celle-ci, occupe les pages suivantes, consacrée à la mise en scène par Krystian Lupa de la pièce *Place des héros* de Thomas Bernhard. Chloé Larmet montre comment cette critique des rémanences du fascisme dans l'Autriche contemporaine, 50 ans après l'Anschluss, trouve, grâce à des procédés de sonorisation particulièrement subtils une expression sous la forme de hantises sonores. Ainsi le souvenir des clameurs de la place où Hitler fut accueilli en héros par la foule hante comme un spectre toute la pièce. L'usage des micros par les acteurs et la délocalisation des sources d'émission sonore redouble cette absence à soi-même que l'écriture de Thomas Bernhard utilise, n'attribuant pas immédiatement ce qui est dit au personnage qui le dit. Le sujet vocal « se double alors d'une virtualité », rendant audible une absence, celle du professeur qui s'est suicidé quelques jours plus tôt, celle de toutes les victimes du fascisme. Les voix sonorisées troublent les contours du sujet sensible, instaurent une faille entre le comédien et sa voix qui lui permet de s'entendre comme autre, comme « sujet inouï » à la faveur de ce miroir acoustique que produit le micro et le retour de sa voix par les haut-parleurs disséminés dans la salle. Parcourant la pièce, des « trouées sonores », musiques, bruits du dehors, boucles rythmiques ou archives sonores viennent percer le rituel théâtral, donnant au silence, à l'écoute comme aux applaudissements du public une signification qui excède le cérémonial et fait retentir de façon ob-scène « le son des clameurs oubliées », ressuscitant pour un instant le spectre du fascisme. Le spectateur devient alors acteur de ce retour du refoulé qui opère par la contagion sonore. Investi par le sonore, le théâtre lui-même redevient ce lieu proprement antipolitique, ce miroir acoustique déformant où résonnent dans d'autres accents, où retentit l'envers des discours civiques officiels.

C'est depuis cette *phonè* refoulée et sa dimension antipolitique qu'Estelle Ferrarese tente pour sa part de repenser la notion de voix, mobilisée par plusieurs courants de la philosophie politique contemporaine ces dernières années, en proposant pour en résoudre les antinomies, de lui substituer celle de gémissement, de plainte. Passant en revue successivement ces usages politiques de la voix qui ont en commun de négliger sa dimension sonore, matérielle, où les sons émis ne valent que par l'expression de l'intériorité singulière, prétendument juste et authentique, de l'individualité propre dont ils sont les signes. Ainsi de la voix morale des femmes, « voix différente » évoquée par Carol Gilligan, que l'initiation aux rôles de genre et le patriarcat étouffe et qu'il s'agirait de faire résonner à nouveau. Tentant de rematérialiser le *logos* en lui restituant sa texture vocale, Adriana Cavarero postule elle aussi une voix unique, cachée dans les profondeurs du corps et qu'il faudrait se réapproprier. Le perfectionnisme moral, qu'il soit issu du dernier Foucault, d'Emerson, de Cavell s'appuie lui aussi sur la notion de voix comme condition d'accès à la vérité et à l'authenticité d'un sujet, d'un soi. Ainsi trouver sa voix, c'est se trouver soi-même, par-delà les difficultés pour le langage à exprimer la justesse de nos pensées, c'est aussi pouvoir entrer en relation avec les autres au sein d'une forme de vie démocratique qui repose sur l'accord, visé si ce n'est réalisé, entre toutes les voix. Défendant l'idée de voix comme manifestation d'un élan intérieur, expression fidèle de notre nature authentique, l'expressivisme de Taylor postule lui aussi une voix pré-existante, émanant d'une « intériorité intègre et unique », « médium d'une consonance avec soi-même ». Or il n'existe aucun « noyau authentique du soi » qui serait demeuré intègre et soustrait aux déterminations sociales et économiques ou encore à autrui, suspectés d'entacher cette instance morale d'impureté. La voix perfectionniste et expressiviste invitant à se murer dans la conservation de soi, coïncidant avec le processus d'instrumentalisation de la raison qui

définit selon Adorno et Horkheimer l'*Aufklärung*. Il en va tout autrement du gémissement, plainte inarticulée, simple « blessure à entendre ». Il se donne comme le lieu d'une solidarité avec la souffrance éprouvée par autrui, ferment d'une philosophie morale ancrée dans le corps, le corps souffrant ou révolté par la souffrance de l'autre, dont il entend la manifestation sonore et comprend « que les choses devraient changer ». Pressant la transformation sociale, le gémissement acquiert alors une véritable portée politique.

Se situant à son tour dans le sillage de la Théorie critique, Céline Hervet analyse le statut de la polyphonie dans les textes d'Adorno sur la musique, et tente de montrer comment en elle survit un « nous », une collectivité idéale, et de quelle façon elle incarne à la fois les contradictions du monde social et la possibilité d'une autre forme de vie. Ressurgissant dans les œuvres de la nouvelle musique, la polyphonie constitue un fonds où puiser non pas la nostalgie d'une musique passée et d'un monde perdu, mais un renouveau esthétique et politique. Chaque voix est dotée au sein d'une écriture polyphonique d'une égale importance et d'une vie autonome qui se refuse à la totalisation comme à l'homogénéisation pré-déterminée en un tout homophonique. La linéarité et l'horizontalité de cette écriture permet d'y déceler la possibilité d'une société non réglementée, non organisée, qui ne serait pas dominée par l'équivalence et l'exploitation, à l'inverse de ce que décrivent les fragments des *Minima moralia*. Dans cette vie mutilée, l'écoute est devenue incapable d'accéder à la polyphonie, forme d'écriture savante, aussi la musique polyphonique oppose-t-elle un démenti à la société organisée, tout en suggérant, dans sa structure même, qu'une autre société est possible, où la différence et l'incommensurabilité des êtres pourrait subsister. Adorno le perçoit notamment dans son usage par Schönberg, comme par son maître Mahler : la vraie polyphonie n'est pas celle du contrepoint qui vient rationaliser et domestiquer le geste compositionnel, elle surgit comme un chaos sonore dans la simultanéité non ordonnée des voix du vivant, qui déborde la musique elle-même par sa contingence et son indétermination mêmes. Elle requiert alors une sorte de travail, une écoute active, participative, qui relève du mouvement plus que de la sidération immobile. Écouter une musique polyphonique c'est en un sens jouer soi-même, chanter et danser, c'est échapper à la prévisibilité des formes musicales marchandisées, en faisant place à la vie dans sa spontanéité. La musique nouvelle, en abandonnant le langage tonal, ouvre la voie à une telle écoute, opposant dans ses dissonances et ses lignes de fuite l'idée d'une société soustraite aux attentes du marché et d'un monde non administré. À ce titre la polyphonie relève aussi bien d'une utopie musicale que politique.

#### *Devenirs du paysage sonore. Espaces, territoires, milieux*

La quatrième partie du recueil, intitulée « Devenirs du paysage sonore : espaces, territoires, milieux » regroupe cinq contributions qui se situent dans la postérité, y compris critique, du *soundscape*. Elles en évaluent le caractère opératoire en mobilisant la création sonore mais aussi les apports scientifiques qu'il a suscité, faisant surgir des points de croisement entre des enjeux esthétiques, sociaux et politiques. Ouvrant cette partie, Makis Solomos décrit dans un double élan récapitulatif et programmatique les effets d'un changement de paradigme qu'il avait repéré quelques années auparavant dans ses travaux sur l'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : ce centrage sur le son conçu non plus comme objet réifié mais comme événement, milieu, engage une modification profonde de l'écoute et de la subjectivité, que dans la continuité des derniers travaux de Félix Guattari Makis Solomos éclaire à l'aide du modèle des trois écologies : environnementale, mentale et sociale. Partant de l'inspiration écologique des premiers

théoriciens et praticiens du *soundscape* (R. Murray Schafer et Hildegard Westerkamp principalement), il montre que cette prise de conscience des potentialités artistiques des sons de la nature coïncide avec celle de leur destruction. Ainsi l'écoute, en tant que processus inséparable d'un milieu sonore incarnant une tout autre manière d'être au monde et de se relier à lui, par-delà la distinction sujet/objet, intérieur/extérieur devient elle aussi centrale dans les recherches de nombreux compositeurs contemporains, ce qui invite à repenser la question de l'autonomie de l'art dans l'horizon d'une transition écologique appliquée à la création sonore elle-même, engagée dans une *sensibilisation*, conçue au sens propre, à la crise environnementale, sociale et politique. Le caractère atmosphérique de la musique comme art des sons, capable de modifier l'espace éprouvé par le corps permet de l'extraire du strict domaine privé pour en faire un art tourné vers la sphère publique et les questions qui l'agitent.

Milieu, atmosphère, ambiance : ces concepts aussi problématiques qu'évanescents peuvent trouver dans une réflexion sur le son une consistance que met au jour Jean-Paul Thibaud dans un texte décrivant, dans le sillage de ses recherches sur les ambiances en particulier urbaines, les expériences produites par les sons, phénomènes transitoires, diffus mais exerçant une force bien réelle sur ceux qui y sont immergés. Le sonore sert ainsi de guide à une enquête sur « l'efficace imperceptible » des milieux de vie. Il recourt au terme d'imprégnation pour qualifier l'emprise d'une ambiance sur un lieu, qui lui confère sa tonalité affective. Ces états sonores atmosphériques, évocateurs d'expériences motrices dans lesquelles nous retentissons « aux vibrations du monde ambiant » se déploient de façon paradigmatique dans la musique de Debussy et son « esthétique de la sonorité ». Mais c'est au seuil de la perception auditive, aux confins du *continuum* sonore que se fait entendre même de manière infra-consciente, une telle tonalité, un tel fond encore informe mais qui à la faveur de notre « porosité au milieu ambiant » imprègne nos perceptions, nos gestes, nos manières d'habiter un lieu. De la tonalisation on passe alors à l'atmosphérisation, modalité de l'imprégnation qui opère par infiltration, créant, à la manière des expérimentations sonores de la musique du XX<sup>e</sup> siècle sur les seuils et les micro-intervalles, des espaces intensifs et continus « aux franges de l'expérience » sonore, des milieux affectant nos existences de façon subliminale. Ces potentialités d'infiltration du son jouent à plein dans la climatisation, ou la fabrication d'ambiances qui viennent conditionner notre rapport au monde environnant par le biais d'une écoute distraite, flottante, souterrainement travaillée par ces « petites perceptions » sonores et musicales. Au sein de cette condition climatique de l'existence humaine, le son est ce par quoi « un groupe se synchronise, trouve sa cohésion interne et s'imprègne d'une ambiance ». Il peut dès lors participer à l'artificialisation de l'existence sensible en modelant puissamment les cadres sociaux de la sensibilité.

C'est dans la perspective d'une élucidation des rapports qu'entretiennent les individus et les communautés avec leur environnement sonore que se situe l'étude proposée par Élise Geisler et Sébastien Caillault : mettant en œuvre dans leur enquête de terrain le concept de paysage sonore schaférien, les auteurs en font un *révélateur* – terme emprunté à la photographie qui renvoie à la mise au jour de contours auparavant cachés, présents mais invisibles. Ce concept permet en effet de rendre perceptibles des phénomènes qui sans lui échapperaient à l'observateur. L'audible constitue ainsi une modalité particulière de la présence : être audible c'est exister réellement dans l'espace, c'est dessiner les contours de territoires y compris dans leur impermanence et leur évolution. Croisant leurs approches respectives, éprouvant leurs parti-pris théoriques et méthodologiques, les auteurs s'intéressent aux dynamiques de reconfiguration socio-spatiale qui traversent depuis une quarantaine d'années le village rural de Bassoré, situé dans l'ouest du Burkina Faso au sein du pays *bwa*. C'est un paysage sonore en mouvement qui se dessine ici, refondant les contours de l'espace traditionnel et la segmentation des usages. La mise en évidence d'unités sonores paysagères

fait apparaître les règles qui régissent la répartition des usages organisant l'espace et permet ainsi d'entendre l'évolution de l'organisation de l'espace, les dynamiques sociales, économiques et politiques qui structurent et transforment ce paysage quotidien, ordinaire, à la clarté auditive remarquable. L'écoute immersive et active, tout comme les entretiens et les journaux sonores confiés aux habitants ont permis de mettre au jour à travers les disparités en terme de production du son la structuration de l'espace vécu : engins motorisés dans le quartier du chef de village, et celle du temps vécu, les rythmes agricoles, le silence observé le vendredi dans ce village majoritairement catholique et musulman traduisant la persistance de traditions animistes, la disparition des sons de certains instruments traditionnels joués par les griots indiquant que certaines familles trouvent d'autres manières d'exercer leur pouvoir, participant à la restructuration sociale du village, mais aussi l'importance croissante prise par les sons amplifiés, considérés comme signe de progrès et non pas comme déperdition d'un espace acoustique naturel, à rebours jugements négatifs que l'on trouve chez R. Murray Schafer.

Deux contributions décrivent, dans l'horizon des recherches de Pierre Schaeffer, les ressorts de l'expérience subjective propre à l'écoute d'un son enregistré et reproductible, en particulier le rapport à l'espace et au temps qu'elle implique. L'ubiquité sonore et l'effet d'étrangeté que produisent ces sons déracinés, tel est l'objet de l'étude de Pauline Nadrigny qui élabore une généalogie de la notion de schizophonie et l'ambiguïté perceptive provoquée par les sons coupés de leur source qu'elle rattache à au mythe d'Écho, « où la voix se diffuse sans incarnation », comparable à un fantôme, à la fois présence et absence. L'expérience schizotopique de diffraction des espaces à laquelle conduit la schizophonie renvoie à celle des deux guerres mondiales, guerres de l'âge industriel, qui annulent les distances, mais aussi à la suppression de la frontière entre espace public et espace privé que le phénomène familier de la radio fait éprouver. La disparition de l'expérience du monde que déplore Gunther Anders résonne dans la critique de la schizophonie qui signe la perte d'une certaine manière d'habiter le monde et d'une expérience naturelle du son, sans doute idéalisée par Schafer. Mais la schizophonie existe bien avant les techniques d'enregistrement et de reproduction du son, qui viennent en démultiplier les possibilités esthétiques, et il revient à Pierre Schaeffer d'en avoir mesuré l'impact esthétique. Aussi Hildegard Westerkamp, s'inscrivant dans l'héritage du *soundscape*, compose à même la schizophonie, nous invitant à l'habiter, à la traverser plutôt qu'à la subir. Il s'agit alors d'en user de façon critique, afin de révéler l'environnement sonore, et de donner sens à notre expérience du monde, par un « acte de réappropriation esthétique », ouvrant sur une véritable « résilience acoustique ». Si l'assignation d'un lieu au son est un problème philosophique très ancien, c'est qu'il existe toujours un jeu, un découplage possible entre le son et sa source, entre l'espace sonore et l'espace visuel qui fonde des usages très différents : déréalisants et aliénants, ou bien susceptibles de rendre plus intense et plus signifiante notre expérience du monde. La schizotopie constitutive du son est ce qui lui donne son pouvoir de contrainte mais aussi sa puissance poétique.

Pour autant, c'est à la faveur d'un certain type d'écoute et de rapport au sonore directement issu de l'enregistrement et de la reproduction du son que celui-ci se constitue conceptuellement comme objet en tant que tel, et non pas signe ou effet d'une cause extérieure à lui. Ainsi Benjamin Straehli analyse les écrits de Pierre Schaeffer revendiquant une filiation avec la phénoménologie de Husserl, dans le but d'élaborer le statut ontologique de l'objet sonore schaefferien, et interroge la pertinence de cette référence pour élucider les enjeux de son travail. S'appuyant sur la fécondité des malentendus et des contresens de la lecture que fit Schaeffer de Husserl, il montre l'affinité réelle entre les deux démarches, qui s'accordent pour reconnaître au son une objectivité. Mais pour comprendre la manière dont le sujet accède à l'objet sonore dans l'écoute réduite, où l'attention se concentre sur le son

entendu hors de toute référence au monde, c'est à la notion husserlienne d'abstraction qu'il faut recourir, plutôt qu'à celle de réduction éidétique. Seul l'enregistrement et l'écoute répétée qu'il autorise permet cette focalisation sur les propriétés de l'objet sonore, sa duplication, sa diffraction et la saisie de son essence hors de tout lieu et de tout temps déterminés. L'objet sonore est « ce qui est ouï, mais abstraction faite de ces conditions spatiales et temporelles », il est ce qui structure les propriétés du son que le solfège généralisé identifie dans les événements sonores. Ainsi la phénoménologie a tout intérêt à se saisir sur cette base conceptuellement solide du solfège de l'objet sonore élaboré par Schaeffer, par-delà la confusion introduction entre écoute réduite et réduction phénoménologique.

### *Oralités silencieuses. La littérature et le sonore*

Les textes rassemblés dans la cinquième et dernière partie du recueil, « Oralités silencieuses : la littérature et le sonore », investissent des corpus littéraires en les relisant depuis une pensée de la musique et du son : Thomas Mann, Julien Gracq, Virginia Woolf et Pascal Quignard, chacun de ces auteurs déploie un rapport tourmenté à la modernité sonore. L'ascèse littéraire, l'écriture apparaît ainsi comme le lieu silencieux où échapper à l'emprise du sonore qui place d'emblée dans un rapport social, d'extériorité à soi-même. Aussi toute « vie secrète<sup>46</sup> » paraît devoir se défier du charme envahissant des sons, en premier lieu ceux de la parole. Écrire c'est ici dire sans parler, sans se faire entendre. Dans son « oralité silencieuse<sup>47</sup> », la littérature s'est pourtant toujours saisie du son, et comme pour échapper à la sidération de l'écoute, a entrepris d'en décrire les ressorts. L'écriture littéraire, si elle est sans doute lointainement issue de traditions orales, s'est peu à peu coupée de cette source sonore et sociale pour n'exister que dans le silence de la chambre ou du cabinet de travail. Or c'est depuis ce retrait, cet absentement du monde et du bruit qu'il est possible d'écrire sur le son, dans l'état de vigilance nécessaire pour échapper à son pouvoir, et renoncer soi-même à l'exercer en refusant de dire en parlant. Écrire c'est entendre, sans ouïr. C'est à ce prix, celui du silence, que peut dès lors se penser ce qui est à la fois « source d'extase et de ravissement et vecteur, grâce à sa puissance, des pires errements », ceux de l'histoire moderne, du totalitarisme, d'Auschwitz, ainsi que le montre André Hirt, interrogeant dans les pas du *Docteur Faustus* de Thomas Mann et de Kleist la dimension ambiguë et catastrophique de la musique. Comment la musique imite-t-elle, c'est-à-dire comment fait-elle entendre, comprendre, le « bruit inouï » qu'est la catastrophe de l'histoire, la chute et la brisure du monde, et comment le pacte faustien que la *Kultur* allemande a passé avec le mal résonne-t-il dans la musique, « effroyable art des sons » ? Mise en forme mimétique ou bien percée, ouvrant une brèche dans le cours infernal des choses, mime ou envers de l'histoire, telle est pour la musique l'alternative. Aussi peut-elle demeurer une puissance salvatrice et régénératrice sur le fond d'une dévastation, faisant entendre toujours après-coup et derrière un rideau ou un mur, dans la plainte sonore qu'elle déploie, « l'espoir d'un sens ». Un sens qui perce à travers les sons, pour qui l'écoute et l'entend. C'est ainsi que la musique pense, dans

---

<sup>46</sup> « La vie secrète est la vie qui se sépare du monde. Je renonçai peu à peu à toutes les activités sociales que je menais. Je cherchais autre chose. La vie qui ne se montre pas, cachée, amoureuse, profonde, non sociale. », extrait de *Vie secrète* figurant sur la quatrième de couverture, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

<sup>47</sup> P. Quignard, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 108.

les sons qu'elle brise, instaurant par là une résonance, un écho, où elle apparaît « indéfectible de la finitude et donc d'une souffrance, d'un manque, d'un défaut d'être ». Ce qui s'entend dans le son, « attache matérielle » indispensable de la musique fait alors résonner jusque dans ses silences un avenir : utopie, prophétie ou consolation qui pourtant se meut dans l'irreprésentable, l'infigurable. Contre le bruit et la fureur, l'art des sons est comme cette « synthèse non synthétique » ouverte au sens, qui nous vient toujours « de travers », « en nous émouvant comme une vague », celle de l'esprit porté par l'onde, la vibration sonore.

L'ambiguïté foncière de la musique qui reconduit à celle du son lui-même préoccupe les écrivains européens du XX<sup>e</sup> siècle, témoins de la complicité du sonore et de l'horreur de la guerre. Chacun d'entre eux en tire une sorte de philosophie de l'écoute comme lieu de résistance, manière de déjouer les pouvoirs du son. Ainsi que le montre Laurelyne Ramboz, Virginia Woolf a tout au long de sa vie cherché à élucider ce charme mortifère et à en immuniser sa propre écriture, en se défiant des mécanismes de domination qui s'exercent à l'insu des auditeurs. Que ce soit dans la musique ou dans le médium radiophonique qui commence à s'institutionnaliser, un même pouvoir s'impose aux individus, les *capte*. Pouvoir d'enchantement de la musique tout d'abord dont Woolf fait un motif thématique, puis stylistique et structurel de son écriture, entre roman (notamment *Entre les actes*) et essai (principalement *Trois guinées*). La musique relève ainsi d'un domaine régressif, pré-civilisationnel où s'exprime l'instinct barbare des passions qui fait se mouvoir irrésistiblement le corps, entraînant l'auditeur oublieux de lui-même dans une fusion, une ronde mystique. Cette conception rituelle et dionysiaque de la musique s'inscrit dans un primitivisme très en vogue chez les modernes et dans un goût pour les lettres grecques, qui rencontre l'émergence de la radio, devenue incontournable dans le paysage sonore de l'entre-deux guerres. La parole et la voix radiodiffusées font l'objet d'un même traitement par le sonore qui les ramènent à cette sauvagerie archaïque, dans le cas de la voix de Hitler, dont les rugissements font irruption dans ce « tambour tribal » que constitue le son de la radio, produisant des phénomènes collectifs puissants, dignes du rituel religieux, en fondant ensemble les membres d'une même communauté d'auditeurs. C'est à ce versant archaïque et religieux de l'écoute que Woolf invite à prendre garde : le ravissement qui s'opère mettant en danger la liberté et l'intégrité du sujet, altérant la conscience et la volonté individuelle à la manière des dynamiques de foule et de masse. Dans un tel contexte, la question de l'expansion de la BBC, radio nationale sans être une radio d'État, dans un régime démocratique au sein d'une Europe en proie aux fascismes, est cruciale. La « fixation infantile » que l'écoute radiophonique suscite en fait un instrument de contrôle dont il est nécessaire d'exhiber les ressorts pour espérer les combattre et engager l'auditeur à une écoute libre et émancipée. Ainsi l'écriture se fait-elle « éducation au son », « éthique de l'écoute », valorisant la distance critique de la lecture, en lieu et place de l'écoute passive du prêche, instaurant une continuité entre pensée et action. Seul un réagencement des manières d'écrire, des styles jusqu'aux genres, à l'image de l'inclassable projet *The Pargiters*, permet alors de ne pas céder aux travers autoritaires que suppose toute démarche pédagogique. Aussi la prise de conscience des effets et méfaits du sonore a-t-elle façonné en profondeur l'histoire de la littérature contemporaine, en quête de formes nouvelles.

Renouvelant à sa manière la lecture, Serge Cardinal se met à l'écoute d'*Un balcon en forêt*, récit de la drôle de guerre composant des paysages sonores étranges, mettant au jour dans le sillage de Deleuze et Guattari le pouvoir mortifère du son dans son accointance avec les opérations de la métallurgie : développement continu de la forme, variation continue de la matière, refonte et réemploi de l'une comme de l'autre, jusqu'à l'abîme, scellant le lien du paysage sonore avec la guerre, la mort et la destruction, et paradoxalement aussi avec la possibilité, donnée par son ouverture, d'accueillir d'autres événements, d'autres affects.



Créant un fond ondulant par la succession continue d' « événements d'espace » (le bruit des avions qui fendent le ciel, les bombardements, jusqu'aux nuances que prend le silence) et d' « affects de matière » qui font surgir des figures sonores (les sirènes, les cris d'enfants, la voix radiodiffusée), faisant entendre « la profondeur sur laquelle ouvre le fond », qui est « temporelle », Gracq élabore un paysage-histoire, chemin du rêve et de la mémoire individuelle et collective. Le paysage sonore, fluent, fluctuant, à la fois replié et enveloppant, mobilisant les corps « en se retournant sur soi pour faire vibrer ses propres composantes » exerce un véritable pouvoir en « faisant vibrer l'espace » de l'histoire des représentations qui se donne dans les différentes strates ébranlées par les événements et affects ainsi composés. La matérialité se donne sous le changement, la formation et déformation continue, les degrés de différences de qualités intensives dans une infinie variation et une hétérogénéité absolue, le paysage sonore mettant continûment « les variables en état de variation », le son comme le métal mettant ainsi au défi tout hylémorphisme. Le problème du paysage sonore en sa puissance de variation continue rejoint alors celui des pouvoirs du son : domination et destruction ou bien possibilité d'une fuite, d'une terre nouvelle pour un peuple à venir. Extinction dans cette pulsion de mort vers laquelle précipite le vacarme assourdissant de la guerre, ou bien rébellion, rupture des amarres ; génie militaire ou bien « armée rêveuse », telle sont là encore les alternatives que déploie l'ambiguïté du pouvoir de mobilisation du sonore, et l'ouverture de tout paysage sonore dans ses lignes de fuite, toujours à la fois passé et futur. Dans son dynamisme spatio-temporel, le paysage sonore plus que toute écoute géographique, « fait entendre le pouvoir de certains hommes sur tous les autres et sur toute la terre » et la violence des assauts de l'appareil d'État lorsque dans la guerre il tente d' « effacer la présence des hommes sur la terre ». C'est alors une politique de l'écriture qui se dévoile ici, forgeant à son tour des lieux de résonance à même de « contre-effectuer les sons du pouvoir » : personnages, *personans*, écoutant et habitant indistinctement des chambres d'échos qui leur sont coextensives et qui réverbèrent le passé en un futur, mettant la mort en échec. La puissance de déterritorialisation du son est tout autant poétique que destructrice, or pour se garder du fascisme potentiel que comporte le « chromatisme généralisé » de la musique et du son qui se rejoignent dans leur dimension métallurgique, c'est une prudence et une sobriété sonore qu'il faut privilégier, laissant subsister, contrairement à la trajectoire de l'aspirant Grange qui s'éteint dans le silence et la solitude, une ouverture, une porte de sortie vers une autre vie.

Imprégnée de culture musicale, l'œuvre de Pascal Quignard qui a parcouru ce recueil n'en est pas moins traversée, inquiétée par le son lui-même. L'importance qui lui est conférée renvoie au vaste projet d' « ancrer la culture dans la nature » et de mettre au jour les origines archaïques de nos expériences les plus civilisées, à commencer par l'écoute de la musique savante. Dès lors la musique, comme les sons de la nature, les cris des animaux, bruissent dans des pages qui deviennent comme des objets acousmatiques. La musique vient remuer en nous la perte d'un monde ancien, qui précède l'enfance et la naissance, un temps pré-linguistique, et plus lointainement encore celui de la vie intra-utérine où nos oreilles ont baigné « dans le résonateur d'un ventre » avec lequel nous fusionnions. Jouer, écouter de la musique c'est « êtreindre l'exil », c'est faire obstinément retour vers ce qui a été perdu. Entre « fredons » mélodiques qui plongent dans la mémoire individuelle du corps et « tarabusts » rythmiques dans lesquels retentit le bruit du dehors, le tambourinement d'une mémoire de l'espèce, Quignard éclaire la trame sonore indissolublement psychique et corporelle de l'existence humaine, qui la place dans une passivité infinie : *audire* et *obaudire*, ouïr et obéir ont la même étymologie, celle de la vulnérabilité originaire de l'*infans* aux sons qui lui parviennent, et qui le rendent accessible à l'emprise du groupe. La phylogenèse et l'ontogenèse offrent à Quignard deux voies d'intelligibilité du son et de la musique, qui recourent son éloge de la voix littéraire, pensée vivante, retrouvant comme la musique un

« sentir primordial » que les abstractions du langage philosophique, toujours social et collectif ont fait taire. Ainsi la « théorie musicale » quignardienne s'enracine dans le sonore physiologique, dans le vivant, comme le montre l'intérêt de l'écrivain pour les sons naturels, animaux, dont la musique humaine n'est que la prédation et la domestication – ce n'est que parce que rêvons, ce n'est qu'à la faveur d'hallucinations que nous entendons dans les cris d'oiseaux, des chants. C'est cette « rêvée » et non la « pensée » discursive qui doit irriguer l'écriture, au plus près de ces leurre et de ces simulacres, devenant alors cette « pure écoute » que Pierre Schaeffer appelait pour les sons.

La contribution de Charline Lambert, dernier texte de ce volume, invite le lecteur à entrer dans la *camera obscura* que constitue l'expérience de la surdité, mettant au jour par leur envers, le son et ses effets. Expérience qui est un instrument de connaissance, un outil d'analyse des enjeux de pouvoir attachés au son et de révélation des soubassements sonores sur lesquels se fondent une communauté d'êtres parlants. À commencer par l'assimilation du sujet politique au sujet entendant et parlant et à l'« audisme » informant toute institution et toute subjectivation politique. Dans le sillage de Jacques Rancière, puis de Michel Leiris et Jean-Christophe Bailly, se trouve dépassée la dialectique infructueuse opposant un pouvoir dominant entendant à un contre-pouvoir de la minorité sourde qui se définit par le refus de l'oralisation, au profit de la revendication anarchique d'un impouvoir se doublant d'une puissance tout à la fois politique et poétique. La surdité devient ainsi une expérience sensorielle à part entière, un « singulier dispositif d'écoute », point de vue sur le son et prisme d'où il est possible de déjouer son pouvoir. À la fois dedans et dehors, le sujet sourd est à proprement parler un sujet politique, ce que montre la prise de parole forte que constitue le refus de l'oralisation par la minorité sourde. La voix sourde permet également de mettre nu la profonde régulation sociale dont fait l'objet la voix, expression d'une identité et d'un moi individuels, rejetant ce qui pourrait évoquer le cri comme expression d'une animalité résorbée par le processus de civilisation. Se soustrayant à ce lien à la voix, le sujet politique sourd a part au monde des sons et ne vit pas dans le silence : le langage poétique vient ici aiguïser la sensation, offrant un ensemble infini de nuances entre le silence et le son. La surdité montre ce qui est le fond de toute expérience sonore : elle se conçoit comme la tentative désespérée de saisir ce qui se dérobe sans cesse, de localiser ce qui est partout. Empreinte des apories de l'expérience sonore, la surdité se dégage pourtant des rapports de force qu'elle implique, devenant une expérience esthétique faite d'attention au son, « élevée à la puissance du choix », qui détient la liberté d'une insoumission à son pouvoir.

Céline HERVET

Université de Picardie Jules Verne

CURAPP-ESS (UMR 7319)

Collège international de philosophie

## Bibliographie

- BACON, Francis, *La Nouvelle Atlantide*, trad. M. Le Doeuff, Paris, GF-Flammarion, 2000.
- BACON, Francis, *Sylva sylvarum*, Centurie II, « Expériences et observations diverses sur les sons et la musique », trad. A. de La Salle, *Œuvres de François Bacon*, t. VII, Dijon, Imprimerie L. N. Frantin, 1799, p. 258-367.
- BONNET, François J., *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012.
- CARSON, Rachel, *Silent spring*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1962.
- CASATI, Roberto et DOKIC, Jérôme, *La philosophie du son*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.
- CHION, Michel, *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993.
- CHION, Michel, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris, Nathan, 1998, rééd. 2003.
- CHION, Michel, *L'art des sons fixés ou la musique concrètement* (1991), Paris, éditions Môméludes, 2009.
- CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.
- DESHAYS, Daniel, *De l'écriture sonore*, Paris, Entre/vue, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *La peinture de Manet* (1971), Paris, Seuil, 2004
- HAGOOD, Mack, « Quiet Comfort: Noise, Otherness, and the Mobile Production of Personal Space », *American Quarterly Special Issue: Sound clash: Listening to American studies*, September 2011, p. 573-589.
- HOMÈRE, *Odyssée*, trad. V. Bérard, Paris, rééd. Gallimard, 1955.
- LOPEZ, Francisco, « Schizophonia vs l'objet sonore. Soundscapes and artistic freedom », 1997, en ligne, <http://www.franciscolopez.net/schizo.html> (consulté le 21 juillet 2019).
- MARX, Karl, *Manuscrits de 1844*, trad. J.-P. Gougeon, Paris, GF-Flammarion, 1996.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et LARRUE, Jean-Marc, *Le son du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- MOREAU, Pierre-François, « Postface. Art moderne et avant-garde », *La Modernité en art*, éd. A. Rieber et B. Tochon-Danguy, p. 360-368.
- NADRIGNY, Pauline, « Paysage sonore et écologie acoustique », *Implications philosophiques*, en ligne : <https://www.implications-philosophiques.org/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique> (consulté le 21 juillet 2019).
- NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- QUIGNARD, *La Haine de la musique*, Paris, éditions Calmann-Lévy, 1996, rééd. Gallimard, coll. « Folio », 1997
- QUIGNARD, Pascal, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- RIEBER, Audrey et TOCHON-DANGUY, Baptiste, *La Modernité en art*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris Seuil, 1966.
- SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, rééd. 2010.
- SOLOMOS, Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses, universitaires de Rennes, 2013.

- SOURIAU, Anne, « Moderne/Modernité », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, p. 1073-1075.
- STERNE, Jonathan, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Duke University Press, 2003, traduit en français sous le titre *Une histoire de la modernité sonore*, trad. M. Boidy, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2015.
- STERNE, Jonathan, « Soundscape, Landscape, Escape », *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, éd. K. Bijsterveld, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.
- SZENDY, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.
- THOMPSON, Emily (éd.), *The soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- VOLCLER, Juliette, *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte, 2011,
- VOLCLER, Juliette, *Contrôle. Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore*, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2017.

