

LE SON

Du même auteur

Les Musiques électroacoustiques (avec Guy Reibel), INA/Edisud, 1976.

Pierre Henry, Fayard/Sacem, 1980 (nouvelle éd. 2003).

La Musique électroacoustique, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982.

La Voix au cinéma, Éditions de l'Étoile, 1982.

Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale, INA/Buchet-Chastel, coll. « Bibliothèque de Recherche musicale », 1983.

Le Son au cinéma, Cahiers du cinéma, 1985.

Écrire un scénario, Cahiers du cinéma/INA, 1985 (nouvelle éd. 2007).

Jacques Tati, Cahiers du cinéma, 1987.

La Toile trouée, ou la parole au cinéma, Cahiers du cinéma, 1988.

Les Lumières de la ville, de Charlie Chaplin, Nathan, coll. « Synopsis », 1989.

Le Cinéma et ses métiers, Bordas, 1990.

La Musique concrète, art des sons fixés, Metamkine/Nota Bene/Sono-Concept, 1991 (rééd. Môméludies éd., CFMI, Lyon, 2010).

David Lynch, Cahiers du cinéma, 1992 (dernière éd. mise à jour 2007).

Le Poème symphonique et la musique à programme, Fayard, 1993.

La Symphonie à l'époque romantique, de Beethoven à Mahler, Fayard, 1994.

Musiques, Médias, Technologie, Flammarion, coll. « Dominos », 1994.

La Musique au cinéma, Fayard, 1995.

La Comédie musicale, Cahiers du cinéma, 2002.

Technique et création au cinéma, ESEC, 2002.

Un art sonore, le cinéma, Cahiers du cinéma, 2003.

Stanley Kubrick. L'humain ni plus ni moins, Cahiers du cinéma, 2005.

La Ligne rouge, de Terrence Malick, Éd. de la Transparence, 2005.

Andrei Tarkovski, Cahiers du cinéma/Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2008.

Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français, Cahiers du cinéma, 2008.

Les Films de science-fiction, Cahiers du cinéma, 2008.

L'Écrit au cinéma, Armand Colin, 2013.

L'Audio-vision. Son et image au cinéma, Armand Colin, 4^e éd., 2017.

MICHEL CHION

LE SON

Ouïr, écouter, observer

3^e édition revue et actualisée


ARMAND COLIN

Conseiller éditorial : Michel Marie

Illustration de couverture : Jack Elam dans *Il était une fois dans l'Ouest*
(Sergio Leone, 1968)

Mise en page : Belle Page

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.</p> <p>Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
--	--



© Armand Colin, 2010, 2018

© Nathan, 1998 pour la 1^{re} édition

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-61715-8

www.armand-colin.com

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Avant-propos pour la 3^e édition

Paru initialement en 1998, notre essai *Le Son*, qui avait déjà été largement restructuré et allégé en 2010 de façon à être plus clair et lisible, a été encore revu et actualisé pour cette troisième édition.

Cet ouvrage, destiné à tous ceux qu'intéresse le sujet, dans toutes les disciplines, ne peut être un recensement consensuel de tout ce qui s'est écrit sur le sujet, à la faveur des ambiguïtés multiples qu'entretient le sens vague du mot « son ». Il est forcément un livre engagé, bien qu'argumenté, mais aussi, il propose toute une série d'ouvertures, de réflexions et de concepts originaux.




Pour cela, il repart du langage, et c'est pourquoi le mot créé par Pierre Schaeffer, et que nous lui avons repris pour le redéfinir, *d'acoulogie* (de *logos*), nous semble le plus approprié pour désigner la discipline ici avancée.

Notre expérience de compositeur, d'interprète, de réalisateur, de *sound-maker* en général (pourrait-on dire en anglais) pour la musique concrète, la radio, la télévision, la vidéo, le cinéma, et aussi de formation et d'enseignement (notamment à l'ESEC et à Paris III) nous a été aussi très utile. C'est dire que sur ce sujet, la séparation tracée *a priori* par certains entre une approche théorique et une approche pratique nous semble artificielle.

Nos remerciements les plus chaleureux vont encore une fois à Michel Marie, qui a suivi et encouragé la publication de cet ouvrage, ainsi qu'à Jean-Baptiste Gugès, qui a encouragé cette deuxième mise à jour, et Cécile Rastier, qui en a suivi la réalisation.

Michel Chion, août 2017

OUIR

-  Naissance de l'écoute
-  L'oreille
-  Le son et le temps

Naissance de l'écoute

1. LE SON QU'ON N'EST PAS CERTAIN D'AVOIR OÛI

« Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille ;
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille. »

Ces deux vers par lesquels s'ouvre la tragédie de Jean Racine *Iphigénie en Aulide* sont un type d'entrée en matière familier à son auteur, qui consiste à lever le rideau sur une discussion en cours. Ici, ils font résonner la voix d'Agamemnon s'adressant à son serviteur, au seuil de l'aube, comme ayant été entendue d'abord dans le demi-sommeil. Cette voix semble venir du rêve d'Arcas en même temps qu'elle l'en tire, et les mots échouent au sortir de la nuit, de l'inconscience, rejetés sur le rivage – celui-là même où campe l'armée grecque attendant que les dieux fassent souffler le vent.

Mais aussi, ces deux vers supposent des paroles antérieures du roi comme n'ayant pas été clairement entendues, ayant été enregistrées quelque part tout en étant perdues, aussi bien pour son domestique que pour le spectateur.

Ainsi est-il de la nature du son d'être associé fréquemment à quelque chose de perdu, de raté en même temps que capté, mais toujours là.

Dans ce début, Agamemnon, notons-le, parle de lui à la troisième personne comme souvent le font les adultes avec leurs enfants (« *c'est maman, ne t'inquiète pas* »).

Au Chant II de *l'Iliade*, d'Homère, que Racine connaissait bien, le même roi se voit envoyer par Zeus, dans son sommeil, un Songe parlant... et trompeur. Ce Songe, qui a pris l'aspect du sage Nestor, commence par l'admonester (« *Quoi ! tu dors...* ») et à la fin de son message, il ajoute un ordre : « *Garde en ton cœur ces mots, et que l'oubli ne te saisisse pas, lorsque t'aura quitté le suave sommeil.* »

2. IMPRESSIONS DE RÉVEIL : AUTOUR D'UN POÈME DE VICTOR HUGO

2.1. Mot à mot d'un poème

Iphigénie en Aulide se déroule sur le rivage, mais c'est au bord d'une autre mer – à Guernesey, une des îles anglo-normandes – que fut écrit ce poème d'impressions sonores peu connu de Victor Hugo, qu'il recueillit dans *L'Art d'être grand-père*.

Comme il va nous servir de point de départ pour réfléchir sur ce que serait un « tableau acoustique », nous le reproduisons intégralement :

« J'entends des voix. Lueurs à travers ma paupière.
Une cloche est en branle à l'église Saint-Pierre.
Cris des baigneurs. Plus près ! plus loin ! non, par ici !
Non, par là ! Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truëlle
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison.
Bruits du port. Sifflement des machines chauffées.
Musique militaire arrivant par bouffées.
Brouhaha sur le quai. Voix françaises. Merci.
Bonjour. Adieu. Sans doute il est tard, car voici
Que vient tout près de moi chanter mon rouge-gorge.
Vacarmes de marteaux lointains dans une forge.
L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
Une mouche entre. Souffle immense de la mer. »

Souvent, le haïku japonais fait tenir dans ses dix-sept syllabes une scène auditive. Mais un poème de cette longueur uniquement consacré à des notations sonores, voilà qui est plus rare. Pas entièrement sonores certes, puisque le premier vers (« *lueurs à travers ma paupière* ») établit une impression visuelle. Un vers qui d'ailleurs installe un sujet conscient, même à demi : « *J'entends des voix.* »

Notons aussi la fréquence des articles indéfinis (« *des voix* », « *une cloche* », « *une truëlle* », « *des chevaux* », « *une forge* ») ainsi que des mots sans article (« *voix* », « *cris* », « *grincements* »), comme si un son acquérait par l'invisibilité « acoustique » (le poète, est-il précisé, a les yeux clos) une sorte de généralité et d'abstraction... Mais la fin oppose un article indéfini et un article défini, « *une* » mouche et « *la* » mer...

Ce sont les sensations du premier vers qui sont les plus générales et les plus anonymes : « *voix* », « *lueurs* ». Mais le second et le troisième vers installent un cadre familier, humain et habité : « *l'église Saint-Pierre* » ; un bord de mer. Bribes de paroles : « *plus près, plus loin, par ici* ». Elles nous rappellent que le son peut égarer quant à la direction, mais en même temps, ces mots créent une perspective. Les baigneurs se guident les uns les autres comme des aveugles. Le « *plus près, plus loin* » évoque aussi la distance du son lui-même.

Un tableau fragile, et qui se défait au fur et à mesure qu'il se construit, avec des plans rapprochés et lointains.

Après l'espace, le temps. Le « *chant des coqs* » vient comme la concrétisation approximative d'un « quelle heure est-il ? », repère important dans une époque où les crieurs de rue et les horloges d'église assuraient la fonction qu'ont aujourd'hui les réveils et les téléphones. D'autres indices nous ont déjà révélé que des baigneurs sont levés, que les enfants sont dehors, bref que la maisonnée vit. La cloche en branle de l'église Saint-Pierre ne donne pas l'heure, mais suggère un début ou une fin d'office religieux.

Observons que la phrase « *des chevaux passent dans la ruelle* » n'est pas une impression sonore en soi, ce n'est que par le contexte qu'elle devient acoustique. Un détail cependant pourrait le faire deviner : on ne parle que des chevaux. Ces animaux sont bien conduits par quelqu'un, et ils tirent bien quelque chose... Peut-être, dans un relevé visuel, le poète aurait-il parlé d'une certaine carriole ou d'un certain cocher ; ici, il réduit la scène à ce que le son raconte, à ce qui personnalise et anime la *cause directe* du son.

Comme dans les dessins animés, une truie racle toute seule un toit, des chevaux sans conducteur passent, une faux coupe d'elle-même le gazon, et des marteaux sans maître font du vacarme.

« *Chocs. Rumeurs.* » Ici, des mots vagues, et cependant pas tant que cela : le premier désigne des sons ponctuels et successifs, le second un son durable et mêlé. Puis, voici un son qui vient *du dessus*, un son de pas, d'hommes : « *des couvreurs marchent sur la maison* ». Des bruits identifiés, situés. L'espace est tapissé de sons rassurants. D'ailleurs, l'article défini revient : « *bruits du port* ». Alors arrive le thème du souffle, sur lequel culminera le poème : « *sifflements* », plus loin « *bouffées* »...

« *Voix françaises* ». Le poète est en exil dans une île essentiellement anglophone. Ce sont des mots isolés qui se détachent d'un brouhaha collectif. Puis des basculements d'espace : un rouge-gorge « *tout près* », des marteaux « *lointains* ». La mer s'affirme, par le mot « *leau* ».

Puis encore le souffle, avec le verbe « *haleter* » qui prête des poumons à un steamer ; le caractère vocal, respiratoire du son gagne du terrain.

Enfin, le dernier vers et son effet de chute, son antithèse hugolienne et son contraste maximal en termes d'échelle, entre l'insecte et l'océan. « *Une mouche entre. Souffle immense de la mer.* »

Le son de la mer est celui qui n'a pas arrêté ni de jour ni de nuit, alors que le reste ce sont pour partie, des sons spécifiquement du matin (les cloches, les coqs, le rouge-gorge), et pour d'autres, des sons de la journée.

2.2. La mouche et la mer

La mouche, on l'a vu et on le verra au chapitre 4, représente le compagnon indésirable, sa présence sonore est entendue comme bavardage vain, mais aussi elle incarne ici le sonore qu'on ne peut attraper, qui s'interrompt et reprend selon sa propre loi.

Comme le dernier vers le résume, le poète n'a cessé de passer en *zapping* d'un mot qu'on attrape au passage (« *merci* ») à un son qui doit être durable (« *la forge* ») et de sons-événements (« *une mouche entre* ») à des sons-paysages ou constants – voire éternels (« *la mer* »). Le temps de focaliser sur l'un, l'autre est-il toujours là ?

C'est cela, le son : ce va-et-vient où quelque chose a bougé entre-temps, entre le va et le vient.

« *Souffle immense de la mer* » : il n'est pas difficile en français d'entendre « de la mère », et d'imaginer une respiration proche et géante. Mais aussi, ce souffle immense ne serait-il pas aussi l'image scotomisée par le dormeur de sa propre et si proche respiration ?

Et Hugo d'achever son poème par une confrontation en miroir du poète et du cosmos : le son, quand je ne fais pas d'effort pour le reprojeter au-dehors, est-il en moi ?

Tout cela, ces sons de voix, d'outils, de chevaux, de cloche, ne serait-il pas brassé en moi, contenu dans ma respiration interne comme le souffle marin – image inversée du mien – brasse, englobe, absorbe, dans la chute du poème, tous les autres bruits ?

2.3. Intérieur/extérieur

Chez Hugo, il semble aussi que le bruit extérieur de la mer neutralise les bruits intérieurs de la maison, les attire vers lui. Délivré, le poète n'entend plus les « *craquements organiques des boiseries* » (Proust), et tout ce qu'il perçoit appartient au dehors. Cela, sans doute, pour que la mouche fasse à la fin son entrée...

Ainsi, tout un espace extérieur protecteur, constitué de bruits familiers, a été construit par le son, mais il a suffi qu'une mouche entre, et cette petite mouche a

fait pivoter l'espace – car elle franchit une double limite : celle entre le monde du dehors et la chambre, et celle entre l'extérieur du corps et son intérieur. Car une mouche, ça peut, pourquoi pas, entrer dans l'oreille !

De sa fameuse écriture en miroir, Léonard de Vinci écrit dans ses *Carnets* : « *je demande si un léger bruit rapproché est aussi fort qu'un grand bruit lointain* » (« *Domando se il rumore piccolo da presso, po' parere grande quanto uno grande da lontano* »). Question à laquelle Hugo, en rapprochant des bruits d'échelle si différente, donne un écho.

2.4. Image-poids et échelle

Eisenstein évoquait l'exemple du cafard dont on dit qu'il est « en gros plan » s'il occupe une grande portion de l'image, et de l'éléphant dont on ne dira pas qu'il est en gros plan s'il remplit la même surface, voire l'écran entier. C'est que, par rapport à notre propre échelle, ces deux animaux sont d'une taille différente.

Pour les sons, c'est la même chose : certains sons évoquent, même à fort niveau ou entendus de près, des sources de petite dimension. Il n'est pas nécessaire de pouvoir mettre un nom précis sur la cause pour avoir une évaluation de cette échelle ; en d'autres termes, pour certains sons on peut se faire une représentation de la puissance de la cause par rapport à nous sans avoir besoin de l'identifier, indépendamment de l'intensité avec laquelle le son nous parvient. C'est l'« image-poids » du son, comme dit Claude Baiblé, autrement dit la représentation (stable, indépendante du volume du son diffusé et de notre distance par rapport à la source) de la puissance de la cause par rapport à notre propre échelle.

Cette notion donne une réponse à la question de Léonard. Par exemple, le bourdonnement proche d'une mouche n'est pas aussi fort que le grand bruit lointain d'une canonnade. Quand on entend un camion ou le grondement du tonnerre au loin, cela reste de « grands bruits », liés à l'expérience de ces sons par rapport à notre propre échelle.

Lorsqu'on lui fait écouter par haut-parleur des sons sans lui en dire la provenance, l'auditeur cherche consciemment ou non, outre la cause du son, l'ordre de grandeur du phénomène, si c'est quelque chose de petit ou de grand par rapport à lui. De petits détails d'aigus et d'articulation, d'attaque – qui sont des indices de proximité – pourront le faire conclure à une image-poids légère. Et les sons entendus comme ayant une grosse puissance sont ceux qui n'ont pas d'indices de proximité, et peuvent avoir un cours lent et lourd.

Ce qui nous donne une impression d'échelle, c'est aussi la volubilité ou non d'un phénomène. L'agilité d'un son à bouger rapidement dans le détail contribue à situer

son image-poids. Mais il existe des sons, comme celui du vent, qui ne comportent pas forcément d'indices de proximité ni de caractéristiques nous permettant de décider s'ils sont puissants et entendus de loin, ou légers et entendus de près. D'autres fois, autour d'un son, la présence d'une forte réverbération atteste un phénomène assez fort pour éveiller l'espace – donc, elle pose une « image-poids » volumineuse.

3. CRITIQUE DE LA NOTION DE PAYSAGE SONORE

Peut-on, à propos du poème d'Hugo, parler de « paysage sonore », de totalité organisée dans l'espace en premiers plans et en fond, en détails et en ensembles ? C'est tout le problème de savoir si l'on peut totaliser ce qu'on entend, et nous répondons par la négative.

3.1. Le concept de *soundscape*

Le Canadien Raymond Murray Schafer a créé dans les années 1960 la notion de *soundscape*, (à partir de *sound* et *landscape*), que l'on traduit en français par « paysage sonore ». Il distingue différents critères de description de ces « paysages sonores » :

a) D'abord sa *keynote*, terme difficile à traduire et rendu, dans l'édition française de son livre, par celui de « tonalité » : « *Dans la musique, la tonalité d'une composition, bien que rarement perçue de façon consciente, sert de fond sonore, par rapport auquel toute modulation et tout changement sont perçus. [...] Parmi les tonalités du passé, on peut citer le vent, l'eau et le chant des oiseaux. Le paysage sonore contemporain offre des tonalités différentes : le bruit de la circulation routière ou le bourdonnement d'une installation électrique*¹. »

b) Logiquement, Murray Schafer définit en deuxième ce qui sur ce *background sound* fait un *foreground sound* et qu'il appelle le « signal » : « *Un signal est un son, quel qu'il soit, auquel nous prêtons consciemment attention.* » L'exemple donné est celui des sirènes de police ou des sifflets de train, ou encore des cloches.

La définition psychologue du *foreground* est là encore sujette à caution. Dans bien des cas on ne prête plus attention consciemment aux sirènes de police. Elles n'en restent pas moins des éléments sonores distincts parce que formés.

c) Troisièmement, le compositeur et théoricien canadien distingue les « empreintes sonores », traduction française de *soundmark*. La *soundmark* est

1. Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 23.

une sorte de *jingle* sonore d'une communauté. Cela peut être aussi un son caractéristique de métier, ou un son familier auquel on s'est attaché et auquel on prête une valeur symbolique et affective : « *le gond rouillé d'une vieille porte, une vieille machine à coudre, etc.* » La *soundmark* chère au cœur de Murray Schafer est la corne de brume du port de St-John, dans son pays, la côte ouest du Canada.

L'idée de *soundmark* est intéressante, mais dans beaucoup de cas, elle n'a qu'une valeur pittoresque. En effet, dans un film, la *soundmark* n'est pas pré-définie, mais elle est créée de toutes pièces par la façon dont un son quelconque est repris à plusieurs reprises dans le cours du montage, en association avec un lieu, un personnage ou une situation, de façon à lui conférer le rôle symbolique d'incarner et de résumer ceux-ci.

Comme on le voit, ce schéma descriptif est rudimentaire, mais il repose évidemment sur une distinction fondamentale entre figure et fond. Alors, il suffirait de dire que le son de la mer est le fond, et les sons divers que Victor Hugo décrit tantôt des « signaux » (la cloche de l'église), tantôt des « empreintes » (pour le poète, « son » rouge-gorge).

Mais en même temps, le tableau du poète est ancré dans le fugitif, situé à un moment précis de la journée...

3.2. Succession et superposition

Ce qui est particulier au poème de Hugo, c'est que tout est exposé *successivement* et que les superpositions, puisqu'il doit y en avoir, sont sous-entendues – même si l'aspect visuel du poème, le fait qu'il tienne en une page et s'offre à un coup d'œil synoptique, nous évoque quelque chose de global et de polyphonique. En effet, on n' imagine pas que la forge s'interrompte quand la mouche entre, ou que les bouffées de musique militaire ne croisent pas un moment le pas des couvreurs.

Un des propres du son est la mêlée. Un autre poème de Victor Hugo sur le sommeil, beaucoup plus fameux, *Booz endormi*, contient une notation comme celle-ci : « *La respiration de Booz qui dormait / Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse* », notation qui, à partir de sons d'une faible image-poids, suggère – puisqu'on peut les entendre ! – le silence autour de ceux-ci.

Chez le poète latin Virgile, dans *L'Énéide* (Livre 1, 87), on lit dans une scène de tempête en mer : « *Insequitur clamorque virum stridorque rudentum.* » Ce qu'André Bellessort traduit par « *les cris des hommes se mêlent au cri strident des câbles* », alors que littéralement cela signifie : « *la clameur des hommes vient après le cri strident des cordages* ».

Nous sommes au cœur du problème : la simultanéité d'un « tableau sonore », dans le cas où l'on peut légitimement employer cette expression, se perçoit dans une successivité.

3.3. Fusion des sons les uns dans les autres

Terminer sur l'océan suggère très bien la tendance des sons à s'absorber les uns dans les autres – un son peut toujours être noyé par un autre, de même que le « *souffle immense de la mer* » relie et pourrait submerger (au moins dans le souvenir), tous en les unifiant, ces bruits disparates.

Lorsque Proust, grand écouteur de bruits nocturnes, nous parle du feuillage d'un marronnier comme « circonscrit », on comprend qu'il est loin de la mer : « *Ce qui avait besoin de bouger, quelque feuillage de marronnier, bougeait. Mais son frissonnement minutieux, total, exécuté jusque dans ses moindres nuances et ses dernières délicatesses, ne bavait pas sur le reste, ne se fondait pas avec lui, restait circonscrit* » (*Du côté de chez Swann*, t. 1, I, p. 32).

Et l'on ressent alors que chez Proust, le son finement découpé du marronnier dessine en creux le silence qui permet de le percevoir.

Il en est ainsi de certains sons qui créent autour d'eux, du fait d'être audibles, l'intégralité du contexte – à condition, toutefois, qu'un autre ne vienne pas tout noyer. Le « *souffle de la mer* » est, chez Hugo, même s'il était implicite dans l'évocation des baigneurs, du port, du steamer, un coup de théâtre. Une fois nommé il repositionne l'ensemble du tableau.

3.4. Son lointain

Exceptionnel, nous l'avons dit, en ce qu'il n'énumère pratiquement – sauf au premier vers – que des impressions sonores, le poème de Hugo se rattache à une poétique du son lointain. Les sons qui sont nommés par les écrivains romantiques sont fréquemment ceux qui retentissent à distance, ceux dont la cause est éloignée ou invisible, comme « écartés » de la vision ou de la présence de leur cause.

Chez Lamartine, c'est la vie entendue au loin, « *les clameurs étouffées des flots sur les rochers* » ; chez Stendhal, des impressions de fêtes ou de canonnades au loin dans *La Vie de Henry Brulard*, ou *La Chartreuse de Parme*. « *Rien n'est plus gai comme (sic) le bruit de ces mortarettis (détonations) entendus de loin (...) et adoucis par le balancement des eaux.* » Et sur Fabrice à la bataille de Waterloo : « *Il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges*

beaucoup plus voisines ; il n'y comprenait rien du tout. » Ces sons mettent en valeur, par miroir, si l'on peut dire, la personne de ceux qui les écoute ; ils désignent un auditeur solitaire et contemplatif.

À l'époque du romantisme, on ne parlait pas, comme aujourd'hui, d'« environnement sonore », ni plus généralement, d'environnement. C'était le son, et un individu.

3.5. Égocentrisme de l'audition

Parfois, dans cette position d'écoute, le sentiment d'être « au centre des bruits » apparaît comme un fantasme révélateur du caractère fréquemment égocentriste et centripète de l'audition. Ce fantasme est tantôt associé à un sentiment de persécution, tantôt à une plénitude ou à une paix, une fusion dans l'universel. Comme chez Valéry qui écrit (*Ego Scriptor*, p. 13) : « *Endormi, insensible, au soleil, au cœur de tous les bruits et les fleurs.* »

Dans plusieurs textes de Kafka au contraire (dont la nouvelle *Grosser Lärm*), l'auteur se vit comme la cible, le destinataire mais aussi l'orchestrateur des sons qui le persécutent, lui le chef du « *grand quartier général de tous les bruits* ». Le sujet allongé écoute en lui les sons qui se déversent, tout ce qu'il entend de sa chambre dans la maison des parents, le bavardage de ses sœurs, la porte claquée par le père, un canari dans sa cage ... C'est l'inverse d'Hugo : avec Kafka, tous les sons renvoient à l'intérieur de la maison humaine, aucun n'ouvre sur le large, la nature et les humains en dehors de la proche famille. Sous la plume de l'écrivain tchèque, le tableau décrit minutieusement par le poète de Guernesey (lui même un anti-tableau, se défaisant au fur et à mesure qu'il se décrit), deviendrait un cauchemar de persécution sonore.

Lorsqu'en plus c'est une conversation de couple, le dialogue d'un homme et d'une femme, qui s'impose à nous, nous ne pouvons la ressentir que comme nous concernant. Pourquoi ? Parce que dans notre expérience archaïque, *on a parlé de nous devant nous* à la troisième personne.

« *Il a mangé son petit pot, elle m'a fait une angine* », disent les mères, de sorte que tout « il » ou « elle » qui n'était pas nous pouvait tout aussi bien l'être. C'est ce dont parle le film de Coppola co-scénarisé par Walter Murch, *The Conversation* : le « détective-écouteur » Harry Caul (Gene Hackman), ayant enregistré pour le compte d'un riche client la conversation d'un couple adultère dans un parc – conversation où le couple échange quelques banalités à propos d'un clochard couché sur un banc – et réécoutant sans arrêt leurs propos, s'englupe peu à peu, et nous avec lui, dans l'identification à

ce « il » qui revient dans la parole de l'homme et de la femme : regarde-le, ce clochard, « il » a été un petit garçon, « il » a froid, « il » est seul.

Et voyant Caul laisser tourner cet enregistrement et les phrases remplir l'espace de son loft, pendant qu'il travaille ou qu'il s'allonge pour laisser une femme lui faire l'amour, c'est à lui, à nous aussi, que nous pensons...

Jusqu'à ce que, dans un basculement final, significatif de l'ambiguïté de l'écoute, le sujet écoutant s'aperçoive qu'il s'est fait piéger par l'identification, et qu'un simple changement d'accent dans une phrase inverse radicalement le sens de ce qu'il entendait¹.

4. ONTOGENÈSE DE L'AUDITION

4.1. L'« audition » pré-natale est-elle une audition ?

L'oreille serait éveillée à partir de quatre mois et demi de vie... foetale.

L'embryon, selon plusieurs observations, à partir du stade où l'oreille fonctionne, « entend » des bruits qui s'accompagnent de variations de pression contre les parois corporelles, mais aussi deux cycles de battements cardiaques, celui de la mère et son propre cycle. Ces cycles pendulaires d'allure différente se séparent et se retrouvent, se phasent et se déphasent, comme dans certaines musiques dites répétitives, qui sont pour cela peut-être apaisantes, déréalisantes (au niveau du temps), puisqu'elles nous évoquent une temporalité archaïque. C'est ce que la psychanalyste Françoise Dolto appelle le « rythme coarté des deux cœurs, dans la vie *in utero* » (*Au jeu du désir*, p. 277), et dont elle affirme qu'il est déjà « langagier ». Quand il naît, le nouveau-né doit, selon Dolto, faire le deuil de son propre battement de cœur, qu'il cesse alors d'entendre.

Mais que veut-on dire quand on formule que « le fœtus entend » ? Certainement pas la même chose pour un adulte et pour le fœtus plongé en milieu liquide, lequel n'a pas la même expérience et ne discrimine pas les sensations de la même façon que l'adulte, ne serait-ce que parce qu'il n'a pas l'expérience ni les mots pour ce faire.

Lorsque les choses sont dites, elles changent d'être. D'autre part, et indépendamment de la nature acoustique même des « sons » corporels et extérieurs perçus *in utero*, filtrés, sélectionnés, toute une série d'expériences sensorielles et motrices qui vont donner au son un sens différent reste à venir.

1. Sur le film de Coppola, voir notre *Un art sonore, le cinéma*.

Le stade le plus archaïque de ce qu'on peut appeler la sensation sonore pour le petit d'homme, en tout cas, est une pression rythmée. Ces bases rythmiques reçues très tôt sont comme la basse *trans-sensorielle* sur laquelle se construira la musique des perceptions post-natales – que ce rythme vienne ensuite par les yeux, les oreilles, ou le toucher. Au stade prénatal, il s'agit encore de ce que nous appelons plus loin une *co-vibration*, mais peut-être pas encore de ce qui passe par la *fenêtre auditive*.

L'oreille fœtale baigne dans le liquide amniotique. C'est pourquoi l'écoute subaquatique, qui est monophonique et se transmet largement par conduction osseuse, a pu être, dans certaines démarches thérapeutiques ou musicales, présentée comme un retour aux sources de l'écoute primitive. Retour tout relatif, puisqu'il ne suffit pas de se plonger dans l'eau pour redevenir le bébé qu'on n'est plus.

La naissance, où l'oreille se vide du liquide amniotique, demande une adaptation au milieu aérien.

4.2. L'enfant sans mots et les sons

Autour de l'enfant, dès avant la naissance, il y a du langage, ou dans certains cas, rares mais déterminants pour la vie de ces enfants-là, aucune parole.

L'enfant laissé à lui-même, privé de contact langagier, comme il arrive à certains futurs autistes, donne valeur de langage au croisement des bruits avec ses sensations. « *Le monde entier des choses est en conversation avec lui, mais pas celui des humains*¹. » Les films de Tarkovski (notamment son dernier, *Le Sacrifice*, 1986) expriment admirablement ce réseau de sensations croisées, ces coïncidences de sons et de lumières tels que passages d'oiseaux, grincements de porte d'armoire, irruption d'un rayon de soleil dans la chambre, agitations de feuilles, qui ont l'allure d'un langage secret.

4.3. L'âge de l'écoute objective : la question de la réverbération

Le petit enfant entend, en un sens, plus objectivement que nous, dans la mesure où il ne filtre pas encore le total sonore pour en extraire le signal utile. La voix, quand il l'entend, lui apparaît tout enrobée et prolongée des réflexions qu'elle déclenche dans l'espace. Plus tard, progressivement, la réverbération variable qui accompagne

1. Françoise Dolto, *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984, p. 43.

toute émission vocale et sonore dans un lieu résonnant va être refoulée, scotomisée, mentalement minimisée par l'adulte, pour ne pas brouiller la perception du son direct – c'est-à-dire le son arrivant en ligne droite à notre oreille – par le son réfléchi (celui qui parvient avec retard), cela afin de bien isoler le message verbal.

Cela expliquerait que lorsque nous entendons une voix réverbérée dans une église, une caverne, une musique concrète ou une scène de film, nous avons une impression archaïque, celle d'un retour à l'origine. C'est parce que le bébé que nous avons été ne faisait pas encore cette discrimination entre son direct et son réfléchi, et qu'il entendait le son dans une sorte de vaste écho.

4.4. Écoute, lallation, imitation

L'enfant garde en mémoire tout ce qu'on lui dit. Le souvenir, parfois caché dans l'inconscient, de phrases prononcées très tôt dans l'enfance est attesté dans de nombreux cas. Il entend aussi qu'on parle de lui, et peut-être aussi, comme dans *The Conversation*, pourrait croire que tout ce qu'on dit le concerne.

Il émet aussi des sons, plus ou moins inconsciemment au début, mais ce faisant, quand c'est pour appeler, il doit se priver de l'odeur, comme l'a remarqué, encore, Françoise Dolto¹. L'émission vocale serait donc articulée à une privation, et ainsi peut-être située dans un battement : se taire, donc écouter, c'est pouvoir respirer et retrouver ce qu'on a perdu.

On appelle *lallation*, en jargon de psychologue, le jeu sonore des enfants, leur gazouillis, qui est incorporation des sons qu'ils entendent, mais aussi imitation de voix et de phonèmes. Le petit d'homme émet inconsciemment des sons en imitation de ceux qu'il reçoit. Plus tard, surtout peut-être le garçon, il bruyera beaucoup de ses jeux avec des sons de voiture, de moteur, de trajet, en imitant des bruits entendus à la télévision ou dans les jeux vidéo.

Il ne faut pas oublier, dans le phénomène d'imitation, une donnée capitale de l'expérience humaine : la transposition aux octaves supérieures. Le principe de transposition, écrit Jacques Ninio dans *L'Empreinte des sens*², remonte aux premiers mois de la vie, où le bébé vocalise à partir d'un certain moment comme son entourage. « *Il dira : blib, ta babelib... s'il est français. Le bébé anglais fera honneur aux diphtongues : béoaw, iawou, bouaouaoua... L'Arabe du même âge affectionne*

1. Françoise Dolto, *Au jeu du désir*, Paris, Seuil, 1981, p. 284.

2. Jacques Ninio, *L'Empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob, 1989, pp. 248-249.

les attaques vocaliques : 'aw, da'a... et le bébé chinois babille musicalement sur plusieurs tons, en mode ascendant ou descendant. »

4.5. La boucle audio-phonatoire et l'ergo-audition ; la mue

Limitation des bruits extérieurs, et non pas seulement des voix, incorporation constante des sons, pourrait être une des bases de l'écoute. On peut la mettre en rapport avec cette observation faite notamment par Alfred Tomatis, et dont ce dernier a tiré les conséquences les plus radicales, que l'on ne pourrait émettre vocalement que ce qu'on entend : c'est la *boucle audio-phonatoire*.

En d'autres termes, un sujet qui ne peut plus entendre certaines zones de fréquence ne pourrait plus les mettre dans sa voix, et c'est en faisant entendre à des acteurs ou à des chanteurs venus le trouver ces fréquences qui manquaient à leur voix que le docteur Tomatis aurait pu faire que ceux-ci soient de nouveau capables de les récupérer.

Le « s'entendre parler » est d'abord inconscient, mais on peut émettre l'hypothèse que ce « s'entendre parler », qui relie un son (dans la fenêtre auditive) à une vibration (dans le larynx, le crâne, le sternum), pourrait contaminer toute l'expérience d'écoute en général. À la limite nous incorporerions, même adulte, tout son entendu comme une sorte de vocalisation interne.

L'épisode crucial, plus tard, de la mue, en particulier chez les garçons, est aussi un aspect méconnu du développement vocal et du « s'entendre parler¹ ». Alors que chez la fille, la voix ne descend que de deux ou trois tons, chez le garçon cette chute peut atteindre une octave. La scotomisation de la mue vocale en tant qu'épisode déterminant, transformant l'écoute que le sujet a de lui-même (et pas seulement lorsqu'il est un petit chanteur de maîtrise et que la mue lui fait perdre son organe et son identité, comme ce fut le cas pour le jeune Franz Schubert) est un phénomène culturellement très intéressant.

4.6. Le son découpé et perdu

Il y a aussi la question de l'apprentissage du langage, qui va organiser et structurer peut-être toute la perception sonore en général, et pas seulement celle du discours parlé.

1. Marie-Agnès Faure, *in L'Esprit des voix*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1990, p. 35.