

## François J. Bonnet, Gérard L. Pelé — *Dire-entendre*

Communication au colloque *Musique et écologies du son. Projets théoriques et pratiques pour une écoute du monde*, Université Paris 8, mai 2013

Dans un article intitulé « Against Soundscape », Tim Ingold pointe une difficulté majeure de la notion de *soundscape* : son exclusivité. Ce caractère exclusif soulève un grand nombre de questions, et révèle, sous un jour nouveau, certaines attitudes liées aux pratiques d'écoute ainsi que certaines pensées appelant à une « prise de conscience » de l'audible. Déjà, la notion même de « soundscape », que l'on traduit habituellement par « paysage sonore » ou par « ambiance sonore », n'est pas exactement équivalente à celle de « landscape », qui signifie simplement « paysage », avec l'implicite de la modalité sensorielle par laquelle nous l'appréhendons principalement, visuelle en l'occurrence. Ce sous-entendu doit conduire à poser une première question : en examinant cette notion indépendamment de ses déterminations particulières, peut-on concevoir le *soundscape* comme un objet autonome ou, au contraire, doit-on le placer sous la dépendance du *landscape*, notamment en considérant qu'il n'existe que sur un terrain susceptible d'être également constitué en paysage ?

De plus, si l'on considère les champs lexicaux auxquels peuvent renvoyer les termes « sound » et « land », il faut constater une assez grande dissymétrie : alors que le premier est utilisé principalement dans un sens assez restreint pour désigner le son ou le bruit, et malgré certains emplois métaphoriques du terme, le second couvre un large spectre d'emplois pour désigner aussi bien des matières comme la terre que des constructions symboliques élaborées comme le pays ou le territoire, sans compter, là encore, ses usages métaphoriques, par contraction de sens.

Mais, que l'on envisage le *soundscape* comme une catégorie de *landscape* ou dans une démarche d'émancipation par rapport à une prétendue hégémonie de la fonction visuelle, il reste que son concept ne peut faire abstraction de la notion de paysage. Peut-être faudrait-il alors se placer dans un contexte phénoménologique, en admettant la différence perceptive entre une dimension de juxtaposition qui s'exprime dans la hauteur et la largeur, donc dans la surface et immédiatement, et une dimension

d'enveloppement qui s'exprime dans la profondeur, donc dans la durée. De même qu'une peinture de paysage n'a besoin que de la surface pour évoquer le loin et le près qui engendrent la sensation du temps, un paysage sonore n'aurait besoin que de la durée pour s'étaler en surface ; pour, paradoxalement, arrêter le temps. Le paysage sonore ne pourrait donc pas exister comme « être séparé », mais serait relié au paysage peint et à son histoire.

### **Un environnement panacoustique**

Si l'écoute dépasse toujours déjà la simple question du son, sa mise en valeur, sa préservation, son recensement, sa qualification, en un mot, son *écologie*, est elle-même toujours déjà préoccupée par quelque chose se situant au-delà du son, au-delà de l'écoute. La notion d'écologie du son interroge, par son premier terme, la manière que nous avons de nous positionner dans notre environnement, dans notre monde, en tant qu'individu appartenant à l'espèce qui a inventé l'écologie, par rapport aux autres espèces et, par extension, par rapport à ce qui fait notre environnement. En se définissant de la manière la plus neutre et la plus scientifique qu'il est possible comme l'étude des relations entre les êtres vivants et leur environnement, l'écologie est aussi, dans un sens plus idéologique, une doctrine visant à la protection de l'environnement « naturel » de l'homme. Ainsi, « l'écologie sonore » serait l'étude des rapports entre les êtres vivants et le milieu sonore, mais aussi pourrait véhiculer l'idée d'un équilibre à trouver entre l'homme et son environnement sonore par la protection de ce milieu.

À partir de là, une première démarche consisterait à attirer l'attention sur la dimension sonore de notre environnement. On pourrait alors distinguer les sons qu'il produirait en notre absence de ceux que nous produisons, soit pour eux-mêmes comme la voix et la musique, soit liés à nos activités comme ceux de nos machines. Une autre distinction serait celle de leur production directe et de leur production indirecte, par l'écoute. Mais ce qui importe, c'est de comprendre que cette approche serait centrée sur l'homme qui, par son écoute, ferait littéralement exister tous ces sons et les qualifierait comme « environnementaux », en contrariant au passage la fonction auditive qui aurait plutôt tendance à servir efficacement sa biologie en atténuant les bruits du milieu tout en restant sensible aux signaux d'alerte. On serait très proche de l'acousmatique, de l'écoute réduite schaefferienne dont la version socialement volontariste consisterait à

façonner l'environnement sonore selon notre goût, à chaque instant et partout où nous sommes. Cette démarche aurait donc une tendance à l'anthropocentrisme.

Une seconde démarche consisterait, à l'image de l'écologie « radicale », de ce que les Anglo-Saxons nomment *Deep Ecology*, à ne plus considérer l'espèce humaine que comme l'une de celles dont il convient de préserver l'existence, fût-ce contre l'individu lui-même dès lors qu'il refuserait de reconnaître le principe d'interdépendance entre les êtres et tout ce qui compose la « nature », principe dont dépendrait sa propre existence. Et comme l'homme est le seul des êtres qui ait conscience de cet équilibre qu'il a scientifiquement étudié et modélisé, il en serait également le responsable. Le dilemme de cet homme qui ne serait plus le centre du monde, dans le sens où celui-ci pourrait être à son image, c'est qu'il serait malgré tout le seul à qui « on » demanderait des comptes, parce qu'il serait en mesure de calculer son influence sur les autres choses qui peuplent le monde. Ce serait la véritable tendance écologique : un écologisme dont le « principe de précaution » érigé en loi universelle permet, par exemple, à Schafer de prononcer le diagnostic de « schizophonie » à l'encontre de toute « machination ».

Conséquemment, sans même évoquer les implications politiques du courant écologique, l'idée qu'il y aurait quelque chose à sauvegarder, parce que de cela dépendrait notre « bon équilibre », indique clairement que le souci de l'écologie sonore pourrait être encore autre chose que le son ou l'homme. Car on sait bien que, d'une manière plus générale, la démarche de l'écologie, en visant un équilibre entre nature et culture, ne peut satisfaire ni à l'une ni à l'autre, ne pouvant proposer que le compromis d'une nature numériquement administrée et, parallèlement, le consentement de l'homme à des conduites « antinaturelles ».

La figure qui surgit alors est une forme transcendante du sonore comme « objet sensible » par une contamination de l'être humain comme « sujet sensible », du moins si l'on considère, comme Maurice Merleau-Ponty, que l'usage qu'un homme fait de son corps est transcendant à l'égard de ce corps comme être simplement biologique. C'est dans ce contexte que la prise de conscience par l'homme de son environnement sonore s'est immédiatement doublée d'une prise de conscience de lui-même comme « être écoutant », recentrant dès lors sur lui les devenirs possibles de l'audible en s'établissant comme crible. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait embrassé la thèse de l'écologie, car elle lui permet de postuler une sorte de raison supérieure qui, sous couvert de la

préservation de son environnement comme condition de son équilibre, justifie tous les décrets et toutes les normes qu'un nouvel hygiénisme voudrait imposer. Mais il faut, en ce cas, convenir que ce n'est plus l'homme en tant qu'individu qui est concerné, mais l'homme en tant que composante d'un système qui le domine.

C'est que l'« être écoutant » est en même temps un « être oublieux ». Autrement dit, en étant à l'écoute, l'homme prend conscience du caractère doublement insaisissable du son : en tant que phénomène physique, son existence ne procède que de changements incessants et imprévisibles ; en tant que perception il s'incorpore à une mémoire dont la matière n'est pas essentiellement sonore et dont la composante auditive est fortement aléatoire. Le son est, par conséquent, une matière particulièrement commode et efficace pour instaurer en profondeur un mécanisme d'autosuggestion visant notre soumission à un ordre transcendant. Cela peut se comprendre aisément si l'on considère notre irrépressible volonté de certitude : l'insaisissable du sonore ne pouvant la satisfaire, nous aurons toujours tendance à accepter la servitude « offerte » par ceux qui affirment détenir un savoir en cette matière. Autrement dit, comme nous ne sommes pas sûrs de ce que nous entendons, comme nous ne pouvons pas le qualifier selon une échelle absolue, donc pas le situer dans une axiologie, nous nous soumettons à ceux qui nous semblent détenir quelques certitudes. Ceux-là ont trouvé, avec l'écologie sonore, un instrument très efficace pour la possession des autres qui n'est, après tout, que la tendance commune au maximum de jouissance.

Aussi bien, l'homme va-t-il chercher à rendre le son pérenne, à se l'approprier, à le figer, comme avec celui des *paroles gelées* que Gargantua proposait de « mettre en réserve dedans de l'huile, comme l'on garde la neige et le glace » (Rabelais, *Quart-Livre des Aventures de Pantagruel*, chap. LVI). Dès lors, c'est toute une *économie* du son qui s'élabore, tout un réseau de signes, tout un espace de luttes, tout un régime d'exception ; tout un système d'exclusivité. À cet égard, la démarche de Raymond Murray Schafer est exemplaire, en ce sens qu'elle illustre comment une approche *outsider* visant à briser l'hégémonie du visuel peut devenir une entreprise « panacoustique », décelant des enjeux modelés par et pour les sons, et partout. Lorsqu'il fait, par exemple, l'affirmation, douteuse, que « si les canons avaient été silencieux, ils n'auraient jamais servi à faire la guerre », Schafer parle depuis un rapport idéalisé au son et à l'écoute qui n'a aucun

ancrage réel. Dans son empire panacoustique idéalisé, Schafer rêve un son omnipotent, pouvant tout déterminer, y compris l'usage des machines de guerre.

Cependant, l'écologie sonore, l'édification d'un monde audible séparé des autres modalités du sensible a pu générer d'autres effets pervers par lesquels, l'écoute étant devenue solipsiste, tout peut se dire par son prisme. Alors, si le son doit être pris en considération, c'est-à-dire ne pas être laissé pour compte, il faut l'inscrire dans une aperception globale du monde perçu et non pas dans un régime de faveur qui jouerait plus sur les fantasmes et les représentations du son que sur ses potentialités réelles. Or, il apparaît que les pratiques « dédiées » à l'écoute et à la collecte des sons s'engagent souvent dans un tel régime de faveur.

### **Écoute écologique ?**

La pratique du *field recording* s'est beaucoup développée ces vingt dernières années. Sans doute cela est-il dû à une plus grande accessibilité des équipements, tant dans leurs aspects techniques qu'économiques. Peut-être également cette pratique s'est-elle dynamisée à la faveur de l'épanouissement de la « prise de conscience » de l'écoute dont on vient de faire mention. Toujours est-il qu'à travers cette conjonction des moyens matériels et des questionnements liés aux sons est née une pratique autonome de l'enregistrement de terrain. Il n'est, effectivement, plus question de captations à vocation ethnologique, anthropologique, ornithologique, etc., mais, plus simplement, question de créer des empreintes pérennes d'environnements sonores, sans autre but que de les offrir à l'écoute et non plus à l'étude, même si certains intérêts croisés peuvent parfois perdurer.

L'abstraction des contingences de la captation sonore, ainsi que des circonstances de sa réception, rejoue les attendus de la modernité telle qu'elle avait été imaginée par Clément Greenberg. Il avait en effet conçu un cadre de réception idéal pour la peinture abstraite : le « cube blanc ». Par l'abandon de la figuration en peinture et la neutralité des conditions de la réception des tableaux, l'idéal du « désintéressement » kantien pouvait ainsi être favorisé. Or cet idéal n'a jamais été réalisé : d'une part, l'idée de progrès à partir de laquelle cette thèse hégélienne a été soutenue supporte difficilement celle d'une fin ; d'autre part, les acteurs de cette « pièce » sont bien loin d'être les purs « sujets » d'une proposition parfaitement grammaticale, étant bien plus souvent les

objets d'une « volonté » telle que décrite par Arthur Schopenhauer. Pour préciser cette notion, il faudrait proposer le néologisme de « sujouet » qui rendrait compte des deux aspects de la volonté comme couplage de forces internes et externes à l'individu dirigeant sa « prise de forme » ou, en termes simondiens, son individuation.

L'accomplissement d'un monde audible séparé se réalise alors par une pérennisation, par une prise d'empreinte, comme celle d'un pied dans le sable ou encore celle de la « feuille de vigne femelle » de Marcel Duchamp, révélant au passage, à travers cette prise de forme, plus la matière informée que la matière « informante » : une révélation en creux, pour ainsi dire, ne se donnant qu'à celui qui sait, ou peut, lire les creux. Il s'agit bien ici d'un ésotérisme, mais qui se forge moins dans le partage secret, de maître à disciple, d'un savoir, d'une symbolique ou d'un langage, que dans sa réduction à une « écoute pour l'écoute » et aux procédures qui l'actualisent : l'enregistrement et la pseudo-pérennisation du son.

En réalité, une telle autonomie de l'écoute pour l'écoute n'est jamais complète. Sous couvert d'une démarche post cagienne, faisant du son, de tous les sons, une source inépuisable d'intérêt et de plaisir, c'est bien plus souvent une *catégorie* de sons qui retient particulièrement l'attention des *field recordists*. Ces sons pourraient être qualifiés *d'environnementaux*, affirmant par là une étrange tautologie, induisant dans le caractère « écologique », « environnemental », un espace idéal d'où l'Homme se serait volontairement absenté. Une telle idéologie, répandue dans le registre de l'écologie radicale, est encore liée à une *Naturphilosophie*, faisant de la Terre un espace harmonique et de l'Homme une espèce « entropique », brisant l'équilibre fragile d'un monde ancestral. Si l'action néfaste des humains sur les autres êtres, les ressources et le climat de la planète n'est plus à prouver, si l'évolution alarmante du siècle dernier et de ces dernières décennies ne fait pas de doute quand à sa tendance autodestructrice, il reste à savoir dans quelle mesure l'établissement de l'écologie *en tant que crible esthétique* est pertinent. Ou, pour le dire autrement et en se restreignant à la question « musicale », une approche environnementale du *field recording* est-elle condamnée à ne se préoccuper que des sons « de la Nature » ?

La pérennité du son fait ainsi souvent écho à la fragilité d'environnements menacés. C'est d'ailleurs autour de cette considération que s'est formée l'approche dominante de l'écologie sonore, à savoir, justement, celle liée au *soundscape*. Aussi, il

apparaît que l'apparente exclusivité de cette « discipline » s'insère dans une considération plus globale, mais dont le son est le seul et unique biais. Ce que le *field recordist* cherche, à travers le *soundscape*, et en dépit de son « aveuglement », c'est bel et bien, toujours et encore, le *landscape*, donc le paysage dont il faut dès lors préciser de quoi il est constitué, et comment.

Car le paysage n'est pas n'est pas identifiable à l'environnement de l'écologie, même s'il peut en être un constituant. Il doit plutôt être considéré comme une invention, ainsi qu'Anne Cauquelin l'a proposé (*L'invention du paysage*, 2004). Le paradoxe formulé par Oscar Wilde pour qui « c'est la nature qui imite l'art, et non l'inverse », indique en effet ce que nous mettons d'artifice et de rhétorique dans notre intérêt pour le paysage. L'immédiateté de la contemplation d'un paysage est factice : à preuve, cette notion n'existait pas dans l'Antiquité grecque ni dans la période byzantine qui avait plutôt développé l'art du jardin. D'après Anne Cauquelin, le paysage comme sujet pictural autonome apparaîtrait avec *La Tempête* de Giorgione (1507), dans une invention qui serait plus ou moins concomitante à celle de la perspective (Alberti, *De Pictura*, 1435). Comme la perspective en tant que technique de représentation, le paysage en tant que sujet de peinture, puis d'enregistrement sonore, pourrait donc n'être qu'une « forme symbolique », ainsi qu'Erwin Panofsky l'avait postulé (*La perspective comme forme symbolique*, 1927).

### **Pastoralisme et Pittoresque**

Première expérience du *field recordist* : partir enregistrer un cours d'eau. Marcher longtemps, longtemps. D'abord s'isoler des bruits de l'homme. S'éloigner des routes, des lieux de promenade. Regarder le ciel, avec appréhension. Scruter les traces d'avions. Marcher encore longtemps, remonter le cours d'eau. Chercher l'endroit parfait, où le son de l'eau est là, seul, pur. Enregistrer. Enregistrer. Remarquons déjà que, si toutes ces précautions peuvent rappeler celles du photographe de paysage, la nature même du phénomène sonore change les règles de sa composition et de son cadrage : l'organisation en « plans », c'est-à-dire la dimension de profondeur ou « d'enveloppement », l'emporte, en général, sur l'agencement des surfaces, c'est-à-dire

sur la dimension de juxtaposition<sup>1</sup>. La composition sonore privilégiera le plus souvent un premier plan très présent et une sorte d'ambiance diffuse dans laquelle des événements « secondaires » pourront surgir. Elle ne sera plus une composition consentie dans la surface sélectionnée par le cadrage, mais une composition espérée dans une durée qui ne sera découpée qu'*a posteriori*.

Où est le son, dans une telle expérience que tout *field recordist* a faite un jour ? Il est ramené à l'empreinte électrique, et à présent numérisée, de l'un de ses attributs physiques observables, à savoir la pression acoustique ramenée sur la membrane du microphone. Où se trouve l'écoute ? Elle est loin. Très loin. Le *field recordist* étant surtout attentif aux bruits parasites, il scrute l'environnement, il écoute *tout* ce qui n'est pas le bruit de l'eau. Sa véritable écoute est différée. Elle ne pourra avoir lieu que dans un environnement neutre, où rien ne subsistera de l'environnement de la captation, à commencer par le son du ruisseau. Si l'on transmet ensuite l'enregistrement à un auditeur « pur », vierge de toute information sur la prise de son, qu'entendra-t-il ? Que restera-t-il de ce filet d'eau, obtenu après d'importants efforts ? Un bruit de robinet ? Pour évoquer cette situation, Schafer a proposé la notion de « schizophonie », que son quasi homonyme, Pierre Schaeffer, avait nommée situation « acousmatique<sup>2</sup> ». Si l'un voit dans ce phénomène une dégradation irrémédiable de l'écoute, ayant de plus en plus affaire avec des « ersatz » de son, l'autre y voyait au contraire une promesse d'accès à une écoute purifiée de la trivialité de sa dimension causale.

---

<sup>1</sup> Pour que cette dimension soit exploitée dans des enregistrements sonores, il faudrait faire appel à des techniques « multiphoniques », « ambisoniques » ou encore « holophoniques ». Même sans compter la lourdeur de mise en œuvre de ces techniques, il n'est pas certain que cette démarche soit dans l'esprit des *field recordists* qui sont, peu ou prou, les héritiers des « chasseurs de son », comme on les appelait dans les années 1970 ou ils connurent leurs premiers succès avec, par exemple, une émission régulière qui leur était consacrée sur France Culture. Le *field recordist* privilégierait ainsi une démarche plus exploratoire que « panoramique », sans que cela remette en cause son éventuelle volonté « panacoustique » – de la même manière que le « panoptique » doit être distingué du panoramique.

<sup>2</sup> « En forgeant ce thème de "schizophonie", j'ai voulu souligner le caractère pathologique du phénomène voisin de schizophrénie, je le chargeais même du sens d'aberration et de coupure de la réalité, en fait le massacre opéré par les gadgets Hi-fi qui, non seulement contribue à aggraver le problème Lo-fi mais crée un paysage sonore synthétique dans lequel les sons naturels sont de plus en plus remplacés par des sons artificiels et où les signaux qui ponctuent la vie moderne ne sont plus que des substituts fabriqués par des machines », in Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York, Alfred A. Knopf 1977 ; tr. fr., *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 135.



Accepter la schizophonie, c'est d'une certaine manière prendre acte de l'autonomie de l'expérience auditive, c'est assumer la notion de *soundscape*, en tant qu'élément séparé, indépendant. L'aporie du *field recording* serait donc la suivante : dans un premier temps, tout est mis en œuvre pour isoler l'objet convoité des circonstances dans lesquelles il est situé, en particulier des autres sources sonores, en vue de le « dessiner » tel qu'il est, en lui-même, pour ainsi dire en saisir l'essence ; dans un second temps, s'impose la nécessité d'un étiquetage et donc d'une classification qui vont ramener sur l'objet un certain nombre d'attributs relatifs aux circonstances de son « invention ». En effet, le *field recordist* ne peut jouir de son objet qu'en se rappelant les circonstances de sa capture et, en particulier, de l'instrument qui l'a permis. Le statut de cet objet est donc tendanciellement celui d'un fantôme qui doit, dès lors, s'ancrer dans des réalités matérielles : heure et lieu de l'enregistrement sont, entre autres, les écritures du partage de l'expérience dans sa communication comme œuvre. Au passage, on n'aura jamais fait que substituer l'instrument du « solfège universel » par celui d'une certaine « perversion » qui est, convenons-en, tout aussi universelle, sans véritablement changer le statut fantasmatique de la chose désirée, *objet sonore* ou *soundscape*.

Si l'objet est fantasmé, c'est que sa reproduction est un fantôme. Il en va ainsi de certaines photographies, comme l'a très bien remarqué Roland Barthes dans *La chambre claire* (1980). Quand elles revoient aux circonstances de leur saisie par des indices qui tiennent principalement à la possibilité, pour celui qui les contemple, de les restituer dans sa propre histoire épisodique, alors elles peuvent produire un « effet de présence » très proche de ce qui se produit dans un rêve. De ce fait, rendre compte, être transparent, ne serait pas véritablement le propos du *soundscape* : il s'agirait plutôt de convoquer le fantôme apte à provoquer l'émotion la plus proche possible de celle qui « a eu lieu ». Aussi, en dépit des protestations des *field recordists*, l'authenticité de l'empreinte compte plus que sa qualité intrinsèque. Ils sont comme des enfants qui se persuadent d'être bien cachés derrière un tronc d'arbre qu'ils ont précisément choisi assez mince pour rester visibles. L'étiquetage obligatoire de leurs enregistrements, qu'il soit explicite avec la légende ou plus indirect avec des indices techniquement inscrits, est le complément indissociable de la transparence revendiquée, comme une sorte de symbiote détesté mais indispensable à la vie de son hôte.

À cela s'ajoute un syndrome que l'on pourrait qualifier « d'idéalisme pastoral », en référence, par exemple, à Jean-Jacques Rousseau qui considérait, en effet, que la Nature était « bonne » par hypothèse. L'écologie sonore, comme entreprise de préservation de « certains sons » s'inscrirait alors dans cet héritage, comme positionnement moral, éthique, politique. Mais dans sa recherche de « l'endroit approprié » le *field recordist* n'est plus seulement le contemplateur d'un « design intelligent » dont Jean-Baptiste Robinet ne craignait pas d'affirmer la réalité<sup>3</sup>, mais également un romantique, c'est-à-dire quelqu'un qui est à la fois attiré et effrayé par des puissances telles qu'elles se représentent, par exemple, dans les tableaux de Caspar David Friedrich<sup>4</sup>. Influencés comme nous le sommes par les conditions urbaines, domestiques et professionnelles de nos existences, il n'y a rien d'étonnant à ce que nous cherchions de nouvelles « ressources » dans la « nature », et même dans un monde « surnaturel » au caractère imprévisible qui le rapproche, paradoxalement, du monde naturel. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que le *field recordist* préfère ces lieux archétypaux où, d'après la conception romantique du monde, ces forces se rencontrant, nous pouvons tout à la fois sentir la « volonté » aveugle d'un monde indifférent à notre présence, et jouir d'être les seuls des organismes vivants à le comprendre et à nous y confronter en créateurs : montagnes, forêts et rivages marins sont ainsi les lieux privilégiés où nous pouvons « rejouer » la création divine, parce que nous sommes capables de la déceler.

### À la recherche du son perdu

Il y a un idéalisme lié à l'écoute « dédiée » des sons. Il faut d'abord entendre par là que nous voulons croire en la réalité des idées, et croire que celles-ci peuvent être

---

<sup>3</sup> « Je ne crains point d'avancer ici que, s'il y avait une seule inutilité réelle dans la Nature, il serait plus probable que le hasard eût présidé à sa formation, qu'il ne le serait qu'elle eût pour auteur une intelligence. Car il est plus singulier qu'une intelligence infinie agisse sans dessein, qu'il ne serait étonnant qu'un principe aveugle se conformât à l'ordre par pur accident. » (J.-B. Robinet, *De la nature*, 3e éd., 4 vol., Amsterdam, 1766, t. I, p. 18).

<sup>4</sup> À noter que la notion de « sublime » qui nourrit, avec Kant et Hegel, la conception romantique de l'art, a des sources plus anciennes avec celle de « beauté absolue » que l'on trouve aussi bien chez Platon que chez ses commentateurs du Moyen-Âge, et dont témoigne, par exemple, Jean-Louis Chrétien : *L'effroi du beau*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.

matérialisées au moyen d'instruments convenablement utilisés dans des expériences soigneusement conçues. On peut ensuite concevoir que cette dédicace puisse aller au-delà de l'idée qui consisterait à vouer un son écouté à une seule fonction, et que cette écoute « dédiée » pourrait être une sorte de consécration, voire pourrait être vécue comme une manière de sacrifice avec toute la connotation « religieuse » véhiculée par ce terme. On peut enfin imaginer que cette quête spirituelle puisse orienter le *field recordist* dans la recherche de phénomènes plus subtils, plus raffinés, donc plus ténus, plus proches du silence. Dans le registre sonore des très faibles énergies qui est, pour l'expérience commune, l'équivalent du silence, donc de *rien* qui soit utile ou significatif, il y aurait justement le bruissement de cette énergie primordiale dont le sublime des grands précipices ne serait que l'effet de surface. L'aspiration au « silence » peut être comprise dans ce sens : enregistrer rien, n'équivaudrait pas à ne rien enregistrer.

Dans cette démarche, s'opposent encore ce qu'on pourrait appeler, en faisant apparaître l'implicite du phénomène qui est le centre d'intérêt du *field recordist*, le « son-temps », et ce qu'on pourrait nommer le « son-lieu ». Évidemment, en insistant sur cet aspect du son qui n'est pas seulement lié au paysage en tant qu'organisation plastique mais, plus fondamentalement, à une possible topologie, on ne peut pas ne pas évoquer Gilles Deleuze qui, dans *L'Image-temps* (1985), décrivait une crise de l'image-action marquée – c'était son concept – par le passage de l'image-mouvement à l'image-temps, en prenant l'exemple du cinéma d'Alain Resnais dont il qualifiait les espaces de « probabilitaires et topologiques ». Il n'est pas question ici de discuter de la pertinence de cette idée, mais simplement de faire l'hypothèse d'une analogie entre un certain cinéma, en tant qu'il est aussi un art du temps, et un certain art sonore, identifié dans ce texte comme *soundscape*. Cela signifierait qu'à la déconstruction de la chronologie des plans filmiques, remplacée par une topologie des connexions par « voisinages » et des déformations continues qui permettent de passer d'une présentation à une autre, répondrait un procès de capture et de libération permettant de circuler entre les registres de réalité et de représentation sonores par des opérations morphologiques de dilatation ou de contraction. Le « son-lieu » répondrait ainsi à « l'image-temps ».

On ne peut, en effet, confier la composition d'un paysage sonore à la probabilité incertaine qu'il se structure en profondeur dans une polyphonie non advenue comme on se confie à la juxtaposition stable qui permet de structurer un paysage peint dans son

étendue. L'immobilité d'un paysage, et presque son éternité, que « l'image-temps » peut faire apercevoir aussi bien qu'un tableau ou une photographie, est silencieuse, du moins tend au silence. Pour parvenir à cette qualité de silence en restant audible, le « son-lieu » doit bannir toute anecdote et, plus radicalement, tout ce qui fait événement car, étant indissociable de ses circonstances, il n'existe que par une chronologie de causes, enchaînées comme un mécanisme horloger mais contingentes. C'est pourquoi le *soundscape*, quand il ne se borne pas à être une banale illustration narrative, ne vise pas seulement la raréfaction de l'événement mais aussi la négation des aspects chronologiques de son matériau, cette déconstruction de la temporalité pouvant être plus ou moins élaborée selon que l'on se satisfait d'une topologie élémentaire des lentes évolutions ou que l'on y recherche aussi des ruptures, des limites ou des fragmentations.

Seconde expérience, donc : enregistrer un endroit calme. Marcher longtemps, longtemps. D'abord s'isoler des bruits de l'homme. S'éloigner des routes, des lieux de promenade. Regarder le ciel, avec appréhension. Scruter les traces d'avions. Avancer encore et encore. Éviter les chants d'oiseaux – trop connotés –, les cours d'eau – déjà entendus –, s'engouffrer dans un bois, en sortir. Déboucher sur un plateau nu, offrant un paysage sublime. Pas de vent, pas un souffle. Ravi et soulagé, sortir son matériel, s'établir dans un endroit à la vue imprenable, faire silence. Lancer l'enregistrement. Écouter, avec bonheur, le silence. Pas une voiture au loin, pas un tracteur. Pas de tronçonneuse, non plus. Un jour de chance. Pas un bruit. Juste le silence de la nature endormie. Magnifique. Rentrer chez soi. Réécouter l'enregistrement avec empressement. Constaté que ça ne « sonne » pas si bien que ça, qu'on entend quand même beaucoup le bruit des préamplificateurs de l'enregistreur. Mais que pourrait-on entendre d'autre ? Rien, ou si peu, a été enregistré. Un bruissement si fragile qu'il ne se suffit pas à lui-même. Un silence qui ne se révèle qu'en contraste, qu'en soustrayant l'ensemble des sons qu'on ne *voulait pas entendre*. Mais ce plaisir *de ne pas entendre*, ne se convertit pas immédiatement en plaisir *d'entendre rien*.

Pour parvenir à cette jouissance, autrement dit pour entendre ce « rien » qui est censé contenir l'essence de la chose écoutée comme étant une partie de « l'hologramme » du monde, comme un fragment imprécis, mais complet, du monde, il faut que le son soit, en quelque sorte, déconnecté de sa contingence chronologique et reconnecté selon d'autres logiques. C'est ainsi que le paysage, en tant que *cosa mentale*,

dans les raffinements les plus surréalistes d'une topologie à la limite du délire jusqu'à la schizophrénie et même, dans les cas les plus extrêmes, jusqu'à la paranoïa, a pu être réapproprié dans la démarche des *field recordists*. On voit par là surgir une cause commune à tous ces *soundscapes*, à tous les objets fantasmés par ceux qui les poursuivent, qui serait le fantasme d'un temps arrêté.

La rupture entre les chasseurs de son et les *field recordists* concerne leur rapport à l'histoire : les premiers sont, fondamentalement, des « reporters », tandis que les seconds aspirent à être des créateurs et, comme disait Hermann Ludwig von Helmholtz exposant les « causes physiologiques de l'harmonie musicale » dans une conférence en 1877, à faire passer par les ondes sonores « avec leur vigueur primitive les sentiments inconnus que l'artiste a dérobés à son âme, dans celle de l'auditeur, qu'elles transportent dans les régions de l'éternelle beauté qu'un petit nombre de favoris de la Divinité a reçu mission de nous faire connaître ». Rien de moins.

Il faut donc voir que le rapprochement qui a pu être fait entre la démarche de Pierre Schaeffer et celle de Raymond Murray Schafer ne peut renvoyer qu'à une alliance de circonstance. Il n'y a guère que le microphone qui, dans la mesure où on peut le comparer au microscope, dans sa capacité à déconstruire le temps comme ce dernier avait déconstruit l'espace, permette cet accommodement. Pour le reste, ni le projet, la musique pour le premier et l'écologie pour le second, ni sa réception, esthétique pour le premier et éthique pour le second, ne peuvent se concilier dans une époque qui revendique la transgression des valeurs comme moteur de l'art. Il subsiste néanmoins que l'expérience du *field recordist* dans sa quête paysagère n'est pas sans rapport avec celle du « musicien concret » dans son exploration de l'acoustique : à chaque fois, c'est une expérience dont la dimension mystique est indéniable.

### **Critique de la raison paysagère**

La première critique viserait l'idée de conservation et son corollaire, le fantasme d'une restitution « exacte » d'un environnement sonore, non seulement parce qu'elle serait « chimiquement » parfaite, c'est-à-dire en mesure de reproduire un champ acoustique identique à celui qui « a eu lieu », mais encore parce qu'elle pourrait être décontextualisée. Il y a contradiction dans les termes quand on associe les idées de « restitution » et « d'exactitude » ou de « vérité », car aucune restitution « exacte » ne

pourrait se dispenser de ses circonstances. La reproduction « chimiquement » parfaite d'un champ acoustique « qui a eu lieu », dans un autre lieu, dans un autre temps, ne ferait que souligner la faillite dudit projet de restitution.

La seconde critique s'attacherait à relativiser et complexifier la notion de solipsisme, en exposant la nécessité de briser l'hégémonie, et la hiérarchie, d'une modalité sensorielle sur les autres, tout en constituant cette notion comme la perspective incontournable du « grand jeu » instauré par une forme d'autisme indispensable à toute démarche créative. C'est un « jeu » de ne référer qu'à ses propres sensations, mais c'est un « grand jeu », en effet, d'en faire un « sensorialisme », et d'instituer l'autisme comme un « exercice spirituel » à la manière d'Ignace de Loyola, c'est-à-dire « avec application des sens »... Autrement dit de faire place à l'altérité sans aucune concession de soi-même, ce que Robert Filliou appelait « l'autrisme ».

La troisième critique déploierait les virtualités du son pour « l'être sonore » et « l'être écoutant » en explorant les conditions de sa rencontre avec « le son ». L'écologie sonore aurait, finalement, privilégié la notion d'espace ou, plus étroitement, de paysage, au détriment de celle du temps, et en particulier du temps biologique qui est « l'impensé » de toute sensation, mais pas de toute perception. Il est inévitable que la notion de temps soit « l'impensé » de toute l'expérience humaine, bien qu'elle soit abondamment commentée. Paradoxalement, les « arts du temps », la musique en particulier, s'appliquent à abolir la notion de temps, notamment biologique, en proposant sa suspension, par l'éclat ou dans l'exténuation. La notion d'espace est encore trop proche de celle de temps, ces deux formes *a priori* de la sensibilité dans la philosophie de Kant, mais le paysage vient adéquatement atténuer l'angoisse des cauchemars qu'elles peuplent. Le paysage rassure car il est adossé à une norme, à une convention qui rend la vie « humainement » possible, en réduisant des mystères que la science la plus avancée ne fait qu'obscurcir à quelques règles géométriques simples à comprendre.

François J. Bonnet, membre du GRM/INA, Chargé de Cours à l'Université de Paris 1.

Gérard L. Pelé, Professeur des Universités à l'ENS Louis-Lumière, Directeur du programme transversal de recherche en "Arts Sonores" à l'Institut ACTE (Sorbonne Paris 1 & CNRS).