

musique audio vidéo communication

Son et communication

Initialement, il me fut demandé de traiter « Le son en tant que communication ». J'ai remplacé « en tant que » par une simple conjonction. J'ai aussi supprimé l'article défini : rien n'est plus vague que le mot « son ».

Cette manipulation du titre indique d'ailleurs l'inspiration générale de mon discours. Le son n'est jamais en tant que tel une communication. Deux ordres de phénomènes ici se juxtaposent. Les uns (le son) semblent appartenir à l'univers physique et physiologique, tandis que les autres (la communication) évoquent une relation entre deux ou plusieurs sujets, donc un champ psycho-sociologique. Ainsi, nous propose-t-on insidieusement d'articuler deux univers, celui des faits sonores et celui des transferts de signification. Autant dire celui des sciences réputées exactes et celui d'un savoir sur l'homme réputé scientifique.

Cela se passait à Donaueschingen, par une belle journée d'automne 1953, à l'issue de la première mondiale du premier opéra concert, imprudemment intitulé *Orphée*, dont j'essayais l'échec avec Pierre Henry. Le public le plus évolué du monde, convié à ce festival où le snobisme consacrait les talents, nous avait condamnés sans appel. Un bon dîner à la charmante auberge wurtembourgeoise du village nous eût peut-être consolés sans le silence réprobateur qui nous entourait. Un ami (mais, entre musiciens, qui peut compter sur l'amitié ?), lui-même compositeur coté, m'adressa cependant la parole : « Dans ton opéra me dit-il, en me poignardant d'un demi-sourire, il s'est trouvé quelques beaux sons que j'ai aimés... »

13 DIC. 1987 + 1361

Ainsi distinguait-il, instinctivement, la musique, qu'il avait détestée ou même simplement niée, et le son, dont il avait bien voulu détacher quelques instants, avec l'idée, sans doute, que les sons, il les aurait fait parler, lui, et tout autrement. Quant aux critiques de ce temps-là, nous avons l'habitude de les voir décrire nos compositions, pourtant qualifiées d'expérimentales, en termes peu choisis, et surtout erronés : ils persistaient à n'entendre que des bruits précisément identifiés (locomotives, bruits de chasse d'eau, etc.) là où justement il n'y avait souvent que des « pâtes sonores », formées de sons émis par les instruments les plus traditionnels : cordes et vents, piano, etc. On peut donc admettre, pour commencer, et sans vouloir prendre une revanche, que pour les musiciens, les mots *musique*, *son* et *bruit* chevauchent des frontières bien incertaines que l'histoire, parfois, rectifie dix ans après, quitte à verser dans l'autre excès.¹

Mais quels que fussent nos mérites, que j'avoue volontiers discutables, il est un point sur lequel l'insuccès était certain et en quelque sorte expérimental, celui-là même qui fait l'objet de la présente étude : nous n'avions pas communiqué. Entre nos sons, dont quelques-uns, on l'avouait, étaient remarquables, et l'auditoire, aucune de nos intentions n'avait passé et notre message avait été refusé comme incompréhensible et scandaleux, aussi bien pour les propositions sonores qu'il contenait que pour la nature insolite des matériaux utilisés.

Il ne faudrait pas croire que le *malentendu* du musical et du sonore n'a lieu que dans ces circonstances de novation brutale. La même confusion joue quotidiennement dans la musique la plus traditionnelle. On parle volontiers de la sonorité d'un artiste ou d'un instrument, comme de la musicalité d'une exécution, d'une partition. Qu'est-ce à dire ? Ne voit-on pas la musique aux deux extrémités de ce grand écart, faisant l'ange dans des partitions désincarnées ou la bête dans des *happenings* ?²

Relisons alors le *Solfège des solfèges* du bon Danhauser. Ne distingue-t-il pas le son, comme musical en soi, à condition de le bien choisir, de le choisir musical précisément ! Et voici qu'il en donne une justification physique, précédant, cinquante ans avant l'électronique, la sempiternelle définition des sons par leur hauteur, leur intensité, et leur timbre³. Entre la tautologie des mots, ou le renvoi du musical sur la discipline voisine (et la moins « humaine »), n'a-t-on rien trouvé d'un peu plus spécifique ? Mais si, Rousseau disait déjà : « ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés, c'est par les rapports qu'ils ont entre eux... » Mais ces rapports sont-ils ceux de la physique, ou de la sensibilité humaine ? Pas d'hésitation pour le sensible Jean-Jacques, déjà structuraliste et pourtant désuet : « c'est uniquement par le choix de ces rapports char-

mants qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille ». L'indication cependant est précieuse en dépit de son ingénuité : « flatter l'oreille pour émouvoir le cœur » relève certes, plus encore que d'une esthétique dépassée, d'une éthique douteuse, mais enfin... Si, pour être plus complet, l'on ajoutait à ce cœur d'autres abats et, vers le haut, quelques parties nobles, oserions-nous dénier à la musique (du moins la grande, celle qui reste) ce rôle d'entremetteuse entre le sublime et le trivial, qui marque au moins le succès de sa communication, là où toute autre échoue ?

Aussi bien n'ai-je honoré la musique, dans ce préambule, que pour commencer et pour l'interroger comme témoin de notre époque. Sans doute victime des pires erreurs, aussi bien que symptôme de nos plus grands périls, ce n'est point tellement pour ses vertus que la musique d'aujourd'hui s'impose à nous, mais pour le chemin qu'elle nous a frayé brutalement dans l'imbroglio de la communication. L'expérience musicale nous apparaît alors comme la porte dérobée de l'expérience humaine.⁴

Le sonore, résidu insoluble

L'anecdote précédente souligne l'ambiguïté du mot son, évidemment présent dans toute musique comme dans toute parole, et pour cause, mais comme indésirable ou du moins comme innommable, ce dernier adjectif, à double sens, décrivant à merveille l'aspect repoussant de ce que l'on ne sait nommer. De fait, dès qu'un musicien ne sait plus épeler un son par son nom (fa dièse du violon, contre ut de la chanteuse), il ne sait plus quoi dire sinon : « ce son ». Cela arrive surtout lorsque le musicien d'une culture se trouve dans l'embarras d'écouter les musiques d'autres cultures, qu'il se voit perdu de triple façon, ne connaissant ni les notes (quand elles existent), ni la lutherie, ni la « langue » musicale. Rien n'est plus comique par exemple que de voir le musicien occidental astreint à improviser une explication de texte dans un domaine où il a perdu ses références. De même pour le linguiste qui a porté tout son effort sur la génétique phonétique, puis à juste titre sur le franchissement du niveau phonologique : il a « perdu la parole », car en se limitant aux éléments constitutifs de la langue même, il doit négliger le reste. Pour retrouver la parole, il faut ajouter aux mots de la langue la musique et le bruit qu'ils font lorsqu'ils sont prononcés. La langue des dictionnaires est donc essentiellement une abstraction, tout comme la musique

du solfège (occidental). C'est ce qui explique la faveur où je tiens le mot *concret* pour désigner globalement ce qui a échappé aux critères d'abstraction qui caractérisent précisément une musique particulière comme une langue particulière.

Ici deux tendances séparent les chercheurs. La plupart d'entre eux, tout en reconnaissant ce concret qui a échappé à leur système de notation, musicale ou linguistique, n'ont cessé de retrouver un autre système aussi satisfaisant qui épuise le sujet en décrivant la totalité du phénomène sonore. Ils se tourneront donc vers son analyse physique, laquelle rend compte en effet avec la plus grande exactitude de la totalité des faits. Mais précisément, quels faits ? Justement pas ceux qui nous intéressent, ceux de la perception. Une analyse en fréquence, un oscillogramme ou un sonogramme sont bien les traces exactes, « analogiques », du phénomène sonore lui-même. Ainsi visualisé, le son n'est pas autrement élucidé. C'est bien là sa description physique, parfois plus *lisible*, ce n'est en rien la description de l'*audible*, le relevé des critères de perception, c'est-à-dire des aptitudes du son à porter spécifiquement les marques du musical ou du linguistique.

Pour avoir répété cent fois, mais avec si peu de succès, cette vérité première, nous savons qu'elle n'est pas reçue volontiers par les contemporains persuadés que la science met tout à leur disposition et que les appareils sont destinés à cette quête du sens. Or aucun appareil n'est capable, du moins jusqu'à présent, d'effectuer à notre place l'élaboration sensorielle puis perceptive. L'activité spontanée qui nous fait prendre ainsi conscience finalement de ce que nous percevons nous aveugle par son évidence.

Une autre tendance dans l'interrogation du sonore, la seule judicieuse à notre avis, est de considérer le sonore non pas pour lui-même, mais pour la série des communications qu'il superpose à la chaîne des causalités. Comment alors s'articulent les divers niveaux, physique et physiologique, psychologique et social, naturel et culturel ? C'est la difficulté du sujet.*

* Puisque je sais d'avance que ces quelques lignes demeureront pour beaucoup le pont aux ânes, je demanderai au lecteur de bien se persuader que j'ai raison (s'il peut remonter le courant), et je me bornerai à lui donner par un seul exemple une preuve manifeste dont la simplicité, j'espère, le confondra. Si vous frappez un piano, par exemple, un accord parfait, do mi sol do, essayez donc de le lire au sonographe et d'analyser son oscillogramme. L'enchevêtrement des harmoniques résiste à toute analyse, alors que l'oreille la plus fruste distingue spontanément les quatre notes, à la fois par leur qualité et leur origine, allant inlassablement de l'effet à la cause et réciproquement. La plus puissante calculatrice vous embarrasserait davantage : quelques millions de chiffres sont encore plus indiscernables.

Le préjugé scientifique

Avant même que l'éclat de la science ne nous aveugle, la logique qui la prépare nous tente. Notre première réaction, face au phénomène musical, sera, dans un esprit cartésien, de le décomposer par la pensée, de le « diviser en autant de parcelles qu'il sera requis... pour mieux résoudre » le problème qu'il nous pose. Et l'analyse logique qui semble s'imposer d'elle-même est celle qui le fait apparaître comme une chaîne d'événements successifs.

a) Mettons en tête l'origine visible des sons, au niveau du geste instrumental : nous trouvons d'abord l'*exécutant*, sa physiologie, sa technique, son art.

b) Puis la vibration elle-même des instruments, cordes et membranes, qui se propage à la vitesse du son jusqu'à notre oreille : c'est le résultat purement *acoustique* de l'activité de l'exécutant.

c) Ce trajet traditionnel, cette acoustique ancestrale se compliquent de nos jours : la chaîne *électro-acoustique*, microphones et magnétophones, amplis et haut-parleurs, stéréophoniques ou non, diffusés ou non par la TSF, s'interpose désormais, dans un grand nombre de cas, entre exécutant et auditeur.

d) A l'entrée de l'oreille, nous attendent la *physiologie* et l'*acoustique* des sensations. Le mariage est délicat, certes, entre les watts et l'organe de Corti, entre le limaçon et les fréquences, mais, nul n'en disconvient, il faut s'y résigner.

e) Alors s'éveillent chez l'auditeur les *impressions musicales*, au moyen de ce que le Professeur Piéron va jusqu'à appeler les esthésio-neurones, ou esthésions, plus simplement. Il s'agit de *psycho-physiologie* ⁵.

f) Et l'auditeur reconnaît l'*œuvre* que le compositeur lui destinait, ce qui est vraiment une chance. Il s'agit de *psychologie* pure, voire d'*esthétique*.

g) On aurait d'ailleurs pu commencer par le compositeur et ses intentions, lesquelles sont consignées sur la partition grâce aux signes du solfège qui permettent, assure Danhauser, « de lire et d'écrire la musique aussi facilement qu'un livre », de sorte que l'exécutant n'aura plus qu'à s'y conformer. Nous sommes au niveau de la *musique pure*, de l'Art.

Telle est la décomposition canonique, par wagons, du train qui parcourt cette contrée fertile de l'esthétique au symbolisme, du symbole au

mécanisme musculaire, du muscle aux fréquences, des fréquences aux nerfs auditifs, et des nerfs auditifs à ce que vous savez.

Ambition et insuffisances de l'analyse objective

Dans la décomposition cartésienne du paragraphe précédent, nous sommes obligés d'embrasser, comme on l'a vu, l'éventail d'un très grand nombre de disciplines.

Chacune de ces disciplines devrait donc apporter, en ce qui concerne le phénomène musical, des renseignements exhaustifs, et il faudrait, de plus, contrôler avec une particulière attention les « raccords » d'une discipline à l'autre, de façon à ce que le cheminement logique ne connaisse point de défaillance.

On voit d'emblée le caractère périlleux de l'entreprise et, sous prétexte de logique, sa probable utopie. On voit aussi quels préalables elle pose, puisqu'elle prétend tracer un chemin chronologique d'investigation. Comment et quand abordera-t-on le phénomène musical s'il faut d'abord posséder les secrets du fonctionnement de l'oreille interne ; et ceux aussi d'une liaison sans faille entre les niveaux élémentaires de la sensation et les niveaux supérieurs de la perception ? Quel psychologue expérimental, quel chirurgien du cerveau vous répondra avec certitude la-dessus ?

A ce rêve scientifique, nous sommes obligés d'opposer d'autres réalités qui ont fait l'objet de travaux psychologiques que nos physiciens négligent un peu trop. On remarquera en effet qu'ils se bornent à évoquer des « sensations musicales », comme si les sensations étaient l'élément premier de la conscience musicale. Or la sensation n'est pas une donnée immédiate de la conscience : elle ne provient, en général, que d'un dépouillement de la perception. Il y a donc une « coupure » dans le circuit, apparemment logique, préconisé par nos scientifiques. Il faut les renvoyer à la lecture de toute une bibliothèque de travaux effectués sur ce point depuis bientôt cinquante ans par d'autres spécialistes, tout aussi respectables⁶.

Même sans invoquer déjà les travaux des *gestaltistes* et des *phénoménologues*, il conviendrait d'ailleurs de faire remarquer à nos physiciens qu'il y a un important risque d'erreur dans leur approche apparemment rigoureuse : c'est la discontinuité des compétences qui apparaît le plus souvent à chaque nouvelle charnière séparant une discipline de sa voisine. Il suffit de remarquer, rien qu'en acoustique musicale, l'équivoque

des termes qui désignent selon le cas un phénomène physique ou son effet musical.

En effet, de deux choses l'une : ou bien l'amateur de science qu'est le musicien contemporain tient pour acquises les équivalences fréquences-hauteurs, niveau-intensité, temps-durée, spectre-timbre, etc., ou bien, mieux averti, il n'ignore pas les précautions que les physiciens prennent eux-mêmes pour poser deux échelles, l'une physique, l'autre sensorielle. Cela pourrait le mettre en garde. Mais il voit là sans doute des raisons supplémentaires de se fier aux savants, lesquels, à leur tour, se déclarant par principe incompetents en musique, lui font confiance. Qu'arrive-t-il alors ?

Que des travaux d'une grande rigueur sur le plan physique aboutissent à des résultats non interprétables sur le plan musical, à moins qu'ils ne soient indûment extrapolés dans un domaine qu'ils ne concernent pas. C'est ainsi que la plupart des courbes de réponse de l'oreille, établis pour des stimuli élémentaires, ne sauraient s'appliquer à des signaux complexes, à des sons simultanés, au sein d'une écoute proprement musicale qui n'a plus rien de commun avec le conditionnement quasi chirurgical d'une expérience sensorielle bien menée.

Nous verrons plus loin à amorcer l'explication des malentendus les plus absurdes. Mais puisque les conditions requises pour une approche objective physicienne ne semblent pas pouvoir être remplies, il reste à trouver une autre voie.

L'expérimentation musicale

Refusant l'approche précédente du phénomène musical, qui se dit scientifique parce que fondée sur la physique des sons, rejetons-nous une approche scientifique de la musique ?

Bien au contraire. Nous prétendons qu'une approche scientifique se définit par une méthode adéquate à son objet. Considérons à nouveau la « chaîne » des phénomènes qui établissent un circuit de communication de l'homme aux choses et réciproquement, en matière musicale. Aux extrémités, nous trouvons d'un côté l'univers physique, de l'autre l'univers de la conscience. Rien ne nous interdit de poursuivre parallèlement notre investigation, opérant par « les deux bouts » et de préférence attaquant les fronts les moins résistants. Les pratiques les plus modernes de la cybernétique nous apprennent à mettre « entre parenthèses » tous les

maillons de la chaîne qui constituent comme une « boîte noire », en ne nous préoccupant que de ce qui se passe aux deux extrémités.

Si, à l'une de ces extrémités, nous ne plaçons que des stimuli, il y a peu de chances que nous trouvions le niveau véritablement expérimental d'une psychologie musicale, au moins au premier stade.

Telles sont pourtant les deux erreurs les plus communes, apanage l'une des physiciens, l'autre de certains psychologues. Si l'on a bien vu celle des premiers, qui appauvrissent leur matériel expérimental à l'excès, on entrevoit aussi celle des autres, qui empruntent à de trop hauts niveaux (mélodies, modes, etc.) leur matériel expérimental et n'obtiennent ainsi que des résultats flous sur le plan de l'émotion esthétique, malgré des statistiques rassurantes.

Entre ces deux erreurs, par excès et par défaut, il doit y avoir place pour une expérimentation raisonnable, au niveau de l'objet précisément. Qu'est-ce qu'on écoute d'élémentaire, dans toute musique ? Comment écoute-t-on ? Entre les sensations, qui ne sont qu'un état « instable », artificiel, de la conscience et les émotions esthétiques, déjà inaccessibles et trop compliquées, n'y a-t-il pas un champ expérimental de la perception spécifiquement musicale, où seraient convenablement confrontées l'incitation due à un signal extérieur et la conscience d'une signification musicale ?⁷

Fonction de l'oreille

Dans l'esprit d'une description tout empirique de « ce qui se passe » quand on *écoute*, nous allons proposer une sorte de bilan des formes diverses de l'activité de l'oreille. Du plus au moins élaboré en effet, *ouïr*, *entendre* et *comprendre* nous suggèrent un itinéraire perceptif progressant d'étape en étape. Notre intention n'est pas ici de décomposer l'écoute en une suite chronologique d'événements découlant les uns des autres comme les effets découlent des causes, mais, dans un but méthodologique, de décrire les objectifs qui correspondent à des fonctions spécifiques de l'écoute. Ces fonctions sont impliquées dans le « circuit de la communication » sonore qui va non plus de l'émission à la réception, mais bien de l'attention de l'un à l'intention de l'autre et réciproquement. Dans la mesure où elles présentent des caractéristiques complémentaires ou alternatives, nous avons estimé que la disposition en un tableau symétrique, peut-être un peu trop systématique, aiderait à résumer la situation :

Voici une première ébauche de ce tableau :

4	1
comprendre	écouter
3	2
entendre	ouïr

1. J'écoute ce qui m'intéresse.
2. J'ouïs, à condition de n'être point sourd, ce qui se passe de sonore autour de moi, quels que soient, par ailleurs, mes activités et mes intérêts.
3. J'entends, en fonction de ce qui m'intéresse, de ce que je sais déjà et de ce que je cherche à comprendre.
4. Je comprends, à l'issue de l'entendre, ce que je cherchais à comprendre, ce pour quoi j'écoutais.

Cette analyse pourrait probablement s'appliquer à toute activité de perception. Nous retrouverions des équivalences entre *regarder* et *écouter*, *ouïr* et *voir*, *entendre* et *apercevoir*. La différence est moins sensible, il est vrai, l'étymologie plus proche, entre voir et apercevoir qu'entre ouïr et entendre. Sans doute faisons-nous plus souvent l'expérience d'un accompagnement sonore machinalement perçu que d'une vision machinale. Quoi qu'il en soit, on imagine facilement une transposition dans le domaine de la vision.

Reprenons chacun de ces points :

1. Le silence, supposé universel, est troublé par un *événement* sonore. Il peut s'agir d'un événement naturel (une pierre qui roule, une girouette qui grince) ou de l'émission volontaire d'un son, par un instrumentiste par exemple. De toute façon, ce que nous écoutons spontanément à ce niveau, c'est *l'anecdote énergétique* traduite par le son.
2. Correspondant à l'événement objectif, nous trouvons chez l'auditeur l'événement subjectif que représente la *perception brute* du son qui est liée d'une part à la nature physique de ce son, d'autre part à des lois générales de la perception qu'on est en droit de supposer *grosso modo* les mêmes pour tous les êtres humains (comme le font par exemple les descriptions des gestaltistes).
3. Cette perception, rapportée à des expériences passées, à des intérêts dominants, actuels, donne lieu à une *sélection* et à une *appréciation*. Nous dirons qu'elle est *qualifiée*.
4. Les perceptions qualifiées sont orientées vers une forme particulière

de connaissance et c'est finalement à des *significations abstraites* par rapport au concret sonore lui-même, que le sujet aboutit. D'une façon générale, à ce niveau l'auditeur comprend un certain *langage* des sons.

Les objets de l'écoute, les intentions du sujet

Précisons cette terminologie de la communication. De quelles manières un son peut-il se présenter à moi ?

1. J'écoute l'événement, je cherche à identifier la source sonore : « Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui s'est passé ? » Je ne m'arrête pas alors à ce que je perçois, je m'en sers à mon insu. Je traite le son comme un *indice* qui me signale quelque chose. C'est sans doute le cas le plus fréquent, parce qu'il correspond à notre attitude la plus spontanée, au rôle le plus primitif de la perception : avertir d'un danger, guider une action. En général, cette identification de l'événement sonore à son contexte causal est instantanée. Mais il se peut aussi, les indices étant équivoques, qu'elle ne se produise qu'après diverses comparaisons et déductions. La curiosité scientifique, bien que mettant en jeu des connaissances hautement élaborées, poursuit un but fondamentalement semblable à celui de la perception spontanée de l'événement⁸.

2. Je peux au contraire me retourner vers cette perception que j'utilisais tout à l'heure, et c'est à ce son directement que s'appliquera la question : « Qu'est-ce que c'est ? » C'est-à-dire que je le traite lui-même comme objet. C'est lui que nous nommons *objet sonore brut*, répondant à une écoute « réduite ». Il est cela qui reste identique à travers le « flux d'impressions » diverses et successives que j'en ai, tout autant qu'au regard de mes diverses intentions le concernant. La deuxième caractéristique essentielle d'un objet perçu est de ne se donner que par esquisses : dans l'objet sonore que j'écoute, il y a toujours *plus* à entendre ; c'est une source jamais épuisée de potentialités. Ainsi, à chaque répétition d'un son enregistré, j'écoute le même objet : bien que je ne l'entende jamais pareillement, que d'inconnu il devienne familier, que j'en perçoive successivement divers aspects, qu'il ne soit donc jamais pareil, je l'identifie toujours comme cet objet-ci bien déterminé⁹.

3. C'est également le même objet sonore qu'écotent divers auditeurs rassemblés autour d'un magnétophone. Cependant, ils n'entendent pas tous la même chose, ne sélectionnent et n'apprécient pas de même et, dans la mesure où leur écoute prend ainsi parti pour tel ou tel aspect particulier du son, elle donne lieu à telle ou telle *qualification de l'objet*. Ces qualifications varient, comme l'entendre, en fonction de chaque expé-

rience antérieure et de chaque curiosité. Pourtant, l'objet sonore unique, qui rend possible cette multiplicité d'aspects qualifiés de l'objet, subsiste sous la forme d'un halo, pourrait-on dire, de perceptions auxquelles les qualifications explicites font implicitement référence. Ainsi, lorsque je me concentre sur le détail d'une maison — fenêtre, sculpture au-dessus de la porte — ma perception étant donc qualifiée, la maison n'en reste pas moins présente, et je vois cette fenêtre ou cette sculpture comme lui appartenant.

4. Enfin, je peux traiter le son comme un *signe* m'introduisant dans un certain domaine de valeurs, et m'intéresser à son *sens*. L'exemple le plus caractéristique est, bien entendu, celui de la parole. Il s'agit alors d'une écoute sémantique, axée sur des signes sémantiques. Parmi les diverses écoutes « signifiantes » possibles, nous nous intéressons naturellement plus particulièrement à l'écoute musicale, se référant à des valeurs musicales et donnant accès à un sens musical. Remarquons que les valeurs dont il est question ici sont à la limite, détachables de leur contexte sonore, lequel se voit ainsi réduit au rôle de support¹⁰. On s'accorde généralement à penser que la communication opère une jonction des esprits ; il est naturel, dans cette perspective, qu'aux deux extrémités du circuit et notamment ici, à celle de la réception, on délaisse la contingence du véhicule sonore au profit de son contenu signifiant. Les valeurs musicales traditionnelles ne font pas exception, dans la mesure où les signes de la musique préexistent à sa réalisation sonore : c'est celle-ci que l'on s'efforce d'améliorer en vue de ceux-là et non l'inverse. C'est pourquoi nous avons pu parler, à ce point 4, de significations abstraites : l'abstrait à ce niveau s'oppose au concret matériel au niveau 1.

Tableau des fonctions de l'écoute

LECTURE DES SIGNES	4 COMPRENDRE	DÉCHIFFRAGE DES INDICES	1 ÉCOUTER	
	— pour moi : signes		— pour moi : indices	
	— devant moi : valeurs (sens-langage)		— devant moi : événements extérieurs (agent-instrument)	1 et 4 : OBJECTIF
	Emergence d'un contenu du son et <i>référence, confrontation</i> à des notions extra-sonores.		Emission du son	
	3 ENTENDRE		2 OUIR	
	— pour moi : perceptions qualifiées		— pour moi : perceptions brutes, esquisses de l'objet	2 et 3 : SUBJECTIF
	— devant moi : objet sonore qualifié		— devant moi : objet sonore brut	
	<i>Sélection</i> de certains aspects particuliers du son		<i>Réception</i> du son	
	3 et 4 : ABSTRAIT		1 et 2 : CONCRET	

Signes et indices

Soulignons encore quelques idées importantes indiquées dans le tableau ci-dessus. Nous qualifions de *subjectives* les deux cases inférieures en ce qu'elles concernent essentiellement la relation du sujet et de l'objet de son écoute. Le verbe *ouïr* garantit que le sujet prend possession de « l'objet brut » quoiqu'aussitôt il privilégie certaines qualifications : aussi bien parce que l'objet est naturellement qualifié que parce que le sujet *en-tend* s'attache à ces qualités-là. Tel est le *donné sonore subjectif*. Ensuite deux directions dans l'interrogation, deux fonctions dans l'écoute, l'une tendue vers le concret, l'autre vers l'abstrait. Ces mots signifient soit que la totalité du son est considérée dans sa relation avec la totalité du monde extérieur (interrogation sur l'événement) ou que, négligeant le monde extérieur comme événement, certaines qualités du son (abs-traites) renverront à d'autres « structures de perception ». Ainsi le « sonore » peut être quasiment oublié « en tant que tel », pour être réinterprété dans des ensembles signifiants. *Comprendre* la parole, ou la musique, c'est, en fait, oublier l'objet sonore et ne retenir de ses qualifications que les traits qui renvoient soit à un codage strict (signes du langage), soit à des références reconnues (valeurs musicales). C'est pourquoi sont qualifiées d'*objectives* les deux cases supérieures puisque les interrogations du sujet se portent soit sur le monde des événements réels, soit sur le monde des significations. Il trouve sa réponse, grâce au son, aussi bien dans la nature qui l'environne que dans la culture à laquelle il appartient.

Excursion sémantique

En somme une approche interdisciplinaire, au lieu de bénéficier de la juxtaposition des connaissances, ne fait souvent que s'en encombrer. Les descriptions des paragraphes précédents ne forment à tout prendre qu'une dissertation sur le verbe « entendre », et tout notre effort a été de nous débarrasser d'une explication fallacieusement scientifique, de l'ambition d'expliquer les effets par les causes.

Il faut se résigner au parcours inverse. Dans la plupart des phénomènes de la communication, c'est une saisie spontanée des objets de perception qui font l'analyse. C'est à leur tour d'être interrogés pour les marques qu'ils portent dans le monde des significations, bien éloignés déjà des faits élémentaires qui causent leur existence physique.

On peut se demander si le « trésor du langage », précisément, ne recèle pas, pour qui voudrait patiemment l'interroger, tout un jeu d'acceptions, d'aller et retour que l'usage aurait consacré. D'où l'importance d'une confrontation entre deux sortes de dictionnaires, les anciens et les modernes. Les plus récents tombent inévitablement dans la référence scientifique par l'évocation étourdie des causalités. Ceux de naguère, heureusement peu instruits, sans idées préconçues, sont habiles à la cueillette des espèces, variétés et variantes de la botanique verbale.

Cette interrogation des mots par l'usage, tels qu'ils s'étaient enrichis dans la longue période qui précède l'ère industrielle, nous paraît aussi précise que la fouille des vestiges enfouis, la quête des « passages obligés » que des villes trop épaisses, et des routes apparemment plus rationnelles risquent d'avoir oblitérés. Il s'agit donc d'une sorte de parti pris d'une *sémantique littéraire* éclairée par la banalité. Tandis que le courant contemporain cherche à préciser, définir, éclairer à l'aide de références des mots qu'il comprend de travers et dont il néglige le sens initial, nous voudrions grâce à eux remonter aux origines et leur faire dire leur secret. Littré nous paraît alors l'auteur de choix.

Au mot « son », le début de l'article vacille déjà de cette double attirance, et tandis que le nouveau Petit Larousse commence ainsi : « effet des vibrations... excitant l'organe de l'ouïe », Littré propose : « ce qui frappe l'ouïe, par l'effet de mouvements vibratoires, etc. » On ne saurait avoir meilleur constat de la régression philosophique jointe au « préjugé scientifique ». Certes, ces deux définitions paraissent se ressembler, mais à ceci près : la différence du *parcours*, puisque Littré évoque une oreille à la recherche de « ce qui l'a frappée », tandis que Larousse (Je sais tout) propose une ontologie primaire. Mais, outre l'inversion syntaxique, c'est l'objet même du mot, le paradigme, qui est altéré. « Ce qui frappe l'ouïe », heureusement plus vague, préserve la totalité du phénomène. Ce qui « excite l'organe » n'est plus qu'un stimulus défini a priori. Autrement dit Littré ménage l'approche phénoménologique, laisse entrevoir « l'objet réduit » de Husserl (case 2 du tableau précédent). Avec Larousse, nous sommes reconduits de main de magister aux enchaînements primaires du « stimulus-réponse ».

On pourrait encore gloser ainsi. Littré couvre par le mot « son » des acceptions aussi disparates, des objets aussi distincts que le son physique, le son sensoriel, le son psychologique, et c'est bien ainsi que dans *l'usage* nos contemporains s'expriment, passant spontanément d'un plan à l'autre sans même y prendre garde. Larousse choisit : il s'agit cette fois du son physique. Si l'on s'exprimait dans la langue du Larousse, on devrait

renoncer à la plus banale des phrases : j'entends un son, car personne n'a jamais entendu ces fameuses vibrations pour elles-mêmes, pas plus que s'il dit « je vois cette orange », cela ne veut dire que le sujet perçoit une sphère qui émet la longueur d'ondes... Angström. L'*American Oxford Dictionary*, concis, prudent et nuancé se garde bien d'une définition exhaustive, mais accumule, par apposition, les acceptions divergentes dans un éventail assez satisfaisant : « *Audible air vibration, impression made by it on the sense of hearing, variety of this associated with any particular source, idea of something conveyed by words, mere words or barking or like* »... Puisque nous écrivons en français, revenons à Littré, qui s'empêtre dès le premier article en essayant de distinguer les sons « *pendant quelque temps semblables à eux-mêmes* » des bruits « *ou les mouvements sont confus, de durée et d'intensité inégales* ». Il y a là un effort touchant, malgré l'erreur (car rien n'est si précis que les mouvements du bruit, du moins des bruits usuels), pour approcher l'identification de l'objet sonore, lequel, en effet, pour être perçu, doit rester « *quelque temps semblable à lui-même* ». Puis on passe à la littérature, et c'est Bossuet péremptoirement qui prêche le distinguo : « *Ni par le son des trompettes, ni par le bruit des canons, ni par le cri des blessés* ». Mais Boileau insinue... « *Que tout flatteur endort au son de ses paroles* », et Voltaire évoque « les sons de la guerre ». Nous voici donc déjà en plein cirage ; nous lisons ensuite dans Littré : « 2) *Particulièrement. Le son considéré au point de vue musical : « Lévités, de vos sons prêtez-moi les accords (Racine)* ». — 3) *il (le son) se dit des articulations d'une langue. « [L'abbé de Dangeau] s'occupa surtout très longtemps du soin délicat et pénible de faire l'énumération exacte des sons de notre langue,* » remarque d'Alembert, ce à quoi répond aigrement un certain Dumarsais : « *c'est un défaut qu'un même son soit représenté par plusieurs caractères différents* ». On regrettera de ne pouvoir présenter ce Dumarsais à Roman Jakobson ; ils eussent trouvé facilement un sujet de conversation. — 4) *Terme de médecine : son fémorel, la matité absolue comme celle que donne la percussion de la cuisse, son jécoral, la matité du foie, son intestinal* » etc. Bizarrement, l'acception médicale se termine par un proverbe : « *qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son* ». Nous devons trop à Littré pour ne pas justifier par l'ensemble de notre commentaire le coq à l'âne de cette citation.

Ce n'est pas par hasard que l'on trouve dans Littré, en toute ingénuité, ces quatre acceptions. La première : « *ce qui frappe l'ouïe* » est un fourre-tout et tout commentaire est non seulement superflu, mais trompeur ; la seconde acception est musicale ; la troisième, linguistique ; et la quatrième, quoique limitée arbitrairement aux exemples médicaux, devrait évidem-

ment être généralisée à l'écoute de tout son interrogé pour les *indices* qu'il fournit : moteur, poumon, orage ou galopade en fait des *bruits*. Nous retrouvons ici, à travers le substantif son, ces quatre secteurs de l'*intention d'écoute* contenus dans le verbe *entendre*.

Le verbe et le substantif : entendre un son

Ainsi Littré, par le foisonnement des acceptions, nous offre-t-il un terrain de vérification. On serait alors tenté de conjuguer le doublet « entendre un son » de quatre façons en couplant les mots deux à deux : ouïr « ce qui frappe l'oreille », « écouter quelqu'un », « entendre la musique », « comprendre la parole ». Ce serait aller un peu vite, spécialiser les mots dans leur sens le plus efficace et, en effet, le plus usuel.

Revenons au sens le plus vague, et donc le plus général, celui qui correspond aussi bien à la mise en éveil de l'oreille (pour un son qu'elle va s'efforcer de percevoir en l'isolant du fond sonore) qu'à cette *écoute réduite* dont nous avons parlé (qui consiste à revenir inlassablement sur l'écoute du son pour mieux l'ouïr tout en le dépouillant le plus possible de ses références conventionnelles).

Il faut remarquer que cette écoute « la plus générale » reste disponible pour qui veut l'exercer à l'égard de n'importe quel son. Inversement, dans les trois acceptions du Littré et en dépit de Bossuet, il n'est pas de son (musical), de bruit (d'un événement), ou de paroles (d'un langage) qui ne soient (bien que spécialisés) autre chose aussi, c'est-à-dire enrobés d'un sonore qui déborde leur emploi. Ainsi il y a neuf façons de conjuguer le verbe et le substantif suivant qu'on a l'intention d'écouter, d'entendre et de comprendre le son, dans chacune de ses trois acceptions « substantives ».

Ouvrons donc bien l'oreille : trompette, brouette et voix sont également sonores, bien que distinctes comme instruments et comme emploi. Car on se laisse aller à évoquer « des voix de trompettes », « des trompettes qui clament », des « brouettes qui gémissent ». Autrement dit, s'il y a, dans tout son, des prédispositions plus ou moins favorables pour qu'il constitue l'un des supports spécifiques du musical, du linguistique et de l'anecdotique, il y reste toujours du sonore en surnombre, de l'excédent.

Peut-être convient-il ici de s'attarder un instant sur ce troisième état du son, qualifié d'anecdotique (le bruit) et dont Littré a fait comme l'antithèse du son. C'est, hélas, que Littré donnait déjà dans l'explication causale, et s'y empêtrait, décrivant le bruit comme provenant des « mou-

vements confus, de durée et d'intensité inégales »... Nous avons déjà dit que rien n'était si précis, si distinct que les bruits, identifiés comme provenant d'un agent sonore et reconduisant à lui. Il nous faut donc, au-delà des confusions bien explicables du Littré, opposer deux acceptions du mot bruit, non pour lui-même, mais dans sa relation avec le champ sonore. Si un son répondant à l'idée de « bruit » est le principal occupant de ce champ, et si c'est bien sur lui que se porte notre attention, il s'agit alors d'une première acception, celle que nous n'avons cessé d'honorer dans notre description de l'écoute. Mais s'il s'agit d'un bruit « parasite » qui vient distraire notre oreille de l'écoute d'un autre son, qui le brouille ou qui l'accompagne indûment, on comprend que, par comparaison, ce bruit apparaisse flou, confus, etc.... En fait, il n'est pas toujours flou, ni confus en lui-même, mais il apporte du flou et de la confusion à l'écoute du son concomittant, celui que l'on *veut* entendre. Si tel n'est pas le cas, si le bruit indésirable reste indistinct et flou, il s'agit alors d'un « bruit de fond » d'origine en général statistique, qui doit être présenté comme une troisième acception (moderne) du mot bruit, mais surtout comme une notion abstraite, descriptive, d'un grand nombre de phénomènes de télécommunication.

Pour ce qui nous concerne, nous dirons volontiers que les « bruits » qui nous occupent sont le contraire de ce « bruit statistique », de ce brouillage d'un autre signal. Emis par un agent sonore, transmis par l'air ou par le sol, ces bruits de moteur, de galopade, selon que l'on est automobiliste ou cavalier, ces bruits de forgeron ou d'aciérie, selon l'époque, ces bruits de troupeaux ou de métro, selon le mode de vie, forment l'immense répertoire des messages de l'environnement, si familiers que l'on n'a guère pris la peine de les identifier. Forment-ils une collection d'objets sonores naturels, ou un code culturel ?

Qu'est-ce donc que ce *naturel* ? A bien y réfléchir, il ne s'oppose pas au culturel, mais plus précisément au conventionnel : au lieu de viser des concepts, unis à des sons par un lien arbitraire, et que seule une connaissance préalable du code permettra d'identifier, l'écoute « naturelle » donne un sens à ce qu'elle saisit, sans passer par une convention mais en s'appuyant sur une expérience antérieure déjà très élaborée ; ce qu'on pourrait appeler l'acquisition d'un répertoire personnel d'ailleurs partagé avec les contemporains. Tout comme pour une langue, celui-ci résulte d'un *apprentissage individuel en milieu collectif* : il s'agit du répertoire des bruits.

Ces bruits, que nous rangeons volontiers (parce qu'identifiés à des événements : bruits de moteurs pour les civilisations contemporaines,

bruits d'animaux pour les pastorales) du côté *naturel*, les comprendrait-on sans le secours d'une expérience où la civilisation ajoute à la nature ? Lorsque j'entends un bruit inouï, sans aucune référence antérieure, c'est alors que je l'écoute comme objet sonore « brut », quitte à rechercher aussitôt sa cause ; ce sont de tels bruits dont je pourrais apprécier le mieux la sonorité, s'ils n'étaient pas si surprenants et si je ne cherchais aussitôt à les rapprocher d'autres bruits connus en vue de les expliquer, c'est-à-dire de les *identifier* et de les *qualifier*.

Les bruits ont donc beau avoir l'air *naturels*, nous les épelons, nous apprenons, depuis la plus tendre enfance, ce *langage des choses* avec la même application qu'une langue d'hommes. Nous ne sommes guère capables d'imaginer un monde où les bruits seraient autres, répondraient à un autre répertoire que celui de cette planète. La pathologie verse à notre débat des preuves. Dans les asymbolies visuelles ou tactiles, on n'est ni aveugle ni paralysé, mais ce qu'on voit, ce qu'on touche, on ne le reconnaît plus. Ce crayon, qu'est-ce que c'est ? Le patient répond : c'est long, mince, pointu (il s'exprime ainsi en valeurs) : il a oublié le répertoire. Il peut tâter ainsi un objet qu'il ne reconnaît pas de la main droite et reconnaît de la gauche si la déficience est unilatérale. ¹¹

L'homo faber, donc, s'est ingénié à spécifier ces trois emplois du son, et l'homme civilisé, au fur et à mesure du développement des outils (mécaniques), des instruments (de musique) et des éléments (linguistiques), s'est de plus en plus habitué à ces présélections ; son oreille en est devenue à la fois plus habile et plus conditionnée. D'où la difficulté de retrouver une oreille assez primitive et assez curieuse pour *réécouter* le son dans ses aptitudes originelles à se *laisser entendre* de telle ou telle façon. Or si deux codes plus ou moins naturels, plus ou moins conventionnels se font vis-à-vis sans ambiguïté (le registre des bruits, la liste des mots), comment se situe le son musical tout marqué par l'instrument encore que porteur de valeurs ?

Dualisme musical

Tous nos exercices d'écoute nous ont conduits à un double éloignement : du système musical en cours, qui bloquait notre oreille sur des « valeurs » conventionnelles, et de l'écoute naturelle qui renvoyait aux indices ou aux anecdotes sonores. De cette gymnastique, nous gardons le bénéfice. En fait, nous n'avons cessé d'osciller entre *deux emplois des sons*, en général exclusifs l'un de l'autre : leur emploi en indices, tout tourné vers l'événement, leur emploi en signes, tout assujéti au code. Une recherche

musicale ne peut échapper à ce choix des polarités qu'en les assumant toutes deux. L'essence du phénomène musical est peut-être dans cet écartèlement, dans cette ambivalence.

Il faut bien en effet tirer les conséquences de ces deux sortes de constatations :

— le message musical, contrairement à celui que transmettent les codes, ne s'épuise pas dans un ensemble de rapports signifié-signifiant, pas plus que l'élément musical ne se réduit à un signe, uniquement défini par son rôle dans le contexte.

— d'autre part, loin de spécialiser ses *phonations*, la nature et l'emploi des sources de ses sons, le musicien les mêle comme à plaisir : sonnailles, tambours, cordes et vents, sons humains et électroniques, l'ancien et le nouveau, le barbare et le raffiné.

On ne peut que poser, une fois de plus, les deux mêmes questions :

1. Seul parmi d'autres « locuteurs », le musicien ne parvient pas à définir l'objet musical. Ignore-t-il son propre code ? Ou ce code n'est-il que partiellement un code et pour le reste obéit-il à des lois naturelles ?
2. Seul parmi tant d'autres usagers du son, le musicien recourt à des sources disparates. Possède-t-il donc, implicitement et approximativement, la clef des objets sonores ?

L'activité musicale

Or nous n'envisageons la musique, le plus souvent, que dans son état statique. Nous la subissons, telle qu'elle est, et le musicien n'a qu'à exécuter selon le solfège qu'on lui enseigne et les instruments qu'on lui a confiés. Ce solfège et ces instruments, il les reçoit de la société, et le musical se réduit alors à une adhésion passive à l'état de fait. On écoute la musique, on ne l'invente plus. Le musicien n'est plus lui-même qu'un auditeur.

Qu'est-ce que l'écoute musicale ? Le sens qu'a pris ce mot dans notre civilisation musicale est celui-ci : écoute raffinée, mais figée. Nous pouvons lui opposer le terme « d'écoute musicienne » qui correspondrait au renouvellement de l'écoute, à l'interrogation de l'objet sonore pour ses virtualités.

On pourrait dire, et ce serait mieux qu'un jeu de mots, que l'écoute musicale traditionnelle est l'écoute du sonore des objets musicaux stéréotypés, tandis que l'écoute musicienne serait l'écoute musicale de nouveaux objets sonores proposés à l'emploi musical.

Par écoute du sonore, nous entendons ici le bilan de la sonorité, examiné précédemment, des objets banalement musicaux. Et l'on rend

compte ainsi avec beaucoup d'exactitude non seulement du sens des termes, mais des façons de dire et de penser très courantes chez les professionnels.

C'est à présent qu'il faut préciser ce que nous avons appelé une activité à contresens, une contre-offensive, tendant à l'inversion des initiatives. Tant que nous en restons, en effet, à des objets stéréotypés, nous sommes assurés de trouver, en face d'eux, les intentions qui les fondent. Or, on ne peut pas tricher avec ces systèmes. On a dit qu'il fallait les prendre de biais. Mais qu'est-ce que ce biais, s'il n'y a pas tricherie ?

C'est un nouvel objet d'activité : non plus une intention, mais une *invention*, et le biais est celui de l'écoute réduite, appliquée à l'objet sonore. La seule chose, en effet, que puisse faire l'*homo faber* pour nous, c'est de nous offrir des objets pas trop exorbitants se prêtant à cet exercice difficile, à la fois assez choquants et assez dépouillés pour éveiller cette nouvelle oreille. Ces *objets convenables* vont donc représenter une activité créatrice, et doublement créatrice. Par l'invention musicienne, héritée des façons de faire ancestrales, on s'ingéniera encore, par une écoute musicale *décontextée*, à les entendre comme porteurs d'éléments intelligibles dans de nouveaux systèmes à déchiffrer.

On ne saurait donc plus mettre ces nouvelles intentions (d'inventer) face à l'objet sonore ou musical, naturel ou conventionnel. Il s'agit déjà d'une activité originale, dont les structures de perception s'élaborent peu à peu, *au fur et à mesure des circonstances et des entraînements*. Les intentions dont nous parlons visent l'*invention du musicien et du musical*. Ce sont des structures d'action : aménagement des rapprochements, pour créer des structures. C'est tout ce travail contre culture et contre nature qu'on retrouvera, venant des profondeurs, inversant le sens traditionnel : du sonore au musical, et non plus du musical au sonore.

Nouveaux pouvoirs

Du moins tenions-nous un tel discours à la belle époque de la musique expérimentale lorsque, émerveillés devant les nouvelles ressources offertes par l'électro-acoustique, nous comptions sur notre *ingéniosité musicienne* pour inventer du musical. Non que cet espoir ait été totalement déçu, mais il faut bien convenir qu'il s'est passé tout autre chose que ce que nous avions espéré, et que devant la ruée des chercheurs d'or du sonore nous n'avons pu que nous replier dans notre observatoire à l'écart de ces « musiques en jeu ».

Au juste, que s'est-il passé ? Ce n'est pas le lieu de revenir ici sur ce que l'on a dit cent fois des ressources de la technique. Il conviendrait surtout de rappeler les deux sources si divergentes de ce renouvellement : l'une *concrète*, due au pouvoir de capter les sons réels et de les manipuler par montage, l'autre *abstraite* due à la génération électronique des fréquences audibles, alliées à la combinatoire des paramètres. Entre ces deux mondes tout d'abord si opposés, des passerelles et des ponts, puis des tunnels, puis des égouts ; on est passé de l'abstrait au concret, du sonore inouï au sonore trivial ; des sons désincarnés aux sons pourris, par la prestidigitatio[n] électro-acoustique. Ce n'est plus « l'océan des sons devant moi », comme disait Mager, mais la bouillie sonore foisonnant de toutes parts.

Avec quelque recul nous apercevons mieux l'étendue des dégâts, l'univers sonore déjà jonché des jouets de ces nouveaux pouvoirs dont nous n'avons su que faire. Dans les arts traditionnels (et notamment en musique), l'artiste n'avait jamais cessé d'être artisan et la contemplation esthétique jouxtait l'expérience quotidienne. Elle se mesurait à l'imperceptible déviation qui détournait le matériau de son usage trivial pour lui conférer valeur et signification dans un univers en quelque sorte parallèle. Depuis l'irruption électro-acoustique, les digues sont rompues. L'effort persévérant du virtuose pour tirer de l'instrument traditionnel quelque plus subtil avantage devient dérisoire. Voici que tout est donné et que tout est possible. Pernicieuse abondance.

Pour les uns, toujours inspirés par un développement linéaire, c'est le *progrès indéfini*, quasiment scientifique : les timbres vont s'articuler, ce dont rêvait la Klangfarben Melodie, les rythmes se développer jusqu'à la perfection, et le jeu des hauteurs atteindre enfin l'extrême précision. Dans la ligne même de la musique des douze sons, qui répudiait les intervalles privilégiés et construisait par permutation, toute une combinatoire s'ouvre d'un sonore étiqueté par paramètres et dont bientôt l'ordinateur pourra s'emparer.

Pour d'autres, il y a rupture : il y a *nouvelle musique* ; non plus dans le perfectionnement instrumental, dans l'extrapolation des théories précédentes, mais dans une saisie radicale du matériau sonore désormais assujéti à des constructions rigoureuses, à des synthèses quasi atomiques.

On voit combien ces deux tendances modernistes ont pu faire fi du sonore vrai, du sonore authentique, celui-là même que l'oreille perçoit. A-t-on pu croire au cours de ces dix ou vingt dernières années que l'oreille allait suivre allègrement, s'emparer du matériel sonore, y mettre l'intelligence, la sensibilité, la signification ?

On mesure donc ainsi, par cette rupture des digues ou des garde-fous

du sonore qui emprisonnaient si étroitement les musiciens archaïques ou traditionnels, l'extraordinaire risque d'égarément qui attend le musicien contemporain dans les terres inconnues qu'il explore naïvement avec les inspirations aussi bien désuètes que prétentieuses de ses divers conditionnements.

Résumons l'étonnante, la décevante aventure qui nous est arrivée. Au lieu d'être guidés par l'instrument traditionnel, ses performances progressives jointes à l'entraînement millénaire de l'oreille, nous avons disposé brusquement du tout et du n'importe quoi sonore. *Brusquement* veut dire qu'après l'élaboration d'une musique primitive, puis classique qui a duré des siècles, la nôtre s'est trouvée télescopée dans les quelques instants de ces dernières années. Or, en musique traditionnelle, l'homo faber et l'homo sapiens avaient constamment joint leurs efforts, l'un pour façonner les sons, l'autre pour les évaluer, les qualifier et les entendre. Les gammes, les accords, les rythmes, les timbres étaient ceux de cordes plus ou moins tendues, de tuyaux plus ou moins longs, de percussions de divers calibres. Le dualisme musical tissait ainsi entre nature et culture, entre les lois naturelles des éléments et celles de notre oreille, mais aussi entre les artifices de nos instruments et les ruses de notre langage, un prodigieux contrepoint : la musique même. Abandonner ce contrepoint sans seulement évaluer les risques, la sottise et la prévention d'une aventure soudaine irréfléchie, intempestive, c'est vraiment renoncer à toute sagesse.

Du musical à la musique

Pour bien saisir les difficultés du moment, faudrait-il encore remarquer que nous passerions ici sans crier gare du musical à la musique et qu'il n'en est pas question. Notre propos consacré ici au son seul, ou plus spécialement au pouvoir communicatif du son, s'efforce de discerner ce qui, dans le son, a valeur musicale potentielle. Mais, comme le disait Rousseau, cette valeur se trouve-t-elle dans le son même, ou dans les relations d'un son à un autre ? Enfin, ces relations naguère appelées intervalles ne sont-elles pas elles-mêmes comme les syllabes des mots à épeler et les mots (sonores) ne postulent-ils pas des phrases (sonores) qui établiront entre eux des enchaînements de plus en plus complexes, porteurs de sens ? Parler ainsi, est-ce postuler le modèle linguistique ? C'est du moins s'en inspirer.

Ce modèle, en tout cas, peut nous servir à mesurer l'immense distance

qui demeure entre l'élément musical et la logique combinatoire qui fonderait éventuellement un langage musical. Pour en être bien persuadé, il n'est que de rappeler aux profanes qu'avec un répertoire de sons phonétiques (parfaitement aptes au langage parlé par conséquent), on peut composer des pseudo-mots, des pseudo-phrases, qui ne sont qu'une imitation grotesque de la parole, et dont le lettrisme illustre la tentative désespérée. Si de plus, au lieu d'assembler des sons phonétiques, on assemble des sons informes ou repoussants dans l'intention encore plus désespérante de viser un langage, on ajoute à la sottise d'une fausse combinatoire l'absurdité d'un matériau inadéquat.

Jusqu'ici en effet, nous avons eu assez à faire avec le son et son écoute, au sens élémentaire des phénomènes isolés et dans les divers sens du dictionnaire. Mais ces sons ne sont pas entendus isolément, par une oreille indépendante. Il n'y a de sons que groupés, formant des structures d'une certaine forme, grâce à des relations d'une certaine nature, et utilisant de diverses façons les pouvoirs de l'oreille et ses façons d'entendre. Aussi ne faudrait-il pas croire, pour autant que nous ayons constamment employé l'adjectif *musical* pour qualifier certains sons, que nous ayons abordé, si peu que ce soit, le *niveau musical même*. Malgré la difficulté probable de sa lecture, cet article, hélas ! n'aborde, comme son titre l'indique, que le matériau sonore, le ou les sons constitutifs de telle ou telle communication possible et non ses structures de référence. Ainsi, parler de sa couleur ou du noir et blanc, c'est indiquer quelles sont les possibilités de la peinture, ou du dessin, ou de la photographie, en raison du matériau et des possibilités de l'œil, mais ce n'est en rien préjuger des styles du dessin, des genres de la peinture, et encore moins de leurs arcanes.¹²

Or, il nous faut remarquer, pour être tout à fait explicites, que cette distinction, quoique capitale, n'est en rien aperçue ni reconnue des contemporains. Fascinés par la facilité des combinaisons possibles de sons produits à volonté dans tous les registres imaginables, les compositeurs actuels, rejetant volontiers l'attitude « expérimentale », jugée indigne de l'Art, n'interrogent en rien l'oreille même quant à ses possibilités de perception du sonore. Occupés à compliquer le système musical précédent, tout en le détruisant aussi bien, ils adoptent une démarche en général opposée à la nôtre, comme partant des superstructures de l'œuvre, sans guère s'interroger sur les objets offerts à l'écoute, et encore moins sur les divers champs de perception de l'oreille, qui reposent à la fois sur des lois naturelles et des entraînements culturels.

Il est donc extrêmement difficile de retrouver nos analyses résolument « élémentaires » du sonore au travers d'œuvres la plupart du temps com-

posites, mêlant dans une extrême confusion d'intentions aussi bien matériels et formules nouvelles (peu susceptibles d'une écoute culturelle) que matériaux et débris du système traditionnel (qui ne sont que trop entendus par référence aux anciennes habitudes de l'écoute musicale).

Il va sans dire que, de toute œuvre, on retient toujours quelque chose, ou du moins que dans tout ensemble plus ou moins concertant on entend toujours quelque chose, mais quoi ? Comme à Donaueschingen, quelques sons qui émergent du chaos ? Est-ce grâce à la formule ou au mode d'emploi qu'annonce le programme ? Est-ce l'événement sonore, argument du happening, ou la loi mathématique qui garantit la symphonie stochastique, dont l'auditeur déconcerté n'ose avouer qu'il n'entend que le bruit ?

Le trépied musical

Puisque nous nous efforçons de passer (en criant gare) du sonore élémentaire au musical global, pouvons-nous extrapoler ? Autrement dit, pouvons-nous appliquer à des œuvres, à des genres de musique, ou même à des domaines musicaux tout entiers, le tableau des quatre écoutes, qui nous a servi pour interroger les sons isolés dans leur quadruple apparition d'indices ou de signes, d'objets bruts ou d'objets qualifiés ? Sans doute, à condition de bien comprendre que les quatre écoutes ne se portent plus désormais sur les sons eux-mêmes, mais bien sur leurs assemblages, et plus encore sur *leur façon d'être assemblés*, les intentions qu'ils révèlent, bref leur message, à supposer que c'en soit un.

Prenons l'exemple de la parole. Imaginons que quelqu'un se fasse entendre soit dans une langue étrangère, soit dans la langue de l'écouteur, mais en parlant alors de mathématiques supérieures par exemple (auxquelles notre écouteur est étranger). Dans les deux cas, puisqu'il n'est pas sourd, et moyennant son attention, il est sensible au contenu sonore du message que nous avons nommé « l'objet brut ». Si ce message est enregistré, il peut se le répéter en essayant de le décrypter, d'y trouver des « qualifications ». En admettant même qu'il ne comprenne rien de la langue étrangère, il pourra deviner qu'il s'agit d'une langue, aussi bien que, si les mathématiques lui échappent, il pourra vérifier que l'on parle français. Renonçant à « comprendre », il pourra même, pour s'endormir, faire tourner le magnétophone et se laisser bercer, comme disait Boileau, par le « son des paroles ». Mais on remarque ici que le message échoue¹³. La communication n'a pas lieu, bien que l'auditeur se soit emparé de l'objet pour une contemplation que nous avons qualifiée de subjective

(direction dans laquelle nous résumerons les deux aspects, soit *bruts* soit *qualifiés*, de la perception sonore). En revanche, la communication peut s'établir dans les deux autres directions verticales, dans les deux interrogations que nous avons précédemment évoquées comme portant sur les *indices* qui révèlent l'agent sonore ou sur les signes qui révèlent le sens.



Pour revenir au même exemple du message oral, remarquons que l'élève inattentif ou paresseux, tout en refusant le contenu du sens, percevra clairement que le professeur est enrhumé ou grognon, à moins qu'il ne trompe son ennui en collectionnant ses clichés, en repérant ses tics, en comptant le nombre des « n'est-ce pas » qui parsèment son discours. Ainsi se portera-t-il sur les indices qui décrivent l'agent, volontairement réduit au rôle de parleur insignifiant ou dérisoire. En revanche, le bon élève, surmontant grognements, tics ou rhume, s'efforcera de dépouiller le discours de l'anecdote pour se saisir du contenu, grâce évidemment à tout un jeu de références patiemment élaborées au cours d'une précédente connaissance.

Sans vouloir en rien calquer la communication musicale sur le modèle linguistique, disons que les mêmes trois directions (puisque nous avons résumé les deux inférieures en une seule) se retrouvent en musique puisqu'elles ne sont pas dues à la nature des sons ni à leur domaine d'expression, mais bien à une triple attitude du sujet : soit qu'il se referme sur le sonore, pris comme objet de contemplation (le sonore « en soi », artificiellement déconnecté), soit qu'à travers le message il ne retienne qu'une curiosité anecdotique envers l'agent sonore, soit qu'enfin, négligeant cet agent (l'instrumentiste par exemple), il s'attache au message lui-même ou du moins à l'œuvre pour ce qu'elle contient d'intelligible et précisément d'intention de communiquer, de « donner à entendre ».

Triple tentative d'évasion

Ce qu'il faut apprécier dans la musique traditionnelle, du moins celle qui paraît traditionnelle aux gens d'une certaine civilisation, c'est, en ce

qui concerne l'Occident par exemple, l'extraordinaire équilibre du « donné à entendre » correspondant aux trois intentions d'écoute. Au sommet de cette civilisation musicale, que je persiste à situer au XVIII^e siècle, le triple « intérêt musical » joue avec une économie d'information, une sensibilité et une efficacité de la communication qui n'ont d'égales que la pauvreté des moyens. Le quatuor, les chœurs, l'orchestre d'alors, que l'on imagine assez gauches, ceux-là mêmes qui donnaient les premières auditions de Bach, ne cessaient de proposer à l'oreille cette agilité entre l'écoute instrumentale (voire de ses maladresses), l'appréciation des valeurs musicales (codées presque comme celles d'une langue) et le sens de l'œuvre, quasi lisible, quoique indicible.

Toute la tradition musicale occidentale est ainsi « triangulée » par les deux interrogations dites « objectives » et par la contemplation « subjective » du son, selon une sensibilité instinctive et innée, volontaire et cultivée. Peut-on en dire autant des musiques qui s'efforcent, aujourd'hui, à de si excentriques performances ?

J'ai fait part, en d'autres occasions, de mes doutes à ce sujet. Et il n'est pas question non plus, dans cette rapide conclusion, de porter sur elles des jugements de valeur : seulement des diagnostics d'intention, des évaluations sur les directions qu'elles prennent visiblement, et de leur propre aveu. J'oserai les prendre en flagrant délit de fuite, dans telle ou telle des trois directions précédentes, malheureusement désaccordées, en rupture d'équilibre.

Non que je m'en prenne ici à leur ordinaire mépris des conditions d'écoute, des possibilités mêmes de faire entendre un langage, ancien ou nouveau. Je m'en tiens, ai-je dit, à leur *parti pris* explicite, ou sinon, au constat de leur *facture*.

1. Un grand nombre d'entre elles se fondent finalement sur un processus physique, en général aléatoire, qui développe inlassablement des données initiales, et parfois non sans virtuosité. On est ici aux antipodes de la première musique concrète, du sillon fermé, du son coupé en morceaux dont les assemblages disparates et disgracieux mais délibérés consacraient le surréalisme, le recours au « collage ». Le « Moog » et autres bidules électroniques déroulent inlassablement leurs automatismes et permettent à n'importe quel manipulateur de se croire compositeur, comme d'autres se croient pilotes d'automobiles.

2. Au contraire, d'autres manifestations, improvisations, happenings et aussi les formations de free jazz vouent une sorte de culte au son à l'état naissant, soit qu'il provienne des hasards de l'environnement, soit qu'il marque les tâtonnements successifs de l'émission du soliste, soit qu'il par-

viennent petit à petit à trouver sa forme d'ensemble. Il y a là un culte nouveau de l'approximatif, du cheminement, de la génétique collective. C'est l'attitude de l'*acting music*.

On voit, dans ces deux premiers cas, qu'il s'agit essentiellement d'un recours à l'événement, d'un abandon des valeurs au profit de la génétique sonore, teintée tantôt de déterminisme technologique, tantôt d'une libération totale du joueur. Ces deux tendances ne fondent pas deux « musiques », mais exploitent deux manières de faire, ou de tenter de faire une musique, laquelle, à mon sens, n'aboutit jamais. Mais quelle délicieuse frustration de ne jamais la voir surgir, quel goût du néant...

3. Symétriquement ou contrairement à la première tendance, l'appareil ou l'événement sonore va être asservi, et non plus dominateur, mais appliqué à illustrer une formule d'origine de préférence mathématique, et où joue un autre culte de l'aléatoire. Ce ne sont plus les érections de l'appareil qui sont ici recherchées, mais la sublimité des lois cosmiques, surtout si elles évoquent l'agitation des électrons ou les nuages stellaires, modèles évidents et éminents de toute musique stochastique. Peu importe ensuite que l'ordinateur la calcule, ou que des chanteurs la solfient (approximativement) ; la garantie est dans le certificat d'origine, délivré par Gauss ou Poisson.

4. Enfin, à défaut de mathématiques, il reste les sous-produits de la linguistique, dont on n'a pas fini d'utiliser les restes, les couples d'oppositions, les permutations et les arbres de la grammaire générative. Outre la linguistique, beaucoup d'autres prétextes à musique : il reste le graphisme, la partition-objet, les jeux de mots ou de sens, la distribution des cartes, et un aimable appel du pied à l'œuvre « ouverte », à laquelle l'exécutant méconnu est appelé à participer activement, c'est-à-dire le plus souvent comme un automate ou un pion irresponsable.

On voit que ces deux dernières tendances cherchent à « trouver du sens » ailleurs que dans le musical lui-même, en s'efforçant de fonder la validité musicale par d'autres références, selon des types d'organisation inspirés du pur caprice aussi bien que de l'idée fixe.

Si l'on remarque que la plupart de ces œuvres demandent à l'auditeur (qui ne perçoit en général pas les structures sonores, peu faites pour se « laisser entendre ») un acte de crédulité quasi totale pour entraîner son adhésion, d'ailleurs toute intellectuelle, il reste à s'interroger sur les étranges phénomènes socio-culturels qui fondent tant de succès contemporains sur de tels snobismes...

Encore n'ai-je parlé ici que des tentatives de musique pure... ou se prétendant telles. En fait, toutes les recettes ayant été essayées sans con-

vaincre vraiment personne, il reste à la musique contemporaine à s'évader, cette fois dans le visuel, le dramatique ou l'exotique. L'accumulation des « scénarios génétiques », des mises en scène ou en condition — les justifications politique, mystique ou érotique se superposant à l'accumulation des moyens — ménage encore quelque avenir à cette escalade que, pour ma part, je me refuse de considérer, sauf à y voir l'un des signes paniques les plus étranges comme les plus inquiétants du monde contemporain.

Il resterait à se demander si la musique est finie, ou si nous l'avons perdue. Si, comme bientôt telle ou telle ressource naturelle de la planète, le filon en est épuisé, gâché ou pollué. Tel n'est pas l'objet de cette étude qui se borne à redire ce que l'oreille entend et où tend son écoute, selon des lois millénaires et immuables dont aucun modernisme ne pourra changer le cours.

Notes

¹ Cf. Proust (*Du côté de Guermantes*) : « ... comme l'instrument d'un grand violoniste chez qui on veut, quand on dit qu'il a un beau son, louer non pas une particularité physique, mais une supériorité d'âme. »

² Depuis J.-S. Bach — qui laisse libre le choix des instruments qui joueront *l'Art de la fugue*, sachant que la structure abstraite de l'œuvre restera prépondérante quelle qu'en soit l'incarnation sonore — jusqu'à John Cage, qui conseille d'« ouvrir les oreilles dans l'immédiat, d'entendre un son soudainement avant qu'une pensée ait une chance de le transformer en quelque chose de logique, abstrait ou symbolique », ou encore de « libérer complètement les sons des idées abstraites, les laisser être physiquement, savoir de plus en plus non pas ce que je pense qu'est un son, mais ce qu'il est dans tous ses aspects acoustiques, et les laisser exister, changeant dans un environnement sonore mouvant. (John Cage, *A Year from Monday* [Middletown, Conn.], p. 98.)

³ « Le son est une sensation produite sur l'organe de l'ouïe par le mouvement vibratoire des corps sonores. Le son musical se distingue du bruit en ce que l'on peut en mesurer exactement la hauteur, tandis qu'on ne peut apprécier la valeur musicale d'un bruit. Le son musical possède trois qualités spéciales : la hauteur, l'intensité et le timbre. La hauteur est le résultat du plus ou moins grand nombre de vibrations produites dans un temps donné : plus il y a de vibrations, plus le son est aigu. L'intensité, ou la force du son, dépend de l'amplitude des vibrations. Le timbre est cette qualité particulière du son qui fait que deux instruments ne peuvent être confondus entre eux, quoique produisant un son de même hauteur et de même intensité. L'oreille la moins exercée distingue facilement le timbre d'un violon de celui d'une trompette ou d'un hautbois. » (A. Danhauser, *Théorie de la musique* [Paris, 1929], p. 119.)

⁴ Dans un petit ouvrage intitulé précisément « De l'expérience musicale à l'expérience humaine » (publié en 1971 par la *Revue musicale*, N° 274/275), j'ai dit comment « la musique, qu'il m'est arrivé d'expérimenter assez longuement dans ses éléments les plus simples, m'a conduit peu à peu du formalisme d'un système traditionnel à l'empirisme d'une approche universelle », comment « j'ai été conduit à m'aider des corrélations entre phénomènes mesurables (c'est-à-dire physiques) et perceptibles (c'est-à-dire psychologiques) », et comment j'ai ainsi « parcouru une ligne transversale qui recoupait, sans jamais l'épuiser, le réseau des disciplines distinctes touchant à la matière inanimée, puis aux sens de l'homme, puis à sa conscience, enfin à sa conscience collective, inscrite dans le temps et dans l'espace, la géographie et l'histoire ».

⁵ Henri Piéron, *La sensation, guide de vie* (Paris, 1955), pp. 502 et suivantes.

⁶ En commençant par des ouvrages aussi classiques que la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty (1947), la *Psychologie de la Forme* de Guillaume (1937), l'*Introduction générale à la phénoménologie pure* de Husserl (1913), et jusqu'à l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson (1889).

⁷ « Partons d'un exemple. Je vois continuellement cette table ; j'en fais le tour et change comme toujours ma position dans l'espace ; j'ai sans cesse conscience de l'existence corporelle d'une seule et même table, de la même table qui en soi demeure inchangée. Or la perception de la table ne cesse de varier ; c'est une série continue de perceptions changeantes. Je ferme les yeux. Par mes autres sens je n'ai pas de rapport à la table. Je n'ai plus d'elle aucune perception. J'ouvre les yeux et la perception reparaît de nouveau. La perception ? Soyons plus exact. En reparaissant, elle n'est à aucun égard individuellement identique. Seule la table est la même : je prends conscience de son identité dans la conscience synthétique qui rattache la nouvelle perception au souvenir. La chose perçue peut être sans être perçue, sans même que j'en aie cette conscience simplement potentielle ... elle peut être sans changer. Quant à la perception elle-même, elle est ce qu'elle est, entraînée dans le flux incessant de la conscience et elle-même sans cesse fluante : le maintenant de la perception ne cesse de se convertir en une nouvelle conscience qui s'enchaîne à la précédente, la conscience du vient-justement-de-passer (...) en même temps s'allume un nouveau maintenant. » (Ed. Husserl, *Idees directrices pour une phénoménologie* [Paris, 1950], pp. 131-132.)

⁸ « Ainsi se forme une pensée « objective » (au sens de Kierkegaard) — celle du sens commun, celle de la science — qui finalement nous fait perdre le contact avec l'expérience perceptive dont elle est cependant le résultat et la suite naturelle. » (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, [Paris, 1945], p. 86.)

⁹ Husserl nous dit de l'objet qu'il est « le pôle d'identité immanent aux vécus particuliers, et pourtant transcendant dans l'identité qui surpasse ces vécus particuliers ». (*Logique formelle et logique transcendantale* [Paris, 1957], p. 223.)

¹⁰ R. Francès va jusqu'à dire que la « perception musicale n'a que peu en commun avec l'audition » (celle des physiciens). (R. Francès, *La perception de la musique*, [Paris, 1958], p. 8.)

¹¹ Delay distingue les agnosies *primaires* des agnosies *sémantiques*, dans lesquelles formes et substances sont bien analysées mais ne conduisent pas à l'identification de l'objet.

¹² Cependant, l'on pourra voir, en se reportant aux développements contenus dans notre *Traité des objets musicaux*, que nous avons pu, en nous en tenant à ce niveau modeste mais indispensable, *préjuger* de deux ressources possibles du sonore conduisant à deux domaines musicaux aussi différents, en effet que la « couleur » l'est du « noir et blanc ». (P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux* [Paris, 1966], pp. 630 et suivantes.)

¹³ C'est-à-dire, comme le fait observer Saussure, que « la langue ne se présente pas comme un ensemble de signes délimités d'avance, dont il suffirait d'étudier les significations et l'agencement. C'est une masse indistincte où l'attention et l'habitude peuvent seules nous faire trouver des éléments particuliers. L'unité n'a aucun caractère phonique spécial, et la seule définition qu'on puisse en donner est la suivante : *une tranche de sonorité qui est, à l'exclusion de ce qui la précède et de ce qui la suit dans la chaîne parlée, le signifiant d'un certain concept.* (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* [Paris, 1962], p. 146.)

La nouvelle communauté musicale