end 856 · 1999

BIBLIOTHÈQUE DE RECHERCHE MUSICALE

L'enfant du sonore au musical
Bernadette Céleste, François Delalande et Élisabeth Dumaurier

L'envers d'une œuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani
Philippe Mion, Jean-Jacques Nattiez et Jean-Christophe Thomas

Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale
Michel Chion

Musique acousmatique. Propositions… …Positions
François Bayle

« Il faut constamment être un immigré. » Entretiens avec Xenakis
François Delalande

Pour s'informer
sur les travaux du Groupe de recherches musicales,
s'adresser à

Ina-GRM
Maison de Radio France
116, avenue du Président-Kennedy
75016 Paris

Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer

Buchet/Chastel
18, rue de Condé
75006 Paris

Institut national de l'audiovisuel
4, avenue de l'Europe
94366 Bry-sur-Marne

l'harmonie. Le plaisir auditif élémentaire n'est pas lié à la perception plus ou moins distincte d'une proportion mathématique inhérente à la composition des sons harmoniques, mais bien à une coordination fonctionnelle entre le son et le bruit, et, plus profondément encore, à une discordance surmontée. Ainsi le *Traité des objets musicaux* ne propose-t-il pas de théorie de la musique. La musique fait partie d'un système morphologique et sémantique plus vaste qui relève de ce que l'on pourrait appeler, dans le langage de Michel Foucault, une archéologie du sonore. La théorie de la musique, se confond alors, pour Schaeffer, avec une sémantique historique, situant la culture musicale entre la généralité des codes linguistiques et la particularité des usages.

L'objet sonore ou l'environnement suspendu

JEAN-FRANÇOIS AUGOYARD

Le terme d'environnement est un mot étranger à Pierre Schaeffer comme, d'ailleurs, au vocabulaire courant des années cinquante. On peut lire le célèbre *Traité des objets musicaux* en dehors de toute préoccupation écologique et s'y plonger comme dans le paradis perdu d'une pensée musicologique indemne de tout souci de protéger, sauver, conserver, assumant les progrès techniques avec bonheur et génie, libérant la création du carcan des genres, des académismes et des manichéismes sonores.

Par ce trait et quelques autres : le ton phénoménologique authentique, l'influence structuraliste discrète mais récurrente, la didactique méticuleuse allongeant fréquemment le tempo de l'écriture, l'arsenal technique et scientifique pré-numérique, cette œuvre daterait donc. Les spécialistes — pédagogues, chercheurs, musicologues — y puiseraient, au besoin, quelque précieuse classification, une citation féconde, l'exemple frappant d'une démarche expérimentale ingénieuse : tous emprunts témoignant en même temps d'une époque déjà historique. Dix années après sa publication, l'ouvrage était déjà réputé confidentiel par les disciples et commentateurs réunis autour d'une relecture critique[1]. Le jeu des

1. « Le Traité des objets musicaux, dix ans après », *Cahiers Recherche/Musique* n° 2, Paris, INA, 1976. Nous y renverrons sous l'abréviation : « *TOM + 10* ». Michel Chion, l'un des deux éditeurs de ce numéro, fait l'hypothèse, sous une forte image, que le *Traité*

perspectives a continué, les critiques et commentaires se sont succédé, relativisant à leur tour les précédents, jusqu'aux récentes manifestations en hommage à ce grand esprit du siècle mort en 1995[2], En fait, monumental[3], décourageant sans doute le curieux empressé, jamais vraiment épuisé par les lectures répétées, le *Traité* reste.

Mon propos part de cette situation paradoxale déclinée sous deux formes. La première nous intrigue, plutôt que nous inquiète. Elle naît de l'écart et de la distance que nombre de compositeurs et musicologues[4] ont instaurés avec celui qui fut parfois leur maître, au motif que la pensée schaefférienne est trop liée au modèle de la linguistique structurale et surtout, que « l'objet sonore », notion centrale sur laquelle nous reviendrons en détail, n'est guère opérationnel dans le processus de composition. Pourtant, les formes musicales d'aujourd'hui seraient-elles pensables sans l'extraordinaire liberté donnée par l'attitude « acousmatique », cette plongée exclusive dans la matière sonore débarrassée de toute ustensilité, vierge de toute représentation culturelle[5] ? Deuxième paradoxe : dans l'actuelle phase critique qu'elle traverse après un règne immodéré du fonctionnalisme et du quantitatif, la réflexion sur l'environnement sonore a besoin de nouveaux apports sur la classification, la nomination, l'approche interdisciplinaire des sons. Et surtout, de nouvelles attitudes réflexives. N'est-il pas illégitime de chercher des inspirations dans la démarche de Pierre Schaeffer alors même que les préoccupations d'environnement restaient étrangères[6] à l'univers conceptuel des années qui ont

2. Les colloques et émissions de radio consacrés à Pierre Schaeffer traitent soit de son rôle dans la vie musicale et la réflexion esthétique de la seconde partie du siècle, soit de ses intuitions prémonitoires sur la nature et le rôle des médias consignées, en particulier, dans l'autre somme en deux tomes : *Machines à communiquer,* Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », vol. I 1970, vol. II 1972.

3. Mais non illisible, comme en témoignent depuis trente ans les réactions de nos étudiants. La seule difficulté du *Traité,* c'est sa longueur. Le genre même indiqué par le titre, suppose une lecture fragmentée, discrète, par retrouvailles sectorielles et périodiques inspirées par le besoin. En tous cas, la qualification de « délayage pseudo-philosophique » infligée par Nattiez au style du *Traité* nous paraît particulièrement mal venue, si l'on excepte le dernier chapitre, libératoire, cédant à l'amphigouri.

4. Dont ses disciples usant d'un ton fort libre et d'une humeur peut-être hérités du maître. Le *TOM + 10* qui, en 1976, rassemble « sous le signe de l'hommage » (Michel Chion, p. 49) un bouquet remarquable de ces critiques, le plus souvent fort argumentées, garde une actualité certaine.

5. On lit d'ailleurs à plusieurs reprises dans le *TOM + 10* qu'un intérêt essentiel du travail de Schaeffer est de permettre de comprendre ce que devient la musicologie en regard de la « musique électroacoustique ». À son tour, l'année soixante-seize nous semble dater. En revanche, les débats fondamentaux qui traversent l'ouvrage gardent une actualité certaine.

6. Exception faite des premiers spécialistes qui au cours des années soixante tirent les premiers signaux d'alarme pour un lectorat éminemment confidentiel.

vu la lente maturation du *Traité* ? L'écologie urbaine et la psychosociologie de la vie quotidienne peuvent-elles espérer s'en nourrir ?

Un soupçon nous encourage pourtant : ce que la sphère musicologique peina à intégrer, n'est-ce pas justement la part radicalement non-musicale du concept d'objet sonore, sa dimension bruyante, triviale, ordinaire. Quel est ce reste admis de droit dans le grand embrassement du monde sonore inauguré dans les premiers chapitres du *Traité,* cet invité non « convenable » qui chamboule les attendus musicaux en vigueur, puis est peu à peu laissé en réserve et enfin repoussé dans la virtualité œcuménique des tableaux finaux ?

C'est à suivre ce mince fil que nous allons nous attacher. Plus précisément, il s'agit de lire le *Traité* selon les avatars particuliers de l'objet sonore dans le cours tumultueux de l'odyssée schaefférienne. Trois questions permettront de s'y repérer. Sous les significations envahissantes qui absorbent l'essence du sonore, que ce soit à titre utilitaire, « naturel »[7], lorsque la fonction essentielle est l'adaptation à l'environnement, ou à titre culturel dans l'exercice du langage et de la musique, *existe-t-il un degré zéro de la référenciation sonore, un état a-sémique, purement matériel ?* La réponse est la création du concept d'objet sonore développée dans les premiers livres du *Traité.* Deuxième question qui anime la seconde partie du *Traité* : *à quel titre des objets sonores quelconques peuvent-ils intégrer un discours musical ?* Un lourd travail de classement et de description dégage des critères d'excellence qui laissent pour compte des pans entiers du monde sonore quotidien. La troisième question déborde le projet proprement musicologique (au sens nouveau) de Schaeffer ; elle court sous l'ensemble d'une pensée qui a repris à la racine le problème de l'écoute ; elle affleure parfois comme un regret ou l'appel à une prise de relais par les chercheurs d'une nouvelle « psychoacoustique »[8] : *le recours à l'objet sonore est-il une condition de possibilité, voire la condition nécessaire de toute anthropologie du sonore en général ?* Or, tout au long du parcours, par une dialectique jamais conclue où le nié revient toujours par la fenêtre, l'objet sonore est poursuivi par ce que son créateur refusait qu'il fût. De négations en attractions, le musical, le langagier et le bruyant hantent toujours l'expérience schaefférienne.

En entraînant le lecteur dans cette poursuite assez complexe qui prend le parti des exclus et, particulièrement, des bruits quelconques, nous lui

7. À l'instar de la pratique de Pierre Schaeffer nous laissons les guillemets qui dénotent le sens très convenu dans les années soixante et renvoient nécessairement à l'opposition structurelle : nature/culture.

8. *Cf.* Pierre Schaeffer, « La musique par exemple », contribution au *TOM + 10, op. cit.,* pp. 58-63.

supposons quelques connaissances de la pensée de Pierre Schaeffer. Nous ne rappellerons que l'essentiel des notions utilisées, renvoyant aux autres chapitres de cet ouvrage inspirés par une compétence de première main, les auteurs étant souvent d'anciens collaborateurs ou disciples [9].

L'écoute phénoménologique

Quelle est l'origine de l'entreprise retracée dans les pages publiées vingt ans plus tard ? Entre l'analyse aiguë des « impasses de la musicologie » qui ouvrent le *Traité* et l'anecdote autant fondatrice qu'autocritique plusieurs fois évoquée par son auteur — « En 1945, [...] je bricole avec des sons et je me dis : pourquoi ne pas faire de la musique de bruits ? [10] » — les pistes sont brouillées. Retenons donc l'intuition fondamentale dont la mention la plus claire est exprimée au moment de l'ultime divorce entre l'objet sonore et le nouvel objet musical [11]. Tout commence avec la volonté de pratiquer un « double éloignement ». Le premier traduit l'apanage des découvreurs et briseurs de système. C'est ici le refus radical de la musicologie en vigueur, soit les fondements même du discours présidant à l'analyse et à la composition des sons. Décision, dit l'auteur, de se dégager « du système musical en cours qui bloquait notre oreille sur des *valeurs* conventionnelles ». L'autre, plus inattendu, refuse de s'appuyer sur l'expérience sonore ordinaire (non-musicienne) : cette « écoute naturelle qui renvoyait aux indices ou aux anecdotes sonores ».

Ce refus de la simple opposition immémoriale [12] entre le musical et l'indiciel utilitaire engage plusieurs conséquences irréversibles. Voici d'abord élargis et campés les deux domaines qui composent l'ensemble de l'expérience sonore humaine : à l'écoute naturelle est affecté « tout ce qui est tourné vers l'événement », à l'écoute culturelle « tout ce qui est assujetti à un code » (p. 349). Dans le premier, viennent se ranger tous

9. Ce chapitre est inspiré d'une partie d'une publication sur l'environnement sonore urbain en cours de rédaction et dont nous avons expurgé les développements élémentaires et propédeutiques qui seraient trop redondants avec les autres contributions du présent ouvrage.

10. « En 1945, après la libération de Paris [...] (et le séjour à Brazzaville) je reviens. Toutes les places sont prises. J'erre dans le studio, je bricole avec des sons et je me dis : pourquoi ne pas faire de la musique de bruits ? Ce qui était d'ailleurs une idée idiote. Mais enfin, ça m'a occupé une bonne dizaine d'année, sinon vingt. » *Cf. Portrait de Pierre Schaeffer*, France Culture, « Nuits magnétiques », deuxième partie, 13 janvier 1996.

11. Les premières pages du chapitre XX du *Traité*.

12. Opposition pourtant assumée et dépassée par les musiciens bruitistes du XX[e] siècle précédant Pierre Schaeffer.

les sons écoutés comme indices renvoyant à des sources situées dans mon environnement [13]. Dans l'autre se retrouvent avec la musique, le langage et tous les systèmes expressifs sonorisés. En creux, reste une troisième possibilité, dessinée par l'oscillation incessante entre les deux pôles fonctionnels, née d'un travail « d'exercices d'écoute » autant que d'un effort conceptuel considérable : entendre et définir ce qui n'est ni indiciel, ni codé. Apparaît ainsi la place de l'objet sonore, unité de matière audible, entendue indépendamment de sa source (le corps sonore) et déliée de la structure signifiante et morphologique où je l'entendais.

La deuxième habileté de Schaeffer pour accomplir sa « recherche de l'élémentaire » (p. 280) est de rompre avec l'appareil institué des catégories et classes d'objets étanches composant l'ensemble du monde sonore. L'objet sonore ne naît pas de la différence avec d'autres objets mais d'une confrontation entre des attitudes d'écoute décrites et aussi soigneusement distinguées qu'articulées, comme en témoignent les différents tableaux combinatoires se succédant dans le *Traité*. Renvoyant à « l'expérience première » dont parlait Merleau-Ponty [14], l'œuvre majeure de Schaeffer est d'abord un traité sur les façons d'écouter. L'objet sonore correspond à une modalité auditive pratiquée depuis longtemps par l'humanité, cette attitude « acousmatique », sans doute repérable dans l'histoire de nombreuses civilisations [15] mais jamais encore appréhendée comme fondement de la pensée sur le sonore et jamais creusée à ce point. Quelle est cette écoute ?

Rappelons que, dans le *Traité*, Schaeffer décompose quatre fonctions auditives théoriques : l'*ouïr*, comme audition à la limite de la conscience, l'*écouter* qui va aux indices et anecdotes, l'*entendre* expert qui sélectionne certaines qualités du son, enfin, le *comprendre* signes et références dans le donné sonore. Mais cette partition toute théorique rend mal compte des intentions d'écoute en situation puisque nous pouvons passer rapidement d'une fonction à l'autre dans le même empan d'activité. Par exemple, d'un avertisseur émergeant du fond sonore (ouï) à partir des indices (écoutés) qui le localisent et du code dont je comprends le sens, l'anomalie peut m'inviter à entendre le son lui-même pour mieux décider

13. Le son musical peut donc être aussi indiciel, tel que dans l'*écouter* Jean qui « répète » la flûte dans la pièce d'à côté, plutôt que sémiotique, ce qui serait alors, par exemple, *entendre* un fléchissement de tempo déplacé dans la lecture de la partition du premier mouvement de la sonate de J.-S. Bach pour flûte seule.

14. *In Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965, *passim*, ouvrage qui inspire notoirement Pierre Schaeffer.

15. Par exemple sous la forme de séquences utilisées dans divers rituels : être dans le noir, n'entendre que les voix.

de sa vraisemblance (retour à l'écouter et au comprendre). D'où une autre façon, plus fidèle à l'*in situ*, de redistribuer les fonctions et de distinguer, cette fois, quatre attitudes d'écoute plus transitives et régissant une combinatoire.

Nous retrouvons d'abord les deux attitudes que veut dépasser la démarche schaefférienne : l'écoute banale culturelle visant codes, valeurs et références et l'écoute banale naturelle à l'affût des indices. L'écoute spécialisée ou experte répond au contraire à « une intention de comprendre et élucider » (p. 119), soit de façon naturelle en se focalisant sur la réception du son pour lui-même, soit de façon culturelle en qualifiant certains aspects de l'audible, l'itération la plus fréquente allant de la première à la seconde. L'objet sonore accompli qui passe ainsi de l'état brut émanant d'une réception globale (fonction de l'ouïr) à l'état qualifié (fonction de l'entendre) résulte donc d'une intention contrainte liée à des compétences variables[16]. L'essentiel de cet effort, Schaeffer le résume dans le mouvement qui nous arrache à l'habitude de l'écoute banale pour nous plonger dans l'*écoute réduite*[17].

Qu'est-ce que réduire ? Partant de la situation perceptive, cette « trouvaille » conceptuelle d'un nouvel objet qui n'est pas une chose ne pouvait emprunter meilleur chemin que celui proposé par la démarche phénoménologique. Sur le fond d'une première réduction acousmatique (ne faire qu'entendre), Pierre Schaeffer en lecteur avisé et subtil de Husserl, ainsi que de sa filiation, pratique avec une rare pertinence la méthode phénoménologique dont le nerf est la réduction eidétique[18]. Qu'est-ce qui reste d'un objet perçu quand on a enlevé les références culturelles, les différents régimes de causes, la catégorisation, la dénomination elle-même ? Il reste *l'expérience* perceptive originaire : la rencontre

16. Une autre forme de simplification bien nécessaire à une didactique de l'objet sonore, que le texte très fouillé et méticuleux du *Traité* ne facilite pas, est proposée par Michel Chion dans son récent ouvrage : *L'audio-vision* (Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990). Laissant de côté la fonction de l'ouïr infrafonctionnel, infrasignifiant, il propose trois types : l'écoute naturelle, l'écoute culturelle et l'écoute réduite.

17. L'objet sonore advient quand il y a réduction aux seuls « renseignements fournis par mon oreille [...] » et que « ces renseignements ne concernent plus que l'événement sonore lui-même [...]. C'est le son lui-même que je vise, lui que j'identifie » (p. 268). On pourrait imaginer que Schaeffer affinant encore sa lecture de Merleau-Ponty propose un dépassement du gestaltisme en réintroduisant l'actif dans le perceptif ou remonte à un des grands inspirateurs de l'auteur de la *Phénoménologie de la perception*, (*op. cit.*), Erwin Strauss, qui inscrit au fond de toute conduite perceptive l'interaction du sentir et du se mouvoir.

18. La réduction eidétique husserlienne est en résumé la suspension de la pensée sur l'essence (*eidos*) des choses, en faveur de l'attention à leur existence.

d'une manifestation physique et de l'intentionnalité du sujet[19]. La démarche de réduction est la condition de possibilité d'un examen critique de l'édifice des représentations et croyances que l'expérience ordinaire finalisée me donne comme acquis. Pour se déprendre de cette naïveté qui substantifie le perçu en chose et me fait croire au monde extérieur, la phénoménologie recommande ainsi une pratique propédeutique de mise entre parenthèses du jugement, qui rafraîchit le regard et libère l'étonnement. Cette suspension des habitudes perceptives et catégorielles utilitaires, c'est l'épochê[20].

Le prix de l'épochê

Processus fondamental de production de l'objet sonore, l'épochê réemployée par Schaeffer suspend, de droit, tout jugement, toute inférence mettant en relation l'expérience perceptive avec autre chose qu'elle-même, avec ce qui lui serait attribué *ad extra*. De son côté, la réduction eidétique élude les conditions d'apparition et de représentation du phénomène considéré. On peut résumer en trois rubriques ce que la démarche phénoménologique utilisée par Schaeffer inflige à l'expérience banale : l'arrêt sur son, l'oubli de l'action, l'effacement du contexte.

1. Arrêt sur son. Sans réflexivité, pas d'écoute réduite. Ce que je suis en train de faire, le projet présent, doit être suspendu. « L'écoute de l'objet sonore oblige à une prise de conscience [...]. Qu'ai-je entendu au juste ? » précise Pierre Schaeffer. Plongeant dans la matière sonore en oubliant le reste, l'écoutant met momentanément entre parenthèses son habitude d'entendre « pour quelque chose ». « L'écoute réduite est une perception arrêtée » dit fort justement Jean-Jacques Nattiez (*TOM + 10*, p. 95). Nous ajouterons qu'elle est d'abord une perception spéculative. Elle répond précisément à une intention cognitive, fût-elle interrogative, celle de l'expert cherchant à en savoir plus à travers son examen exclusif des qualités sonores, celle aussi du contemplatif jouissant d'entendre encore mieux la matière pour elle-même. Nattiez soupçonne même qu'une attitude paradigmatique guide implicitement la réduction schaefférienne : celle du musicien choisissant le matériau de son œuvre ou du musicologue le décrivant. On peut effectivement s'interroger sur la nature exacte

19. Husserl (1913) : « C'est une seule et même chose qu'une réalité naturelle nous soit originairement donnée et [...] que nous la "percevions" dans une intuition simple » *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 15.

20. Terme repris du grec par Husserl pour désigner l'élision, la suspension, la mise entre parenthèses.

d'une autre affirmation de Schaeffer : « L'activité quotidienne d'entendre, elle-même, qui semble élémentaire, ne l'est pas » (p. 112). À quel titre l'écoute réduite conteste-t-elle exactement le statut élémentaire de la conduite auditive banale ? Celui de sa naïveté perceptive, celui de sa finalité fonctionnelle, celui d'une fondation théorique renouvelée ? Comment le plus élémentaire au terme de la déconstruction phénoménologique devient-il le plus élémentaire de toute pratique auditive ? Comment passe-t-on des expériences intentionnelles très ingénieuses du *Traité* à l'expérience ordinaire, générale ?

Plusieurs auteurs s'en tenant à une perspective musicologique ont souligné l'ambiguïté du concept d'objet sonore. La notion d'objet renvoie, en effet, à deux aspects différents comme le note Delalande [21] : d'une part, la donnée phénoménale rencontrant l'intention d'entendre, d'autre part, l'unité comme élément d'une structure perceptible et/ou composable. Un dédoublement clarificateur proposé par Nattiez vient compléter cette division critique : l'objet sonore peut être pertinent soit par l'entreprise de réduction dont il est l'expression (perception du phénomène) soit par la neutralité qui, comme unité élémentaire, le situe en deçà des catégorisations propres au champ de la réception musicale et au champ de la production [22]. On comprend mieux la réserve exprimée par les musiciens sur l'usage indistinct de l'objet sonore. D'un point de vue moins spécialisé, nous retiendrons que l'*arrêt sur son* reste un processus expert, contraint, intentionnel, dont il faudrait éprouver l'exercice hors champ musicologique, hors même des intentions proto-musiciennes qui, nonobstant la négation du musical convenu, animent l'ensemble du parcours du *Traité*.

2. Éluder l'action. Lorsque Pierre Schaeffer en appelle à l'expérience auditive ordinaire, quelle en est la modalité ? C'est presque toujours un appel au sens commun, l'évocation de quelque expérience sonore tirée d'un contexte indifférent, facilement partageable et énoncée à partir d'une subjectivité presque universelle [23] : ce « je » collectif volontiers usé par les philosophes de ce siècle. Par ailleurs, dès le livre III, l'autre de l'objet sonore, c'est l'objet physique, non pas l'objet ordinaire traité par l'écoute banale. L'écoute réduite ne semble donc pas seulement le

21. *TOM + 10*, p. 83. Delalande part de la critique de l'objet musical, variété éminente des objets sonores comme on le verra plus loin, mais le paragraphe traite bien du concept d'objet au sens de Schaeffer. Par économie, et parce que son intérêt est surtout musicologique, nous ne développons pas le rapport entre objet et structure essentiel dans la recherche de Schaeffer.

22. Jean-Jacques Nattiez, *TOM + 10*, pp. 96-97.

23. Exemple : « Il y a objet sonore lorsque j'ai accompli une réduction [...]. C'est le son que je vise [...] » (p. 268).

contraire de l'écouter quotidien, elle en oublie même l'existence, la richesse singulière et l'implication active.

Sur ce point, les critiques qu'on trouvera dans *Le Traité des objets musicaux, dix ans après* émanent essentiellement de préoccupations musicologiques mais ne laissent pas d'être pertinentes plus généralement. François Bayle note que l'angle de l'observation privilégié par Schaeffer ne remplace pas celui de l'activité (pp. 27 *sq.*). Nattiez, que le phénomène perceptif étudié dans le *Traité* ne correspond pas aux stratégies perceptives des « auditeurs courants ». Delalande, enfin, que l'influence clairement déclarée de la *Gestalttheorie* (p. 272), si elle permet de bien analyser le couple objet/structure induit l'oubli de la situation paradigmatique de toute perception, à savoir l'inscription en des conduites perceptives intentionnelles et globales [24]. Or, toutes ces remarques concernent l'écoute en général. On pourrait imaginer que Schaeffer prolongeant un travail de psychologue ou de philosophe file un peu plus longtemps sa lecture de Merleau-Ponty et propose un dépassement du gestaltisme en réintroduisant l'actif dans le perceptif [25]. Cette piste d'une reconstruction de l'intégrité perceptive, après l'épochê, et qui eût réconcilié l'objet sonore non seulement avec l'écoute musicienne mais avec la situation d'écoute ordinaire trouve son origine chez l'un des grands inspirateurs de l'auteur de la *Phénoménologie de la perception* [26]. Trente ans plus tôt, Erwin Straus, physiologiste devenu psychologue, inscrivait ainsi au fond de toute conduite perceptive l'interaction indissoluble du sentir et du se mouvoir [27].

3. Effacer le contexte. Dernier tribut à payer au processus d'épochê, le contexte est éludé dans ses aspects culturels, sociaux, spatiaux, et temporels. L'absence de cette dernière dimension pose un problème particulièrement épineux à la démarche schaefférienne. Qu'est-ce qu'une écoute limitée à la durée du strict objet sonore ? « La perception banale d'un objet sonore dans une œuvre n'est jamais indépendante de ce qui la précède et de ce qui la suit » note justement Nattiez. Or, poursuivant ainsi : « le *Traité* ne porte que sur des objets isolés, contemplés pour eux-mêmes et non intégrés dans une œuvre », l'auteur des *Fondements d'une sémiologie*

24. *TOM + 10*, pp. 86 *sq.* Ces conduites incluent d'emblée « les significations d'objet, le savoir et les motivations de l'observateur ».

25. Tâche que Pierre Schaeffer, fidèle à son objectif de refondation musicologique n'avait pas à faire, quelle que soit son intelligence étonnante de la phénoménologie.

26. *Op. cit.*

27. Erwin Straus, *Le Sens des sens* [*Vom Sin der Sinne*, 1935], trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1980.

de la musique[28] suggère avec une certaine perfidie que Schaeffer reste fasciné par le paradigme du sillon fermé qui enchanta les premières intuitions[29], image et support d'une merveilleuse suspension de la temporalité figée dans la répétition. On confrontera à ce soupçon l'opinion plus relativiste de Michel Chion : c'est peut-être le concept d'objet sonore, son appellation qui prête à confusion, « en ce sens qu'il désigne une espèce de sphère que l'écoute saisit, si j'ose dire, d'un coup d'oreille, alors que le son se *déroule*, se manifeste dans la durée, est un processus vivant, une énergie, une action »[30]. Dans l'analyse des critères de sélection de l'objet musical, Pierre Schaeffer proposera une solution qui emprunte à la *Gestalttheorie* le concept de prégnance : il faut bien une récurrence minimale qui assure l'intégration des instants d'écoute dans la durée, mais celle-ci doit rester convenable, avoir une durée commodément maîtrisable. L'hiatus entre l'écoute ordinaire et l'écoute réduite reste donc béant.

Le paradigme du sillon fermé exprime fort bien une autre modalité de l'évacuation contextuelle entraînée par l'écoute réduite : la partialisation. L'objet sonore est prélevé dans « le continuum hétéroclite » (p. 390) et complexe de perceptions concomitantes qui font mon présent. « L'ambition de la notion d'objet sonore est donc explicite — précise François Delalande : décrire l'organisation perceptive, c'est-à-dire de la ségrégation d'unités, sans tenir compte d'une fonction de la chaîne sonore » (*TOM + 10*, p. 83). L'opération de mise entre parenthèses des fonctions de l'objet dans le contexte d'où il provient réussit sans doute dans l'écoute réduite. C'est le retour qui est plus difficile. Il pose la question de la possibilité de percevoir effectivement l'unité phénoménale comme unité fonctionnelle. De nouveau, nous pouvons généraliser le sens de cette critique qui décèle le découplage insatisfaisant entre l'unité perceptive et l'unité fonctionnelle dans le concept d'objet sonore. Rien n'assure que la décomposition et la recomposition d'une structure en objets sonores correspondent à une opération réellement pratiquée par l'auditeur ou l'écoutant ordinaire.

28. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 1975 ; rééd. *Musicologie générale et Sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.
29. « Sans le sillon fermé, notre méthode n'aurait sans doute pas vu le jour » (p. 390).
30. « Un langage pour décrire les sons », *in Programme-bulletin du GRM* n° 16, Paris Ina-GRM, 1975, p. 65. La phrase citée par Nattiez laisse ainsi l'interprétation ouverte.

Première suspension de l'environnement

Nul ne saurait blâmer Pierre Schaeffer d'avoir remis l'acoulogie[31] sur ses pieds en commençant par l'étude de l'écoute. Pourtant, de par son mouvement même, l'*écoute réduite* entraîne la suspension de l'environnement du perçu sonore. Qu'entendons-nous par environnement ? La définition contemporaine enclôt deux significations très différentes. La première regroupe trois sens voisins : action d'environner, environs d'un lieu, contexte immédiat ; l'ancienne expression « *les entours* » récapitule assez bien cette acception. Une autre signification nous est venue beaucoup plus récemment de la science nord-américaine. L'environnement, c'est l'ensemble des conditions physiques, chimiques, biologiques, culturelles et sociologiques susceptibles d'agir sur les organismes vivants et les activités humaines. L'actuelle notion d'environnement affiche ainsi depuis quelques décennies une configuration particulière qui d'une part sélectionne dans sa compréhension les caractères assimilables par le modèle des sciences de la nature, et d'autre part élargit son extension à tout phénomène de nuisance.

C'est d'abord dans le premier sens que l'environnement est suspendu, pénalisé dans l'aventure phénoménologique qui traverse le *Traité*. Le dégagement de l'objet sonore hors de l'écoute banale se fait au prix d'un désengagement du contexte ordinaire. Cette réduction est un arrachement, un processus antinaturel (p. 270), comme le reconnaît Schaeffer citant Kierkegaard : « la réflexion avance à reculons. » La démarche anagogique qui renverse le cours ordinaire de l'existence et mérite de longues années et des centaines de pages de réflexion dans le *Traité* ne serait donc que le fruit du savoir et de la recherche ? Arrive-t-il que l'« arrêt sur son » déchire aussi « naturellement » le tissu bien tendu de nos perceptions banales et finalisées ? Plongeons-nous aussi dans l'objet sonore sans intention réductrice préparée ?

Le retour du banal

On trouve parfois, dans la forêt des pages studieuses du *Traité*, une anecdote charmante, un exemple trivial, une fable aussi naïve qu'appliquée. Ces illustrations n'ont pas une simple vertu récréative. Elles

31. Intéressant néologisme proposé par Michel Chion et qui, par delà l'acoustique et la musicologie, désigne une science générale de l'audible.

viennent endiguer les retours intempestifs de la tenace banalité[32]. Deux occasions majeures les appellent : lorsque se pose la question de la validité réelle du processus de réduction, lorsqu'il faut trier dans l'arsenal infini des objets sonores ceux qui ont vocation musicale.

Premier retour : dans l'ordinaire de la banalité, il existe bien des situations approchant l'écoute réduite. On lira l'histoire du cuisinier préhistorique comme un paradigme fondateur de l'expérience musicale et, plus largement de l'expérience sonore non utilitaire (pp. 42-43). La calebasse néandertalienne appelle deux usages bien différents : ustensilité pour la cuisine, instrument pour le plaisir musical. Le décrochage se fait par l'aperception « désintéressée » des possibilités de jeu (ludique et « instrumental ») et des variations permises par la rencontre du corps sonore et de la main. L'expérience ordinaire d'écoute ou de production du son pour le son est sans doute plus fréquente dans l'enfance et le moment des apprentissages. Mais ces imprévus arrivent à tous les âges de la vie sous des formes d'abord non volontaires ; en particulier, par l'irruption de sons non reconnus, ou lors d'accidents de l'attention auditive[33]. L'écoute banale et l'écoute réduite souffriraient-elles donc de la coexistence ? On n'omettra pas de rappeler les affirmations de Schaeffer, dès le début du *Traité* : « Différents par essence, ces types d'activité (actions répondant aux sollicitations extérieures, exercices désintéressés répondant à une inspiration autonome) s'entrelacent bien entendu constamment dans le réel, et nous ne les séparons que par un artifice d'exposition » (p. 42). La différence si accentuée entre les deux écoutes n'est pertinente que du point de vue de leur nature identifiée au cours de la démarche phénoménologique. Dans l'expérience, seule la forme d'intentionnalité les distingue. Sans être dénaturé, l'objet sonore apparaît donc aussi de droit dans le champ de la vie quotidienne sous une modalité accidentelle ou ludique ou, encore, comme passage nécessaire dans une séquence d'écoute experte ou professionnelle[34].

L'opération de reconstruction de la musicologie qui occupe les derniers livres du *Traité* va provoquer le second appel au banal. Comment Pierre

32. Nous gardons le sens donné par Schaeffer dans son analyse de l'écoute banale et de ses deux modes : naturel, culturel.
33. Tels que les décrochage du son et du sens dans la parole, par exemple, avec la focalisation sur les défauts d'élocution d'autrui, ou sur le son de sa propre voix.
34. Cas fréquent du professionnel à la recherche de l'anomalie et qui traverse une phase d'écoute réduite lorsque le rapport causal perd son sens. Cette situation que Schaeffer intègre dans sa typologie des écoutes a lieu dans un contexte volontaire qui la rapproche de l'écoute musicale et joue sur le passage de l'objet brut à l'objet qualifié, pour revenir enfin, on le souhaite, à l'indice éloquent pour le garagiste ou au signe pour l'opérateur radio à la recherche de la bonne fréquence.

Schaeffer s'y prend-il pour introduire ce qu'il a décrété comme inframusical (au sens convenu du musical) dans le musical (au sens nouveau) ? L'opération se déroule en plusieurs temps. D'abord enraciner l'attitude musicienne dans les potentialités de l'écoute humaine en général. Intuition qui annonce longtemps avant celle du paysage sonore de Murray Schafer[35] : nous avons cette capacité naturelle de contempler l'universelle symphonie des sons : « Replaçons-nous ainsi [...] dans le tumulte d'un parc d'attractions, d'une fête foraine, d'une assemblée nombreuse [...], notre oreille fait beaucoup mieux que d'identifier en unités (nominatives) ces objets sonores [...]. Elle fait à sa manière, au sens étymologique, une véritable *partition* : faisant la part de chaque instrument, et lui attribuant son *continuum* » (p. 333). L'écoute musicienne est ainsi identifiée dès la pratique quotidienne ; à côté, ou avant même la référence aux indices et aux signes, l'appréciation de la sonorité fait partie des « structures sonores universelles » (p. 334).

Le deuxième temps de la reconstruction propose une remise à plat de tous les objets sonores en partant du « donné sonore » c'est-à-dire tout l'audible (p. 351, *TOM + 10*, p. 58). Cette hypothèse non poursuivie par Schaeffer aboutirait à un tableau général de l'écoute naturelle selon une typologie concentrique de ce qui produit du son : les éléments, les êtres vivants, les hommes, les bruits humains servant à communiquer et, parmi ceux-ci enfin, ceux qui servent à la musique. L'entreprise n'est pas détaillée plus avant dans le *Traité* du fait que le tableau peut être refendu par une autre distinction entre sons inintentionnels et sons intentionnels. Or, faire de la musique c'est « prendre des sons de la première catégorie pour en faire une communication de seconde catégorie ». La musicalité se distingue ainsi de la sonorité. Pourtant, il existe des bases communes de l'identification de tout objet sonore : l'articulation et l'intonation étudiées dans le livre V. Pourtant, écoute musicienne et écoute naturelle s'enrichissent mutuellement, la première se ressourçant à l'autre, l'oreille naturelle pouvant user du vocabulaire musical ou de l'attitude musicienne. Cette continuité est bien résumée par l'exemple ordinaire de l'enfant jouant avec une herbe tendue devant les lèvres qui partant de la sonorité (qualité sonore prise pour elle-même), passe à l'écoute musicale (expérimentation et classement du matériau) puis à l'écoute musicienne (appréciation sélective des qualités).

35. *Le concept de soundscape comme musicalisation naturelle du monde apparaît dans les années soixante-dix. Cf. Murray R. Schafer, Le Paysage sonore, trad. S. Gleize, Paris, J.-C. Lattès, 1979.*

Une rupture convenable

Pourquoi Pierre Schaeffer ayant favorisé une réarticulation virtuelle du champ musical et du champ quotidien [36] n'applique-t-il pas à l'ensemble des objets sonores les outils morphologiques et typologiques soigneusement édifiés par la suite ? La question est formulée explicitement : « Pourquoi, alors, ne pas joindre à une approche du musical culturel, le déchiffrage du sonore naturel ? »

Troisième temps de la reconstruction : un handicap méthodologique est invoqué. L'écoute naturelle ne serait pas suffisante pour ce travail. On retrouve la distinction récurrente entre deux polarités perceptives : l'une naturelle régie par les lois de la perception, l'autre culturelle. Cette spécification du champ « naturel » dans la direction d'une « psychoacoustique à finalité musicale » — à la rénovation de laquelle Schaeffer appelle les chercheurs — ne concerne déjà plus l'objet sonore quelconque [37]. Mais la vraie rupture naît d'un découragement bien compréhensible. « Comment s'y retrouver dans cette effarante multitude d'êtres sonores que vient encore multiplier la diversité des intentions d'écoute ? » (*TOM + 10*, p. 58). Le traitement du monde sonore réduit à une même unité générique trouve ici sa limite, ainsi que le modèle linguistique qui hante le *Traité*. L'objet sonore est bien le fondement pensable de tous les sons mais on ne peut pas reconstituer l'ensemble fonctionnel de la totalité des règles et des formes sonores. « Avertis [...] du disparate des objets sonores, aussi bien en fonction de leurs innombrables sources que de leurs modulations capricieuses, nous sentons qu'il serait bon de nous limiter aux objets les plus simples, les moins anecdotiques, les moins indicatifs, porteurs d'une musicalité plus spontanée encore que plus dépouillée » (pp. 338-339). C'est l'apparition d'une nouvelle variante : *l'objet sonore convenable* propre à l'invention musicienne.

À quoi tient plus précisément cette *convenance* de l'objet réputé musical ? Pierre Schaeffer, conscient de la dimension « subjective » et approximative charriée par un tel concept et de la pétition de principe sous-jacente (la nouvelle « musicalité » n'existe pas encore) revient plusieurs fois sur les raisons par lesquelles « l'objet musical est défini comme objet de l'écoute musicale » ; il ne doit être ni trop long, ni trop court « pour se situer dans "l'écran temporel" de l'oreille sans trop déborder du

36. Nous ne parlons pas ici du troisième domaine qui hante l'ensemble du *Traité*, le champ langagier.

37. Le tableau de la fin du chapitre XXXIV du *TOM* que Schaeffer propose de valider par « bien des années de travail supplémentaire » (*TOM + 10*, p. 65) est restreint aux objets musicaux.

cadre » (*TOM + 10*, p. 62). La vraie délimitation de ce nouveau genre se fait *a posteriori*, par « l'approximation expérimentale », l'ajustement entre les objets dont la pertinence est constatée et les critères supposés, « un constant va-et-vient entre les propriétés du "donné à entendre" et celles du champ auditif » (*TOM + 10*, p. 63). La convenance de l'objet sonore à devenir musical est en fait établie progressivement dans les trois cents pages suivantes, au gré d'une minutieuse opération de typologie qui, partant des traits morphologiques, sépare les objets sonores, les identifie, trie et, finalement, dégage les grands critères pour l'analyse « musicale », pour le solfège de l'organisation des objets sonores. C'est donc une *intention musicale* ainsi généralisée (hypothèse d'un champ perceptif musical) face à des objets sonores disparates qui fonde la description morphologique. Enfin, la convenance admet elle-même un gradient d'excellence ; les sons les plus convenables sont les plus équilibrés au centre d'une combinatoire engageant les grands critères : hauteur, masse, facture et durée (pp. 442-443).

Nous avons atteint le point de non-retour ; l'objet musical se démarque de l'objet sonore. Delalande voit « l'erreur du *Traité* » dans ce traitement un peu hâtif du « passage au musical » qui assigne un rôle fonctionnel à l'objet soudain doté de signes musicaux (*TOM + 10*, pp. 84 et 475). Mais la rupture reste convenable, marquée de regrets et de justifications pratiques. Illustrée par l'exemple de l'enfant à l'herbe, l'attraction irrépressible vers le sonore en vertu de « son possible musical » est invoquée : « on passe donc fatalement de la sonorité à la musicalité », « cheminements instinctifs qui mènent du pur "sonore" au pur "musical" » (pp. 344 et 98). L'objet musical est aussi retenu pour des raisons opératoires, il *convient* à l'exercice de la musique. Une classification générale de tous les sons répondrait à une « intention de pure connaissance » (p. 346). En fait, les objets sonores ne sont pas exclus, mais « écoutés d'une oreille musicale » (p. 358). D'autres remarques de Schaeffer laissent à penser que l'objet sonore quelconque est délaissé plutôt que répudié. Ainsi : il est impossible, « d'après leur provenance ou leurs propriétés intrinsèques de tracer une frontière entre les sons qui seraient musicaux et ceux qui ne le seraient point » (p. 261). Le texte du compromis réside dans le livre V : « une classification des objets sonores non dépourvue de *choix musicaux* parmi les *critères sonores* » (p. 346). Le gage, plus que convenable, c'est de nous laisser une première partie de critériologie commune à tous les objets sonores, d'avoir dégagé les « deux seuls critères qui soient véritablement généraux : l'entretien et l'articulation de l'énergie ; ce qui fait durer et ce qui interrompt » (*TOM + 10*, p. 59).

L'héritage vulgaire de Schaeffer

Malgré cette prudence devant « l'extrême difficulté de dire quelque chose de général sur le "tronc commun" des objets sonores » (p. 344), l'héritage de Pierre Schaeffer est considérable, non seulement en musicologie mais pour la pensée sur le monde sonore. À qui se préoccupe de comprendre l'écoute et l'organisation du sonore en général, le *Traité* réserve de précieux outils : les typologies d'écoute, l'application pertinente de la méthode phénoménologique, des critères fondamentaux de caractérisation, des modèles de progression typo-morphologique. Le concept même d'objet sonore permet de nommer non seulement le fruit de l'exercice d'écoute réduite, mais l'unité élémentaire qu'on peut retrouver dans tout ensemble audible. Les ambiguïtés que nous venons de relever à la suite d'autres commentateurs troublent certainement plus la perspective musicologique que la nôtre, non directement préoccupée par le « poïétique »[38]. En fait, comme le remarque Nattiez, « l'objet sonore n'est pas autre chose qu'une unité et l'on a toujours besoin d'une unité pour décrire le matériau et le fonctionnement des œuvres » (*TOM + 10*, p. 102), ou de toute situation sonore pourrions-nous ajouter.

Par-dessus tout, l'héritage de Pierre Schaeffer, d'autant plus efficace qu'il est diffus et, de ce fait, rarement reconnu, c'est l'attitude d'écoute réduite, cette extraordinaire capacité à faire la coupure, à écouter une matière sonore « pure » par-delà la note de musique pour le musicien, par-delà les utilités banales pour l'homme du commun. Ne serait-ce qu'à ce titre, le *Traité*, n'est pas réservé aux musiciens. Schaeffer a lui-même douté de cette postérité : « L'important dans la musique concrète était de couper le son de sa source. C'est à ça que résistent les contemporains : écouter vraiment les sons, [...] en les détachant de leur cause. [...] On appelle bruit quelque chose qui signale l'origine. Un bruit de pas, par exemple. La musique commence après la coupure, quand on a oublié l'origine. » Ces réflexions à la fois fécondes et désenchantées sont validées par l'histoire des grands traités occidentaux de théorie musicale dont les effets immédiats et directs sur la pratique ont rarement répondu aux espoirs nourris par les auteurs. Notons surtout que, de nouveau, le musical et le banal ne sont pas renvoyés dos à dos. Outre l'intéressante précision apportée à la définition des bruits eu égard aux définitions

38. Selon l'opposition proposée par Nattiez entre le poïétique (production) et l'esthésique (réception). Ce même auteur résume fort bien les ambiguïtés de l'objet sonore à la fin de son article dans le *TOM + 10*, pp. 103-104 : comment l'objet sonore peut-il être à la fois musicologique (analyse) et compositionnel ?

habituelles par la fréquence ou par la gêne, elles montrent que la musique au sens plein est le fruit éminent, jamais contaminé par la causalité ou la signification, de l'écoute réduite comprise comme attitude d'écoute humaine générique.

Un usage vulgaire du *Traité* paraît donc possible. On y trouve un antidote irremplaçable contre quelques maux ordinaires bien contemporains parmi lesquels le manichéisme sonore, l'environnementalisme borné, les réflexes technicistes irréfléchis, la pédagogie sonore obnubilée par l'indiciel.

Contre le manichéisme sonore

« Tout objet perçu à travers le son n'est tel que par notre intention d'écoute. Rien ne peut empêcher un auditeur de la faire vaciller, passant inconsciemment d'un système à un autre, ou encore d'une écoute réduite à une écoute qui ne l'est pas. On peut même s'en féliciter. C'est par un tel tourbillon d'intentions que s'effectuent les raccords, que s'échangent les informations » (p. 343) dit une dernière fois Pierre Schaeffer avant d'entamer sa reconstruction du solfège sonore. La portée très générale de cette proposition ouvre une voie précieuse pour dépasser le manichéisme sonore qui entache non seulement les représentations collectives courantes mais le monde des sciences de l'environnement. Deux modalités majeures de ces dualismes radicalisés sont repérables : la première centrée sur la nuisance, la seconde obnubilée par l'utile.

Ainsi, devenu un objet de discours éminemment public, le discours sur le « bruit » dépasse la réalité tout à fait regrettable de la nuisance sonore et des importants dommages par elle provoqués. C'est une véritable thématique idéologique qui est propagée et reproduite, laissant béant l'hiatus entre d'une part, les sources sonores et les situations concrètes constatables, d'autre part, les jugements de valeur, les discours vulgaires ou savants, les réemplois sociaux voire politiques. Nourrie, en fait, de glissements sémantiques permanents[39], la représentation de l'environnement sonore trouve son apparente unité dans une valeur négative globale à laquelle on *oppose* tantôt les vertus du silence, tantôt celles de la musique. L'antinomie est toute formelle, silence et musique ne faisant

39. Le paradigme de ces glissements étant les intersections floues entre norme juridique, norme technique, norme sociale. Un développement de ce thème se trouve *in* Jean-François Augoyard, « Contribution à une théorie générale de l'expérience sonore : le concept d'effet sonore », *Revue de Musicothérapie*, Paris, Association française de musicothérapie, 1989, vol. IX, n° 3, ISSN 0248-9023, pp. 18-36.

jamais l'unanimité qu'au moment où on les *oppose* au bruit, et chacun des concepts étant en lui-même susceptible de porter des valeurs très différentes, voire antinomiques : silence redoutable, musique comme bruit[40].

De la même façon qu'on oppose grossièrement le son nocif au son agréable, les sons intelligibles se voient validés sans plus d'examen, au détriment des sons hédonistes ou indifférents. Il est notoire que deux thématiques très en vogue aujourd'hui, celle de la communication et celle de l'environnement, ont pris fermement position autour de la question de l'intelligibilité sonore. Dans le champ de l'environnement, le bruit de masque est une des grandes formes de gêne analysées puis traitées par la science et la technique. Dans la théorie de l'information, le parasite est l'indispensable support en même temps que le pire ennemi du signal. La lutte contre les nuisances et la quête de la transmission d'information la plus pure ont des finalités impératives ; c'est la *priorité donnée à l'intelligibilité*, en acoustique de l'environnement comme en communication parlée[41]. Les actuelles interventions pour améliorer l'environnement sonore cachent presque toutes une téléologie particulière qu'on peut résumer comme *la chasse aux parasites*[42].

Par de telles simplifications abusives qu'une observation des usages dément bien vite[43], quelques notions subissent un réemploi aussi paresseux que stéréotypé. Plutôt que d'abonder en d'inutiles récriminations contre les inerties disciplinaires nous devrions interroger la palette limitée et la spécialisation des lexiques et des codes pour parler du son. Bien différente des civilisations traditionnelles sylvestres ou agraires dont le lexique regorge de précisions sur la dimension indicielle et symbolique des sons, la nôtre ne sait plus en parler si ce n'est en termes soit de bruit, soit de musique, soit de parole ; elle ne sait plus les étudier qu'à travers les domaines bien distincts de l'acoustique, de la phonologie et de la musicologie. Toute autre énonciation qui répugne à désigner l'audible en

40. *Cf.* la précieuse étude générale sur les représentations du silence : P. Amphoux, J.-L. Bardyn, G. Chelkoff, M. Leroux, J.-P. Thibaud, *Au seuil de l'audible* (2 tomes), Grenoble, Cresson, 1996.

41. On retrouve cette attitude chez l'auteur du *Paysage sonore* (*op. cit.*) lui-même, Murray Schafer qui valorise, non sans quelques raisons, le *hi-fi* contre le *low-fi*.

42. J'ai proposé un éloge social du parasite dont on pourra trouver le développement dans deux textes : « Réflexions autour de la notion de parasite sonore » *in* I. Joseph et M. Grosjean (dir.), *Urbanités sonores*, Paris, éd. RATP, 1989 ; ou encore : « O som sem palavras » *in Revista de Comunicaçao e Linguagens* n° 17/18, *O nao-verbal em questao*, Lisboa, Cosmos, 1993.

43. Quelques exemples triviaux : la clarté sonore n'est pas toujours agréable ni souhaitée ; le masque sonore peut protéger des complicités de groupe ; le bruit sert aux jeux sonores enfantins.

utilisant l'un ou l'autre de ces trois codes autorisés dans la république du savoir, socialement reconnus, est réputée, à la lettre, insignifiante.

Or, avec l'objet sonore, tout change. L'épreuve de réduction apprend à reconnaître les différentes strates de sens qui surchargent très souvent notre écoute, à confronter énonciations et jugements de valeur à la configuration physique des phénomènes entendus, à faire la part de l'opinion, des référents culturels, des implications individuelles, des représentations collectives. Sous les oppositions trop hâtivement alléguées, en deçà des champs spécialisés, sous les dénominations même, réside enfin une instance infradisciplinaire, que le *Traité* nous a appris à saisir et à qualifier. Cette remise à plat de l'ensemble de l'appareil conceptuel et langagier prétendant enclore le sonore ouvre la possibilité de restaurer, à côté des trois autres domaines électifs, celui de l'écoute banale principalement naturelle que Schaeffer ne taxait précisément pas d'insignifiante mais, au contraire, de trop signifiante[44].

La mise à l'épreuve du modèle psychoacoustique

De façon plus frontale, Pierre Schaeffer a interrogé longuement le savoir acoustique et particulièrement souhaité le renouvellement de l'acoustique musicale. Si le savoir a progressé depuis les années cinquante et soixante[45], il ne semble pas que l'attitude épistémologique de la psychoacoustique ait connu de révolution, en particulier sur l'objet de l'environnement. Les critiques aiguës du *Traité* restent en vigueur. Rappelons ces phrases sévères étayées par les analyses minutieuses et célèbres du *Traité* sur la dynamique sonore, le timbre, les hauteurs (en fonction de la masse et de la tessiture), ou encore sur ces raisons du champ auditif que le trièdre de référence physique (intensité, fréquence, temps) ne connaît pas. « C'est l'objet sonore donné dans la perception qui désigne (à l'acousticien) le signal à étudier » (p. 269). « L'acoustique physico-mathématique ne peut rendre compte du son tel qu'il est perçu[46]. » « En fait, la perception de l'ensemble précède et conditionne celle des éléments. La perception globale de l'objet sonore est

44. *Cf. Portrait de Pierre Schaeffer*, France-Culture, « Nuits Magnétiques », deuxième partie, 13 janvier 1996.

45. Et, à plusieurs reprises, pour vérifier les intuitions de Schaeffer en acoustique musicale. *Cf.* les travaux de Max Mathews et Jean-Claude Risset, par exemple.

46. Cette citation et les deux suivantes particulièrement lapidaires se trouvent dans l'article de 1976, *in TOM + 10*, pp. 56-57.

première[47]. » « Toute tentative pour reconstruire des phénomènes de perception nécessairement complexes à partir de "sensations" correspondant ponctuellement à des stimuli physiques simples procède d'une illusion. » Dans cette pensée, il y a plus que l'écho de la psychologie de la forme : le choix épistémologique fondamental de *partir de l'écoute*. Non du signal physique, non du corps sonore, non du représenté, pas même du phénomène et moins encore de l'événement[48]. On peut trouver dans cette attitude une composante écologique[49] avant la lettre. L'ancrage du sens de l'écoute se fait dans la *situation* confrontant l'intention du percevant et le donné perceptible.

Ne visant en rien l'acoustique physique comme telle, Schaeffer indique que toute approche psychologique de la perception sonore devrait commencer selon l'ordre du vécu sonore. La critique vise directement l'acceptation inconditionnelle d'un schéma donné comme « le pont aux ânes » (pp. 145-147) :

[cause instrumentale → ouïe → perception → valeurs musicales]

Or cette chaîne causale, quelle que soit sa sophistication, ne reproduira jamais les combinaisons d'impressions musicales ressenties par le sujet, tout au plus accompagnera-t-elle l'explication qu'on en tentera. Le musicien partant d'une symphonie pour expliquer les subtilités de l'écoute sera tout aussi éloigné d'un parcours viable et pertinent. Seules des corrélations seraient raisonnables entre les deux démarches. Or, la fascination souvent inconsidérée du monde musical pour les vérités de la science acoustique induit la représentation d'un système qui absorbe tout l'explicable.

Cette critique de Schaeffer sur l'extrapolation du modèle physique pratiquée sans discernement en musicologie, en psychologie de la musique, mais aussi dans le discours plus commun des musiciens, des pédagogues, des auditeurs éclairés, nous pouvons l'appliquer *a fortiori* à

47. Malgré la portée argumentaire évidente, annoncée par la première proposition, une importante difficulté théorique est entraînée par la formulation de la seconde. Elle fait partie des ambiguïtés du concept d'objet sonore déjà évoquées plus haut. L'objet d'une perception *globale*, est-ce l'objet sonore brut ou l'objet qualifié ? Dans le premier cas la primarité est temporelle : ouïr puis entendre. Mais dans le second cas, comment l'élémentaire identifié comme tel peut-il être globalisé ? La primarité serait alors conceptuelle et l'assertion perd de sa force.

48. Ce concept renvoyant directement à l'indiciel pour Pierre Schaeffer.

49. L'écologie ayant ici le sens de posture de connaissance. Cet ancrage dans la situation non vraiment explicité par Schaeffer (il cantonnerait plus clairement le travail de réduction à la phase propédeutique de la démarche) trouve son origine, *via* Merleau-Ponty dont on lit l'influence tout ou long du *Traité*, dans une pensée de la première partie du siècle à mi-chemin entre physiologie, éthologie et psychologie, en particulier chez Erwin Straus (*cf.* note 27), von Weiszaecker, Buytendijk.

la psychoacoustique de l'environnement dont le paradigme courant est inspiré d'un schéma de même inspiration et décliné ainsi :

[signaux mesurables/stimuli → effets extra-auditifs → réactions]

[signaux mesurables/stimuli → effets auditifs : perceptions → réactions/interprétations]

La construction de l'intelligibilité des phénomènes sonores à partir du signal physique ne vaut que dans les limites du champ expérimental qui fonde ce type de connaissance. D'autres accès à la compréhension de l'écoute en général et, particulièrement, de l'écoute *in situ*, sont tout aussi légitimes. Tout dépend de l'angle selon lequel le phénomène est observé. On ne peut pas toujours dire : « au début, était le signal. » Nous proposons ainsi que le retournement schaefférien qui était simplement symétrique (partir du complexe) du fait de la finalité principalement musicologique, soit déployé en autant de champs d'investigation que de dimensions du phénomène d'écoute en situation. Suivant l'ordre du temps vécu, nous dirions donc : « Au début, est l'écoute du phénomène. »

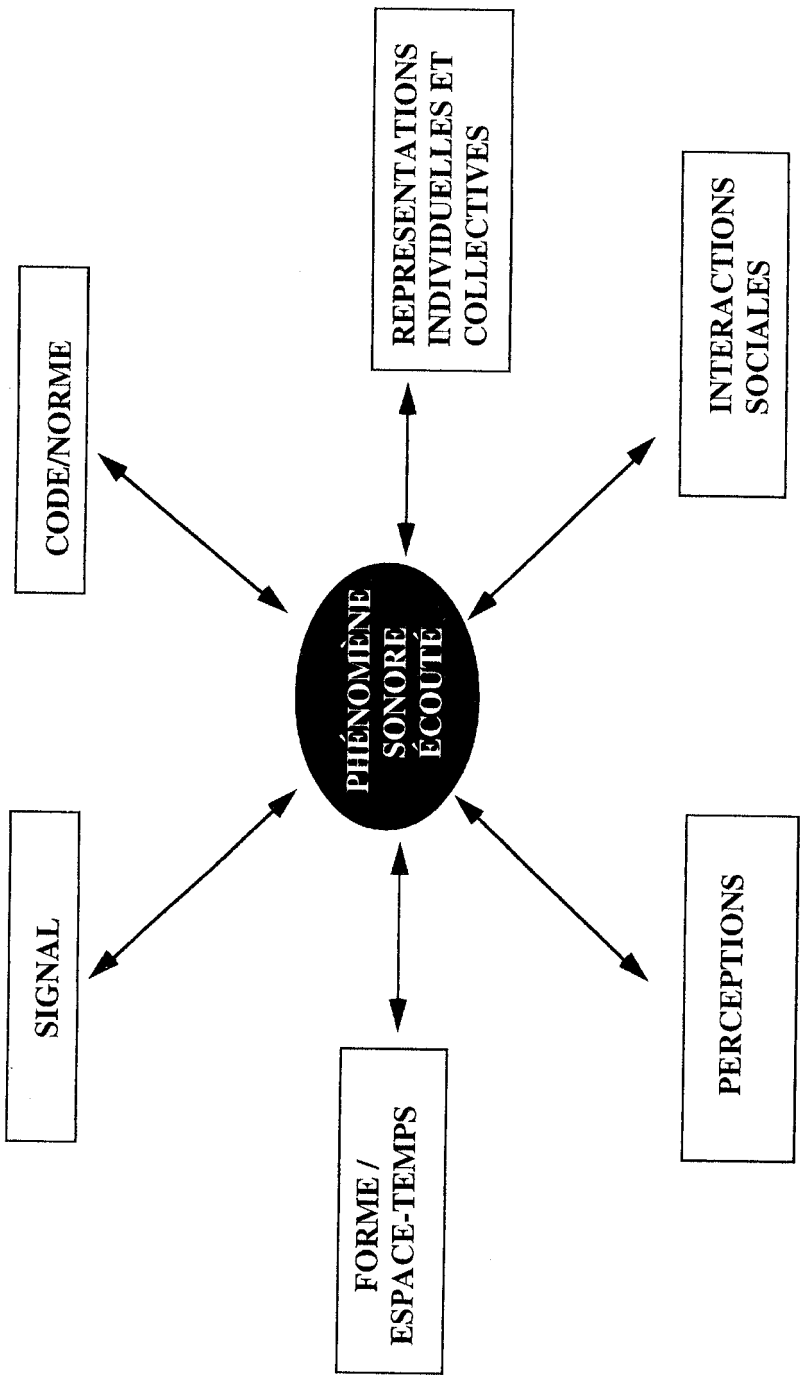
Chacun des modes requiert des techniques d'investigations, des méthodes d'analyse et des langages spécialisés, non équivalents. Dans l'ordre de l'analyse, chaque exploration souhaitée ou nécessaire, selon les objectifs, jouit de la même validité *a priori*, le degré de vérité de chacune dépendant des corrélations effectuées en phase de synthèse[50].

De nouveau, le *Traité* encourage et guide l'évolution souhaitable de l'acoustique environnementale vers une écologie acoustique soucieuse de ne pas négliger la complexité que nous donne d'emblée l'expérience auditive ordinaire. L'attitude fait leçon. Loin de tenter une coordination[51] frontale ou de forcer les alliances hâtives entre musique et acoustique, Schaeffer déplace le débat sur un autre champ inspiré de la phénoménologie bien comprise et sur lequel se retrouvent les deux disciplines dépouillées de leur apparatus chargé : sous les théories acoustiques, c'est l'épreuve de l'expérimentation physique, sous la théorie musicologique, c'est la recherche de l'expérience auditive originaire[52].

50. On trouvera une généralisation développée de ce schéma *in* Jean-François Augoyard, « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'Espace géographique*, 4-1995, pp. 302-317.

51. En ce sens, l'affirmation leste de Michel Chion que « les 700 pages [du *Traité*] traitent essentiellement de coordination musique/acoustique [...] » (*TOM + 10*, p. 19), ce qui ne répond précisément qu'au projet du livre III du *Traité*, me paraît surprenante chez un auteur aussi mêlé à l'aventure du GRM. On l'attribuera à la célérité et l'alacrité propres au ton d'introduction.

52. Faut-il rappeler que la réduction phénoménologique est un préalable pour interroger tout autant le monde physique que celui de la perception ?



Seconde suspension de l'environnement

Voici donc qu'au prix d'une élision paradoxale mais momentanée du contexte de la perception (l'environnement comme entours), la démarche d'écoute réduite apporte une critique imprévisible au second sens de la notion d'environnement sonore (milieu sonore étudié par les sciences surtout du point de vue des nuisances). Les deux critiques précédentes inspirées de la pensée de Schaeffer visent directement le modèle encore admis comme central dans une bonne partie de la recherche scientifique sur l'environnement sonore et les dualismes catégoriels repris sans plus de précaution dans l'établissement des échelles de gêne et les réglementations acoustiques. Le réemploi mécanique et dogmatique [53] de ces acquis compose ce qu'on peut appeler l'environnementalisme diffus, attitude au nom de laquelle les phénomènes sonores qui ne sont assimilables ni à une quantité acoustique nuisante, ni à une note de musique, ni à un phonème, ne méritent pas d'advenir ni au discours savant, ni au langage médiatisé. Silence sur ce monde sonore banal qui fait la trame de notre quotidien [54].

Aussi nous paraît-il urgent de faire remonter à la conscience le champ des sons oubliés. On peut regretter la rapide disparition de pans entiers de la culture sonore de l'humanité comme le fait Murray Schafer [55]. Il nous semble au moins que l'imposition — de plus en plus médiatisée par le langage et par l'écoute forcée — de certains sons au détriment d'autres mérite un réel effort didactique. La pédagogie de l'écoute n'est possible qu'avec la suspension des discours sonores savants et en particulier ceux de la musicologie et de la psychoacoustique du bruit dont les concepts et les raisonnements sont présents dans les représentations collectives [56]. Les habitudes qu'il faut alors inverser sont tenaces. Ainsi on peut se féliciter du renouveau d'une éducation sonore générale (non d'abord musicale) dans les premières années d'enseignement primaire. Mais on rencontre peu de pédagogues, et encore moins d'éditeurs, ayant compris que

53. En particulier dans les milieux techniques et l'information spécialisée.
54. Citons quelques secteurs d'activité ménageant des exceptions : l'acoustique musicale et l'acoustique des salles qui usent d'une attitude créative, le courant du paysage sonore, la bande son de film, les formes actuelles de musique concrète, les romanciers ou essayistes attachés à décrire les sons quotidiens, quelques équipes de recherche, surtout en Europe.
55. *Cf.* aussi les constats réguliers des ethnomusicologues.
56. Évoquons seulement la représentation musicale par note, l'idéal de fidélité musicale toujours en vigueur (*cf. TOM*, p. 81) affectant l'exécution et la reproduction sonores, la mythologie du décibel, la substantification du bruit et de l'isolation dans l'opinion courante.

l'écoute indicielle est un obstacle à l'exercice sensible de l'oreille. Tout artificielle, toute contrainte qu'elle soit, — ou justement grâce à cela — l'écoute réduite reste la condition absolue d'une appropriation réussie des sons. Rien ne remplace ce savoir faire naître, à partir des sensations propres et avec l'aide de la part non substantive du langage, un objet sonore peu à peu qualifié.

Sans doute, les sciences humaines et sociales s'occupant du sonore (telles l'écologie urbaine, l'ergonomie en pleine évolution, la psychologie sociale) et commençant à édifier une alternative à l'approche environnementale *stricto sensu* peuvent trouver encore d'autres inspirations dans la pensée prolifique de Pierre Schaeffer [57] : le *Traité* montre ainsi un exemple majeur d'application phénoménologique rigoureuse — ce qui n'est pas si fréquent ; ou encore un modèle très précurseur d'« interdiscipline » [58] capable de relier avec une extrême compétence le physique au phénoménal, le sensible à l'intelligible, l'expérience à la théorie [59]. Mais « le spécialiste est en premier lieu un auditeur banal » note Pierre Schaeffer (p. 123). Aussi le legs le plus universel, le plus inévitable, le plus ancré dans l'expérience sensible et le plus lourd théoriquement, c'est l'objet sonore. Parce qu'elle est le contraire de l'écoute naturelle, l'écoute réduite reste le premier geste de toute démarche d'apprentissage sonore réfléchi mais aussi l'attitude propédeutique élémentaire au départ de toute recherche sur l'expérience sonore en général.

57. Il est très étonnant qu'un ouvrage aussi cultivé et ambitieux que *La Philosophie du son* de Roberto Casati et Jérôme Dokic, paru en 1994 (Nîmes, Chambon), et traitant, en fait, de la perception sonore, ignore jusqu'au nom de Pierre Schaeffer.
58. Le mot apparaît, programmatique, dès les premières pages du *TOM*, p. 31.
59. On ne pourrait comparer des sommes aussi pluridisciplinaires qu'aux traités encyclopédiques proposés en d'autres

L'objet, le chant

RÉGIS RENOUARD LARIVIÈRE

Les questions dont il est débattu ci-dessous paraîtront peut-être vaines et captieuses. Je les trouve au contraire urgentes et capitales. Il faut passer Schaeffer au crible (il va sans dire que cet article ne prétend pas y suffire). C'est à mon avis le plus bel hommage qu'on puisse lui rendre. Sans quoi, je ne vois pas que l'avenir de la « musique concrète » (acousmatique) puisse être autre chose qu'une sempiternelle commémoration de ses fructueux débuts, avec, en option, visite guidée des concepts schaeffériens.

1. *Objet sonore : l'objet*

Qu'en est-il de la sonorité de l'objet (sonore) ? Elle est tout d'abord déterminée de façon entièrement négative : le son de l'objet n'est *ni* indice, *ni* signification, et à son propos « l'intention musicale [est] provisoirement mise en suspens » (p. 673). Par quel sortilège une telle perception est-elle possible ? Je l'ignore. Nous est-il donné de percevoir l'*absence* d'une chose ? Puis-je, devant une pomme, percevoir une *non-orange* ? Car il ne s'agit plus d'entendre mais de « s'entendre entendre » (p. 279). Percevoir la perception. Celle-ci produit-elle aucun son que je puisse entendre ? Puis-je percevoir la fenêtre à travers la fenêtre par laquelle je la regarde ? Avec la pince que j'ai en main, saisir cette même pince ?

La soi-disant « expérience originaire d'écoute », constitutive de l'*objet*