



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2012

Critique des dispositifs culturels et théologiques du son, du silence et du bruit / John Cage, R. Murray Schafer, Zbigniew Karkowski

Walter Thibault

Walter Thibault, 2012. Critique des dispositifs culturels et théologiques du son, du silence et du bruit / John Cage, R. Murray Schafer, Zbigniew Karkowski

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

Faculté de théologie et de sciences des religions

Institut Religions, Cultures, Modernité

Critique des dispositifs culturels et théologiques du son, du silence et
du bruit

John Cage, R. Murray Schafer, Zbigniew Karkowski

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté de théologie et de sciences des religions de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de

Docteur ès sciences des religions

par

Thibault Walter

Directeur de thèse

Prof. Pierre Gisel

Co-directeur de thèse

Prof. Vincent Barras

Jury

Prof. Jörg Stolz (Président du jury)

Prof. Veit Erlmann (expert)

Prof. Raphaël Rousseleau (expert)

LAUSANNE

2012



UNIL | Université de Lausanne
Faculté de théologie et de sciences des religions
bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne

Lausanne, le 22 juin 2012

IMPRIMATUR

Le jury, composé de :

<u>Président de séance :</u> Monsieur Jörg STOLZ	Professeur, Faculté de théologie et de sciences des religions, UNIL
<u>Directeurs de thèse :</u> Monsieur Vincent BARRAS	Co-directeur, Professeur, directeur de l'IUHMS, Faculté de biologie et de médecine, UNIL
Monsieur Pierre GISEL	Co-directeur, Professeur, Faculté de théologie et de sciences des religions, UNIL
<u>Membres du jury :</u> Monsieur Veit ERLMANN	Professeur en Ethnomusicologie, Chaire d'Histoire de la Musique, Université d'Austin, Texas
Monsieur Raphaël ROUSSELEAU	Professeur, Faculté de théologie et de sciences des religions, UNIL

autorise l'impression de la thèse (en co-direction avec la FBM, UNIL) de :

MONSIEUR THIBAUT WALTER

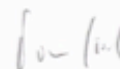
intitulée :

***Critique des dispositifs culturels
et théologiques du son, du silence et du bruit :
John Cage, R. Murray Schafer, Zbigniew Karkowski***

sans se prononcer sur les opinions du candidat.

La Faculté de théologie et de sciences des religions, conformément à ses usages, ne décerne aucune mention.

Pierre Gisel
Doyen de la Faculté de théologie
et de sciences des religions



Remerciements et reconnaissances

À mes directeurs Vincent Barras et Pierre Gisel

À mes amis, relecteurs et auditeurs :

Francesco Gregorio, Aline Hostettler, Christian Indermühle et Thierry Laus

À l'encadrement de l'équipe du Technocultural Studies Department (UCD) :

Jesse Drew, Douglas Kahn, et Ari Y. Kelman

Au Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) et à la Société académique vaudoise (SAV)

À ceux qui m'ont soutenu pour l'obtention de la bourse FNS chercheur débutant et celle de la Société académique vaudoise (SAV) :

Philippe Borgeaud, Pierre-Yves Brandt, Christophe Nihan et Thomas Römer

À l'équipe du LUFF, à l'équipe Rip on/off et à Patrick van Dieren

À Mamette, Mathias, Nina et Virginie

À mes parents

À Samia

Sommaire

Critique des dispositifs culturels et théologiques du son, du silence et du bruit

John Cage, R. Murray Schafer, Zbigniew Karkowski

Invention du son en lui-même : introduction

I. Modèles théoriques, hypothèses, méthodes et problématiques

1. Hypothèses générales
2. Méthode et problématique
3. Organisation des parties et hypothèses particulières

II. Processus et état de la recherche

1. Généalogie classique des conceptions du son et de l'acoustique

2. Invention et sauvetage du sonique : la musique expérimentale et l'art sonore

- 2.1 Développement au sujet des auteurs : un corpus d'inventeurs
- 2.2 Champ : le problème de la musique
- 2.3 Émergence du sonique en soi et production de l'esprit
- 2.4 Histoire des pensées du son en musique et en art
- 2.5 Édition de documents sources

3. Invention et sauvetage du sonique : *les études culturelles du son et de l'auralité*

- 3.1 Histoire culturelle du son
- 3.2 La « litanie de l'audio-visuel des théologies du son »
 - 3.2.1 Évaluation de l'outil « litanie »
- 3.3 Choix et approche descriptive de formations historiques de théologies du son
- 3.4 *Le son comme artefact humain, l'audition comme un « faire » son.*
- 3.5 Invention d'une culture du son
- 3.6 Niveaux de discours et rétroaction

A. Seuil des rhétoriques sur le son en soi : John Cage

1. Technologie de l'indétermination comme volonté de profaner la musique

- 1.1 La chambre anéchoïque : récit du processus
- 1.2 *All sounds* : de l'impossibilité du silence absolu à absolument tous les sons (et même les moins désirés)
- 1.3 Rite de passage
- 1.4 *Credo* : éternité des sons et évolution de la musique
 - 1.4.1 *Always Sound* : les sons au-delà de la perception temporelle individuelle
 - 1.4.2 Transformation de la musique en bruits : de la question tonale à la technologie

2. Dissonances des audaces modernes : sons et bruits chez Russolo et Cage

- 2.1 Deux manières de séculariser l'idée de la musique
 - a) Volonté de profaner la musique chez Russolo : sacralisation du bruit
 - b) Volonté de profaner la musique chez Cage : les sons comme esprits du monde
- 2.2 Présences inouïes : du bruit au cœur de l'univers
- 2.3 Influence théosophique
- 2.4 Vie et vibrations des choses : la table, le cendrier et Fischinger
 - a) Rapport synesthésie – technologie (*feed back I*)
 - b) Rapport cosmos – technologie et philosophie zen (*feed back II*)
- 2.5 Science et art : imitation de la nature comme distanciation de soi
- 2.6 Autonomie musicale des sons du monde *via* les nouvelles technologies
- 2.7 Méthode : imiter le chaos
- 2.8 Individus et sons : démocratie et anarchie

3. Musique continue

- 3.1 Éthique et choix du compositeur
- 3.2 Déplacement de l'autorité vers la technologie
- 3.3 Déplacement de la séparation
- 3.4 *Panauralité* et dépendance métaphysique
- 3.5 De l'ouverture de la sphère musicale à la multitude éternelle des sons comme esprits du monde

4. Dispositif de sécularisation

B . 1. Théologie du silence / système de stabilisation

The Tuning of the World de R. Murray Schafer : tensions hermétiques et productrices d'une syntaxe des événements sonores

0. Introduction

1. Effet : la nouvelle science de Schafer

- 1.1 Histoire du son : l'historicisation de la pensée du son
- 1.2 La double définition du son
- 1.3 Schafer et la singularité d'un processus ordonnant musique et environnement
 - 1.3.1 Des sons du monde à la musique
 - 1.3.2 Entre le monde et les sons
- 1.4 L'invention d'une science et de ses outils
 - 1.4.1 Le *design sonore* et ses développements
 - 1.4.2 Des pratiques et des concepts
 - a) Dispositifs technologiques
 - b) Clairaudience
 - c) *Schizophonie*
 - d) *Hi-Fi* et *Lo-Fi*
 - e) Dédoublément de la musique
 - 1.4.3 Des sons en voie de disparition
- 1.5 Une éthique des sons et les murs sonores
 - 1.5.1 La séparation comme condition de possibilité d'une éthique
 - 1.5.2 Paysages sonores comme murs sonores ? (David Toop)
 - 1.5.3 Le bruit : à la fois outil et oubli
 - 1.5.4 Réceptions de l'éthique de Schafer

2. Pôles dans les espaces et les temps :

Invention d'une géographie et d'une histoire des environnements sonores

- 2.1 Expansion de la définition de musique : entre décontextualisation et contextualisation du son (Henry Thoreau et John Cage)
- 2.2 Expérience sensible de l'espace extérieur
- 2.3 Intériorité : espaces clos
 - a) Salles de concert
 - b) Cathédrales et matrices
 - c) Dans la tête
- 2.4 Première extériorité: sortir du laboratoire pour le plein air
- 2.5 Seconde extériorité: sortie de l'histoire
 - 2.5.1 Discontinuité : le silence comme seuil des espaces intérieurs et extérieurs
- 2.6 Production d'une écriture de l'histoire du son.
 - 2.6.1 Hiatus dans l'accordage du monde
 - 2.6.2 Transformation du hiatus : Alvin Lucier
- 2.7 Idées et imperfections physiques

3. Seuil : une théologie du silence comme condition de possibilité d'une science sociale du son

- 3.1 Rapport audition / vision comme cadre du système
 - 3.1.1 Révélation orale contre lettre froide : Walter J. Ong
 - 3.1.2 La grille d'analyse de la litanie de l'audio-visuel de Sterne
 - 3.1.3 Variation I
 - 3.1.4 Variation II : les raisons de l'écoute
 - 3.1.4.1 Développements sur la base de la *Variation II*
 - a) Une écoute modèle comme instrument de distinction
 - b) Philosophie du dialogue et le tiers exclu
 - c) Église, monarchie et *design sonore*
 - d) Distinction des notions du bruit sacré et du bruit profane ou l'usage légal de la violence
 - 3.1.5 Variation III : *Sono-graphie*
 - 3.1.5.1. Développements de la *Variation III*

- a) Une science productrice de sens
 - b) Le paysage sonore comme produit des nouvelles technologies
 - c) L'écart entre l'auditeur et son contexte
 - d) Objet sonore et paysage sonore : le nouveau langage de Schaeffer et Schafer
 - e) Organisation de l'usage quotidien de l'écoute
 - f) Un point d'écoute en hauteur
 - g) La cohérence de l'écriture et le silence de la multitude des écoutes
- 3.2 La condition du silence « positif »
- 3.3 Une négation du son ?
- 3.4 Interprétation de l'*Épilogue* : « La musique de l'au-delà »

4. *The Tuning* de Robert Fludd et R. Murray Schafer

- 4.1 Le titre *Tuning* et la *correspondance* musique et monde
- 4.1.1 Développement ambigu des récupérations modernistes de la musique des sphères de Pythagore
 - 4.1.2 Sélection d'une ligne, construction d'une généalogie
 - 4.1.3 Fabrication d'un croire, fabrication d'une science
 - 4.1.4 Le modèle de la doctrine pansophiste de Robert Fludd et l'analogie
- 4.2 Contexte de ruptures institutionnelles des XVI^e-XVII^e siècles
- 4.2.1 Contextes d'élaboration de savoirs sur la médiation des corps entre deux régimes de rationalité : éther et organe sensoriel de Dieu
 - 4.2.2 Réformation du monde face aux divisions : le cas du premier cercle rosicrucien
- 4.3 Schafer, une théosophie moderniste
- 4.3.1 Une double écoute
- 4.4 L'acoustique comme organe sensoriel de dieu ou l'analogie entre l'audible et l'inaudible
- 4.5 Comparaison des technologies de stabilisation

5. Conclusion : une incohérence productrice d'interrogations inédites

Contre-point I : Émergence

6. Multivers de David Dunn

Introduction au circuit de performances musicales en *écologie profonde*

- 6.1 Points entropiques scientifiques : de l'informe à l'information
 - a. Le problème de l'art du langage en soi des sons
 - b. Le problème de l'écologie acoustique du Nombre et de la Vérité
 - c. Le problème de l'interprétation dichotomique de la musique de l'univers
 - 6.2 Écologie cybernétique
 - 6.3 Contextes et audition
 - 6.4 Technologie d'extraction : science et art
 - 6.5 Deux exemples de *feed back* cybernétique entre science et art dans l'œuvre de Dunn
-

B . 2. Théologie du bruit / système d'amplification

Zbigniew Karkowski : inaudible toute-puissance du son

- 0. Introduction des enjeux
- 1. **Rejet de l'écrit**
 - 1.1 Sources
 - A) Dispositif technique
 - a) le dispositif *lap top*
 - b) le dispositif système de sonorisation
 - B) Dispositif discursif
 - a) Affirmations orales
 - b) Affirmations écrites
 - c) Littérature secondaire
- 2. **Contexte polonais : dé-formation**
 - 2.1 Sonorisme ou une écoute irréductible aux systèmes
 - 2.2 Écoute des timbres comme une étrange idée de liberté
 - 2.3 L'intérieur de l'écoute et des sons : détour hétérologique par Xenakis
 - 2.4 Possibilité d'extériorité ou la dé-formation achevée de la tradition musicale occidentale : le cas de la *Noise music* japonaise
 - 2.5 Transition

3. Contexte suédois : formation cosmogonique et rituelle

3.1 Premières compositions, nouveau réseau, nouvelle scène

3.1.1 Une cosmogonie du son

3.1.2 Les transducteurs – passeurs – de cosmogonie

- a) Carl-Michael von Hausswolff : transformation de la matière
- b) Leif Elggren : correspondance et vie divine cachée
- c) Un royaume connu

3.1.3 Karkowski : une cosmogonie vitaliste swedenborgienne

- a) Science et Religion
Disjonction
- b) Harmonie du cosmos
Disjonction : harmonie du bruit
- c) Infini et vie
Disjonction : puissance occulte du son
- d) Correspondances
Disjonction
- e) Possibilité de communication avec l'esprit des morts
- f) Remarques à propos de la comparaison des cosmogonies ésotériques données

3.1.4 Une fréquence inaudible au sein de la *phonosphère* de Karkowski : une théologie du son

3.2 Musique rituelle et magie

3.2.1 TOPY : institution rituelle des pratiques magiques de Burroughs, Gysin et Crowley

- a) Musique industrielle : expérience sensible des limites normatives et rationnelles
- b) *Cut-ups* de Gysin et Burroughs : méthode de décodage des structures de contrôle
- c) Ritualisation du *cut-up*
- d) Une fréquence de vérité occulte et inaudible
- e) Aleister Crowley et l'Occulture
- f) Sécularisation du désenchantement
- g) Correspondances des pratiques magiques : Karkowski et le TOPY

3.2.2 Remarques TOPY – Karkowski

4. Conclusion de chapitre

5. Le cas d'une pratique du potentiel vibratoire en toute mesure : Michael Gendreau

- 5.1 Dispositif et performance
- 5.2 Grouillement - surfaces / Crawling With Tarts (1983 – 1998)
- 5.3 Mesures – Subversion
- 5.4 Écriture et rétroaction - Transformations immédiates

C. Conclusion générale :
Critique des dispositifs du son, du silence et du bruit

- 1. Premier niveau de tension : sens et son
- 2. Second niveau de tension : le fait et le faire sonore
- 3. Pour une cartographie des pratiques du son
- 4. Remarques finales : le nœud sonore

D. Bibliographie horizontale

E. Discographie et filmographie horizontales

La présente version du texte propose un système provisoire concernant les notes de bas de page. Les références ne sont pas abrégées afin qu'elles puissent être aisément adaptables lors d'une hypothétique édition ultérieure.

Invention du son en lui-même : introduction

Yoyogi Park, Tokyo, 4 mai 2012

Le parapluie transparent forme une parabole autour du haut de mon corps. Mes oreilles jaloussent la position centrale du manche, pour écouter en surround et sans déséquilibre le claquement des gouttes de pluie sur le plastique. Pourquoi cette quête d'une attention particulière pour ces sonorités ? Les sons de la pluie, selon l'acousticien, sont irréguliers et correspondent à la définition du bruit tout en n'étant guère désagréables. Est-ce plutôt les sons du plastique ? Ou l'eau et le plastique ? Et pourquoi pas aucun des deux ou tous les éléments de ce contexte, les passants – quelque soit leur culture aurale – et moi inclus ? Écouter les sons en eux-mêmes indépendamment de leur source, de leur contexte, d'un sujet percevant. Idée inutile, non pertinente et féconde à la fois : sans cette absolutisation du son, pas d'urgence dans la création de nouveau savoir par l'étude du son comme produit culturel interdépendant d'un contexte et d'une histoire. D'où sort cette idée ? De quelle pratique ? Qui l'a inventée ? Pourquoi ? Ne serait-ce pas un produit de la tension des modernes qui sans cesse interrogent le rapport entre les sujets entre eux et l'objet en soi ?

I. Modèles théoriques, hypothèses, méthodes et problématiques

« Sans utiliser de mots techniques compliqués, je fais une musique sonore, c'est-à-dire qu'elle repose d'abord sur le fait de s'intéresser aux sons eux-mêmes et à leurs particularités, leur forme, leur durée, matière, texture. »¹

« Si tu penses en termes de communication, si tu joues sur la relation entre le public et l'espace public et cherches à perturber un certain ordre social, si le son est seulement un moyen pour toi, alors ce n'est pas de l'art sonore. »²

¹ PETER, Laurent, dans le sujet « LUFF does Tokyo », Émission *Dare-dare* d'Yves Bron et Laurence Froidevaux, Espace 2, Radio Télévision Suisse (RTS), radiodiffusion le 24.04.2012. Je transcris par écrit l'intervention orale au micro d'Anne Flament.

² JUN, Yan, « Guest Edition #2 Adel Wang Jing/Yan Jun », *EAR ROOM, re-sounding dialogues around the glob*, entretien monté par WRIGHT, Mark Peter, 9 janvier 2012, <http://earroom.wordpress.com/2012/01/09/guest-edition-2-adel-wang-jingyan-jun/>.

Cette recherche est une invitation à interroger les usages des notions de son, de bruit et de silence. De manière générale, elle est une tentative d'élaboration méthodologique afin d'analyser la composition historique des configurations idéologiques qui organisent *et* constituent les rapports entre le son et la pensée, en musique expérimentale et en sciences sociales et culturelles. La présente investigation s'inscrit dans les débats sur l'émergence et la centralité de la catégorie du sonique au sein des pratiques musicales et sonores au XX^e siècle en tension avec les méthodes constructivistes des récentes études culturelles et sociales sur le son (*Sound studies*³). Par « catégorie du sonique », j'entends le concept général auquel sont rapportées les pensées liées au sonore et sous lequel sont rangées les idées *du* et *sur* le son. Elle serait une forme *a priori* historique organisant la connaissance. En ce qui concerne les *Sound studies*, elles furent notamment définies en 2004 par Karin Bijsterveld et Trevor Pinch comme « une zone interdisciplinaire émergente qui étudie la production matérielle et la consommation de la musique, du son, du bruit et du silence et comment elles ont changé à travers l'histoire et dans différentes sociétés »⁴.

En 1992, l'année de la mort de Cage, paraissait *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-Garde*, un ouvrage collectif édité par Douglas Kahn et Gregory Whitehead⁵. Kahn ouvre sa préface avec le constat selon lequel, bien que l'oreille humaine soit un orifice qui forme « dans la tête » un seuil non médiatisé entre le phénomène acoustique et le système nerveux, « penser le son reste presque inaudible »⁶. De leurs affirmations d'un silence assourdissant (*deafening silence of sound-in-thought*⁷), Kahn et ses collègues⁸ ouvrirent un champ d'études en histoire de l'art (et non en musique ou musique expérimentale seulement, c'est-à-dire dans les pratiques d'« avant-gardes ») qui ne cessera depuis de se développer. Une histoire de l'art du son s'écrit dès lors à partir des documents contenant des éléments rendant compte à leur manière des expressions et projections de pensées du son. Analyses

³ Le manuel le plus récent, et faisant état de la recherche en ce domaine, est *The Oxford Handbook of Sound Studies*, éd. par Karin BIJSTERVELD et Trevor PINCH, Oxford University Press, New York, 2012.

⁴ BIJSTERVELD, Karin, PINCH, Trevor, « Sound Studies : New Technologies and Music », Special issue, *Social Studies of Science*, 34(5), University of Louisiana, Lafayette, L.A., 2004, p. 636. Je traduis.

⁵ Le titre est une traduction directe d'une expression de Filippo Tomaso Marinetti : « Destruction of Syntax – Wireless Imagination – Words in Freedom » in *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, éd. par Douglas Kahn et Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 7.

⁶ KAHN, Douglas, *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn et Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, IX.

⁷ KAHN, Douglas, *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn et Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, IX.

⁸ Gregory Whitehead, Craig Adcock, Charles Grivel, Mel Gordon, Frances Dyson.

scientifiques du phénomène et/ou fictions littéraires pour dire l'indicible ou l'invisible, les pensées et utopies du son⁹ que recouvre le vocable « son » sont multiples et sont tissées dans les contingences des contextes socio-historiques particuliers. Aucun lieu pourtant ne rassemblait jusqu'alors de manière cohérente les écrits sur l'art de l'enregistrement, de la radiodiffusion, de leurs théories et littératures.

Ma recherche fut initiée par une phrase du livre *Noise Water Meat, A History of Sound in the Arts* de Kahn : « La difficulté réside dans le fait que les bruits ne sont jamais seulement des sons et que les sons qu'ils font ne sont jamais uniquement des sons : ils sont aussi des idées de bruit. Des idées de bruit peuvent être hargneuses, abusives, transgressives, résistantes, hyperboliques, scientistes, génératives, et cosmologiques »¹⁰. Douglas Kahn pose ainsi qu'il n'est pas question de savoir ce qu'est le son en soi, le bruit en soi, le silence en soi, ni s'ils existent ou non, mais ils permettent de cerner les intentions (ou volontés de vérité) des discours mobilisant une telle notion.

Tout en m'appuyant sur les études de Kahn qui forment le point de départ de ma réflexion, l'angle d'analyse choisi ici est pourtant différent. Il s'agit ni de faire une histoire des pratiques sonores (seuls trois représentants du sonore en soi sont traités ici), ni de montrer l'échec ou la réussite de leurs opérations performatives et discursives. L'approche proposée emprunte plutôt les instruments d'analyse de l'histoire des religions, de la philosophie et de l'anthropologie des modernes, pour rendre compte des structurations de représentations et de l'organisation des pratiques et des choses entre elles, afin de mettre en perspective et d'historiciser les manières et raisons d'abstraire certains éléments de l'histoire dans des dispositifs signifiants.

Ainsi, dans le cadre général de la question de savoir pourquoi et comment les avant-gardes sonores – en particulier modernistes¹¹ – ont jugé nécessaire de se distancier de la

⁹ En mai 2008 se tint à l'*Academy of Fine Art* de Vienne, un symposium sur les utopies du son. Les actes ont été publiés dans : *Utopia of Sound, Non-Simultaneity and Immediacy*, éd. par Diedrich, Diederichsen, Constanze, Ruhm, University of Fine Arts Vienna, Vienne, 2010. Pour d'autres tentatives de répertoires des imaginaires liés au son et ses technologies, je renvoie aux deux ouvrages suivants : ESHUN, Kodwo, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Quartet Books, Londres, 1998. DAVIS, Erik, *Technognosis, Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Three Rivers Press, The Crown Publishing Group, New York, 1999.

¹⁰ KAHN, Douglas, in *Noise, Water, Meat A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p. 20. Je traduis.

¹¹ Le terme « modernisme » n'a pas le même sens en théologie et en histoire de l'art. Dans un dictionnaire de théologie, nous pouvons lire : « Apparu à la fin du XIX^e siècle en Italie et en France, le mot désigne une crise affrontée par l'Église catholique au début du XX^e siècle. Si Rome y a vu un ensemble d'erreurs doctrinales, fruit de tendances hétérodoxes, le phénomène apparaît plus global, dans sa dimension tant culturelle

musique – de déconstruire l’idée de « musique » –, il s’agit d’interroger spécifiquement le *geste de séparer* la musique hors du sonique ou le sonique hors de la musique, pour en faire une catégorie à part dont l’usage aujourd’hui en art et en sciences humaines doit au minimum connaître d’où il vient, comment, pourquoi et pour quoi il a été construit.

1. Hypothèses générales

Les trois hypothèses que je souhaite défendre sont ci-dessous énoncées. J’intitule ici ces hypothèses selon le nom des auteurs de travaux et les disciplines qui m’ont aidé à les formuler. Il est cependant à noter que ces auteurs ne discutent pas directement du son. Il ne s’agit donc pas de les discuter et de revenir sur les modèles théoriques qu’ils proposent, mais de les transposer afin de construire et structurer des questions et hypothèses qui sont ensuite les miennes.

a) Hypothèse « Agamben » (philosophie):

Le geste de séparation du sonique hors de la musique substituerait *l’idée romantique de la musique absolue*¹² par l’idée du son absolu. Ce geste laisserait structurellement intacte

qu’institutionnelle : c’est “ la rencontre et confrontation d’un passé religieux depuis longtemps fixé avec un présent qui a trouvé ailleurs qu’en ce dernier les sources vives de son inspiration.” (E. Poulat – 1969, *Intégrisme et catholicisme intégral*, Tournai-Paris). » in BRESSOLETTE, Claude, « Modernisme », *Dictionnaire critique de théologie*, éd. par Jean-Yves Lacoste, PUF, Paris, 1998, p. 744. En histoire de l’art, l’apparition du terme est contemporain du de son sens théologique, c’est-à-dire au moment le début du XX^e siècle, mais il fut significativement plus fréquemment utilisé dès l’éclatement des significations du mot « modernité » dans l’entre-deux Guerres Mondiales. S’il a servi de manière générale à désigner les œuvres et les artistes donnant plus d’importance à la forme qu’aux contenus, Clément Greenberg en 1939 a défini la réflexion la plus souvent reprise depuis. La théorie de Greenberg concerne en particulier les peintres comme Jackson Pollock, Morris Louis ou Kenneth Noland. Dans une perspective d’évolution inéluctable allant dans le sens de l’abandon des luttes politiques et des idées subversives, pour Greenberg, seule la conscience des limites du médium utilisé par l’artiste est la pureté à rechercher. Lorsqu’une discipline artistique autocritique elle-même son art et se concentre sur la nature de son médium, elle serait, pour lui, moderne (cf. GREENBERG, Clément, « Avant-garde et kitsch » [1939], trad. de l’angl. par Ann Hindry, *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris, 1992). Sans m’appuyer directement, ni sur l’une, ni sur l’autre des définitions du « modernisme », je retiendrai dans mon usage du terme ce qu’il concentre pour un auteur à la fois des tensions entre un passé « religieux » et un présent, et l’idée d’une évolution inéluctable allant dans le sens du souci de la forme et du souci réflexif.

¹² Pour une étude traitant de la construction et le développement de l’idée de la musique absolue, je renvoie à l’ouvrage suivant : DAHLHAUS, Carl, *L’idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l’all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997. Des membres du comité éditorial de cette traduction notent de manière liminaire qu’ils choisirent de traduire « absoluten Musik » par musique absolue alors que la « tradition française » avait pris l’habitude de le traduire par « musique pure ». Philippe Albèra et Vincent Barras l’expliquent ainsi : « [...] la différence de terminologie fait apparaître un déplacement de sens fondamental. Alors que le terme de “ musique pure “ renvoie au seul constat d’une musique purement instrumentale (d’une musique détachée du texte), celui de “ musique absolue “ renvoie à l’un des fondements de l’esthétique romantique, telle que Dahlhaus l’analyse ici en profondeur, à savoir cette quête de l’absolu où se joue la signification de l’art en relation étroite avec les contenus de la philosophie et de la religion. Il nous a donc

l'idée d'absolu comprise dans son sens élaboré par la métaphysique occidentale, c'est-à-dire ce qu'est la chose indépendamment (séparée) de ce qu'elle est pour celui ou celle qui la perçoit ou conçoit et indépendamment (séparée) du point de vue où l'on se place¹³. Le geste aurait fabriqué le son absolu, c'est-à-dire le son en soi, par soi, indépendamment de toute chose, une substance valable sous tout rapport, pour toutes les cultures et pour tous les usages, bref universel. Le geste produit, par exemple l'effet que celui ou celle qui remet en question l'existence du son court le risque de perdre ce qu'il désigne et organise.

Mais l'impression que le son peut sembler aller de soi, comme « tombé du ciel », est un effet dû à des pratiques sonores fort diverses et complexes. En effet, des pratiques esthétiques et scientifiques – et leurs dispositifs¹⁴ – partagent la stratégie d'attirer l'attention

semblé indispensable de respecter ici la terminologie allemande [...] ». in ALBERA, Philippe, BARRAS, Vincent, « Note préliminaire », in DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997, p. 7.

¹³ Ce geste de déplacement est associé à ce que Giorgio Agamben nomme « sécularisation ». Voici comment Agamben définit les termes : « La sécularisation est une forme de refoulement qui laisse intactes les forces qu'elle se limite à déplacer d'un lieu à un autre. Ainsi, la sécularisation politique des concepts théologiques (la transcendance divine comme paradigme du pouvoir souverain) se contente de transformer la monarchie céleste en monarchie terrestre, mais elle laisse le pouvoir intact. La profanation, en revanche, implique une neutralisation de ce qu'elle profane. Une fois profané, ce qui n'était pas disponible et restait séparé perd son aura pour être restitué à l'usage ». AGAMBEN, Giorgio, « Éloge de la profanation », *Profanations* (2005), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivage, édition de poche, Paris, 2006, p. 100-101. Cette question de sécularisation qu'il oppose à « profanation » concernera particulièrement le chapitre sur John Cage (Partie A). La présente étude ne cherche donc pas à reprendre l'usage du terme « sécularisation » des débats internes à la théologie chrétienne en modernité, notamment du fait de son orientation théologique chargée du jugement positif ou négatif : « La notion de sécularisation est entrée dans le langage religieux sous le signe de l'ambiguïté. Certains courants théologiques d'origine protestante [...] en ont fait usage pour désigner de façon positive l'avènement d'un christianisme "adulte", libéré de ses habillages religieux et rendu à l'authenticité de son message. Mais les Églises parlent également de sécularisation pour stigmatiser, de façon cette fois négative, la crise du sens religieux du monde moderne et la marginalisation culturelle et sociale de leur message qui en résulte. » in HERVIEU-LÉGER, Danièle, « Sécularisation », in *Encyclopédie du protestantisme*, ss la dir. de Pierre Gisel, 2^e édition revue, corrigée et augmentée Quadrige, PUF, Labor et Fides, Paris, Genève, 2006, p. 1322. La présente étude ne cherche pas non plus à reprendre l'idée d'une « tradition » qu'il serait possible de dépasser ou de faire éclater, ni encore à un processus de rationalisation (désacralisation, désenchantement) ou d'autonomisation tels que listés par Hervieu-Léger : « La tradition anglo-saxonne a lié la notion de sécularisation à l'analyse du processus de la rationalisation moderne, qui produit la désacralisation des visions du monde en même temps que la privatisation et la pluralisation des options religieuses. La tradition française a mis davantage l'accent sur le processus social de la laïcisation, par lequel les diverses sphères de l'activité humaine conquièrent leur autonomie et se dotent d'idéologies, de références et de règles de fonctionnement telles que la religion entre, dans tous les domaines, en concurrence avec une nouvelle vision de la place de l'homme dans un monde à conquérir, à organiser, à transformer. » in HERVIEU-LÉGER, Danièle, « Sécularisation », in *Encyclopédie du protestantisme*, ss la dir. de Pierre Gisel, 2^e édition revue, corrigée et augmentée Quadrige, PUF, Labor et Fides, Paris, Genève, 2006, p. 1322-1323.

¹⁴ En démontrant l'aspect décisif du terme « dispositif » chez Michel Foucault, Agamben actualise sa stratégie et en trace la généalogie de la manière suivante : « Il ne s'agit pas d'un terme particulier, qui renvoie à une technologie de pouvoir parmi d'autres mais d'un terme général qui a la même ampleur que "positivité" chez le jeune Hegel dans l'interprétation d'Hyppolite. Dans la stratégie de Foucault, ce terme vient occuper la place de ce qu'il définit de manière critique comme les universaux. Il est bien connu que Foucault a toujours refusé de s'occuper de ces catégories générales ou de ces entités rationnelles qu'il appelle "les universaux", comme l'État, la Souveraineté, la Loi, le Pouvoir. [...] Dans la stratégie de Foucault, les dispositifs sont précisément appelés à prendre la place de ces universaux. Ils ne correspondent pas à telle ou telle mesure de police, à telle ou telle technologie du pouvoir, ni encore moins à une généralité obtenue par abstraction, mais bien plutôt à ce que

sur la catégorie *a priori* du fait sonore et son « aura », excluant ou négligeant par conséquent la partialité avec laquelle elles construisent ensemble cette configuration (croyance).

Ce qui autorisait, chez les Romantiques du XIX^e siècle, la distinction entre la musique absolue (manifestation de l'absolu dès 1800) et ses représentations ou affects¹⁵ se serait déplacé vers une séparation entre les sons et l'auditeur avec le geste de la musique expérimentale. Si les dispositifs du pouvoir musical (hiérarchies d'œuvres, de compositeurs, dispositifs spatiaux et institutionnels) restent intacts par le biais de représentations dans la société du spectacle¹⁶, l'espace métaphysique dévolu à la musique chez les Romantiques¹⁷ se serait rempli de sons.

À l'aide du droit romain, Agamben montre que « sacrare »¹⁸ désignait « la sortie des choses de la sphère du droit humain [...] », et « profaner » signifiait « au contraire leur restitution au libre usage des hommes »¹⁹. Si la séparation est alors cet acte de faire passer un élément d'une sphère à l'autre dans un sens ou dans l'autre, le geste de séparation du sonique

l'entretien de 1977 [ndr. *Dits et écrits*, vol. III, p. 299 sq.] indiquait comme « le réseau qui existe entre ces éléments ». » in AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivage, Paris, 2007, p. 17-18. Je reprends ici le sens de dispositif en tant que ce qui agit et ce qui se joue dans les relations entre les individus et les règles, rites et institutions. Il s'agit alors non de juger mais d'étudier les modes par lesquels les dispositifs agissent.

¹⁵ Le musicologue allemand Carl Dahlhaus (1926-1986) enquêta sur l'évolution de l'idée au XIX^e et dresse le panorama suivant : « Ainsi, vers 1870, les quatuors de Beethoven apparaissaient comme le paradigme de l'idée de la musique absolue, née vers 1800 comme théorie de la symphonie – l'idée que la musique devenait justement manifestation de "l'absolu" en rejetant, en "dissolvant" toute représentation et tout affect. » in DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997, p. 22.

¹⁶ « 1. Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était vécu s'est éloigné dans une représentation. » in DEBORD, Guy, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, Paris, 1992, p. 15.

¹⁷ Selon Szendy, dans le Romantisme de Schumann (1810-1856) et Liszt (1811-1886), l'essence de l'œuvre (son Idée) est toujours différée, l'œuvre originale est aussi incomplète que sa traduction, toujours déjà en quête d'une essence, d'un corps sonore absent de la scène, inscrit dans un corps présent qui l'interprète. Szendy, avec Adorno (SZENDY, Peter, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Minit, Paris, 2001. p. 86.), montre en quoi les deux lignes parallèles en question tendirent à se rapprocher dans l'histoire de la musique occidentale dite « savante », pour trouver chez Schönberg (1874-1951) l'achèvement du mouvement de déclin particulièrement visant l'activité de l'« arrangement ». Schönberg devant l'arrangement de sa pièce pour piano (op. 11 n°2) faite par Busoni, posa l'alternative en ces termes : soit c'est une pièce de Busoni, soit une pièce de Schönberg (Cf. « Lettre de Schönberg à Busoni, du 24 août 1909 », *Schoenberg – Busoni, Schoenberg – Kandinski, Correspondances, Textes*, Éditions Contrechamps, Genève, 1995, p.38-45).

¹⁸ Agamben définit le terme « sacrare » comme acte de sortie de la sphère du politique vers celle du religieux de la même manière que l'aurait édictée le juriste romain Trebatius comme nous le verrons plus avant. Si Agamben mobilise le « sacré » – et ce travail aussi parfois –, ce n'est qu'à la suite de sa rigoureuse étude de l'usage du terme en anthropologie et histoire des religions depuis Robertson Smith et ses *Lectures on the Religion of the Semites* (1889) jusqu'à l'ouvrage de Roger Caillois *Le sacré et le profane* (1939). Agamben conclut notamment que l'usage du terme est à prendre avec minutie car de la fin du XIX^e jusque dans les années 1940, l'usage du terme « sacré » en sciences humaines est très problématique car il est « [...] un mythe scientifique qui non seulement ne peut rien expliquer en soi, mais a lui-même besoin d'être expliqué. » in AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer, I, Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. de l'ital. par Marilène Raiola, Seuil, Paris, 1997, p. 90.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio, « Éloge de la profanation », *Profanations* (2005), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivage, édition de poche, Paris, 2006, p. 95.

en soi serait celui qui fait passer les sons de la sphère de leur usage (le son du tracteur étant lié à l'usage du tracteur et de son contexte) à celle d'une sphère à part, sacrée.

La limite entre les deux est constituée dès lors qu'elle dit être franchie. Alors cette séparation entre les sphères trouverait sa formalisation avec les compositeurs du XX^e siècle remettant en question l'idée de musique et dont les rhétoriques pourraient représenter des *seuils* conceptuels. Mais, si par seuils j'entends ce à travers quoi passent une chose, un état, un statut, une valeur, une énergie, etc. et se transforment en quelque chose d'autre, ils sont simultanément autant d'indices des stratégies de régulation, de restriction et d'exclusion qui les déterminent.

La présente étude privilégie alors les élaborations de séparation de l'élément « son » par rapport à tout autre élément, c'est-à-dire les variations de constructions perceptuelles et conceptuelles séparant ou non le phénomène sonore de son audition, séparant ou non l'usage commun de l'*auralité* et son état d'exception (l'*aura*-lité²⁰).

b) Hypothèse « Certeau » (Histoire des religions):

Pour construire cette hypothèse je transpose ici les questions de Michel de Certeau sur la production de l'histoire :

- « 1) Le traitement de l'idéologie religieuse par l'historiographie contemporaine oblige à reconnaître l'idéologie déjà investie dans l'histoire même.
- 2) Il y a historicité de l'histoire. Elle implique le mouvement qui lie une pratique interprétative à une praxis sociale.
- 3) L'histoire vacille ainsi entre deux pôles. D'un côté, elle renvoie à une pratique, donc à une réalité ; de l'autre, c'est un discours fermé, le texte qu'organise et clôt un mode d'intelligibilité.
- 4) L'histoire est sans doute notre mythe. Elle combine le "pensable" et l'origine, conformément au mode sur lequel une société se comprend. »²¹

Au XIX^e siècle, en particulier au travers des recherches d'Hermann von Helmholtz (1821-1894), on observe le problème du *manque de correspondance* entre les résultats des expériences en physiologie et en acoustique, et la compréhension en acoustique musicale des

²⁰ Jeu de mot confondant volontairement l'oreille (*auris*) et le concept ésotérique d'« aura », ce halo de lumière – signe d'énergie ou force vitale – entourant un être vivant qui s'offrirait à la vue de certains êtres dotés de pouvoirs extrasensoriels. Ici, ce jeu de mot met simplement en évidence le surinvestissement de certains plaçant ce qui concerne l'oreille, les phénomènes acoustiques et leur perception, dans un état d'exception.

²¹ CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 38.

accords, des lois expliquant le rapport consonance/dissonance et du système tonal²². L'« organisation » musicale risquant dès lors d'être considérée comme le fruit de l'arbitraire, sur le phénomène sonore et son audition auraient reposé les conditions de possibilités d'universaux, de la relation entre l'ordre syntaxique du langage (écrit, parlé ou musical) et le monde, et de la correspondance entre science et esthétique. Les pratiques de fondation du sonique en soi, en raison et selon une autonomie par rapport à l'arbitraire humain, seraient des manières à la fois de préserver l'idée d'absolu (hypothèse a.) et d'intégrer les résultats de la « recherche ». Ces pratiques de résolutions de tensions propres à certains individus à certains moments donnés formeraient *a posteriori* le geste de séparation de sonique. Ce dernier est celui de son organisation en tant qu'objet d'attention et d'études pouvant être considéré de manière indépendante de la musique et des sciences physiologiques et acoustiques. Il est aussi celui qui permettrait d'ajouter à la compréhension de la complexité du monde les usages et pratiques du son comme des phénomènes sociaux où se jouent les rapports des humains entre-eux et leurs environnements.

Ainsi le geste du sonique serait le dispositif fondamental et problématique des pratiques artistiques sonores au XX^e siècle (et contemporaines²³). Ce geste aurait participé à l'émergence historique de l'écoute des sons en eux-mêmes pour eux-mêmes, par la performance de stratégies productrices de *limites* dans « la tradition musicale occidentale », et de *seuil* dans l'expérience. Par conséquent, ces stratégies auraient produit son intelligibilité.

Ce geste est relatif et ne fait que participer à une histoire complexe faite de co-production et de co-construction de l'émergence de la pensée du son. Il participe d'une part et notamment aux développements des technologies de l'audio²⁴, et d'autre part au

²² Julie Kursell développe ce trait caractéristique de certains acousticiens et musiciens du XIX^e siècle pour qui « la connexion systématique postulée entre physiologie et esthétique musical ne tenait plus. » « Les expérimentations ne révélaient plus un ordre naturel dans le système musical, mais trouvèrent une organisation arbitraire. La recherche sur l'ouïe au XIX^e siècle ne pouvait pas fournir une fondation physiologique à l'esthétique musicale. » in KURSELL, Julie, « Introductory Remarks », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 4, je traduis. À titre d'exemple, Benjamin Steege montre comment le physiologiste allemand Hermann von Helmholtz était tendu « entre un déterminisme demandé par une explication scientifique rigoureuse et [son] désir évident de préserver un rôle complexe aux "choix" des principes esthétiques fondamentaux » in STEEGE, Benjamin, « Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History », *Journal of Music Theory*, 54/2, Duke University Press, Durham, Londres, automne 2010, p. 283, je traduis. Pour un développement de cette tension en particulier en fonction de l'attachement d'Helmholtz à la musique de Beethoven, je renvoie à : HUI, Alix. « Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz's Sound Sensations Studies, his Classicism, and his Beethoven Sonata », *Annals of Science*, Vol. 68, n°2, Taylor & Francis, Londres, 2011, p. 149-177.

²³ Cf en *incipit* les citations de Laurent Peter et de Yan Jun.

²⁴ Je reprendrai plus loin cette citation importante : « [...] nous commençons seulement réellement à entendre

développement et à la réception de l'idée de musique absolue²⁵. Mais l'évolution des technologies, les connaissances du phénomène sonore et les idées de musique sont non seulement communes, mais aussi se transforment les unes les autres.

Le geste s'insère donc dans un contexte historique remontant à la constitution moderne des pratiques de connaissances où s'influencent et se définissent les uns par rapport aux autres les acteurs des sciences naturelles, acoustiques, physiologiques, théosophiques, magiques, et musicales²⁶. Chez les auteurs étudiés ici, ce geste s'inscrit aussi dans une perspective relative à une quête d'objectivation du son organisé pour certains par le paradigme romantique oscillant entre capture et perte²⁷.

Mais la formalisation radicale de l'existence du son en lui-même et indépendant de toute autre chose (de tout support, de contenu de sens, ou de sa perception) est performée²⁸ par certaines personnes à des moments donnés de l'histoire. Et les écritures qui produisent un passé sonore ne peuvent faire l'économie de la relation qu'elles entretiennent avec cette formalisation et trouvent en partie leur condition de possibilité²⁹.

quelque chose *au sujet* du son comme entité culturelle avec l'introduction du paléophone de Cros et du phonographe d'Edison au moment même de la montée de la culture moderniste et d'avant-garde » in KAHN, Douglas, *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 5. Je traduis. « *Au sujet* du son » (*about*, en italique dans le texte original).

²⁵ Pour ne donner qu'un exemple d'auteurs qui à la fin du XIX^e pouvait utiliser « pensée » et « son » ensemble, je mentionne la citation faite par Carl Dahlhaus parlant de la réception en France de la musique absolue allemande, de l'essai de Jules Combarieu écrit en 1895 : « L'idée que l'on puisse "penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur avec les mots" a été transmise à la mentalité française [...] » in DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997, p. 11.

²⁶ GOUK, Penelope, *Music, Science and Natural Magic*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1999.

²⁷ « L'objectivation du son est par défaut organisée par le paradigme romantique : un son est toujours une capture et une capture est toujours une perte. » in CHOW, Rey, STEINTRAGER, James A., « In Pursuit of the Object of Sound : An Introduction », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 4. Je traduis.

²⁸ J'utilise de manière volontaire le terme « performance » dans son sens utilisé en langue anglaise, et pour l'*action artistique* (qui n'est pas limitée à une re-présentation théâtrale, musicale, et encore moins en terme de résultat sportif en langue française), et pour l'*activité sociale*. L'action artistique comme les actions collectives sont considérées ici, non pas comme des *expressions* de quelque chose de préexistant (vérité, identité, essence, âme, révélation, etc.) – indices d'une stratégie de restriction et de régulation –, mais comme des possibilités performatives donnant des configurations à chaque fois renouvelées. Cette démarche prend appui sur les travaux de Judith Butler établissant « la différence cruciale entre "expression" et performativité ». Il n'y aurait ainsi pas d'« identité préexistante » qui permettrait de « jauger un acte ou un attribut ». BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), trad. de l'angl. par Cynthia Kraus, La Découverte/Poche, Paris, 2006, p. 266.

²⁹ Au sujet de l'opération historiographique, Michel de Certeau le dit ainsi : « Quand l'histoire devient, pour le praticien, l'objet même de sa réflexion, peut-il inverser le processus de compréhension qui rapporte un produit à un lieu ? Il serait donc un fugeur, il céderait à un alibi idéologique si, pour établir le statut de son travail, il recourait à un ailleurs philosophique, à une vérité formée et reçue en dehors des voies par lesquelles, en histoire, tout système de pensée est référé à des "lieux" sociaux, économiques, culturels, etc. » in CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 78.

L'œuvre de John Cage (ci-après Cage), en particulier la performance 4'33'' et ses textes de la fin des années 1930 à 1960, représente le seuil exemplaire d'indétermination du sens du son (partie A. du présent travail) par et contre lequel peuvent chercher à se déterminer des postures antithétiques et interdépendantes. Dans le montage proposé, les postures sont représentées par le livre *Le paysage sonore* de R. Murray Schafer (ci-après Schafer) et les textes de Zbigniew Karkowski (ci-après Karkowski). Le premier serait une critique de la pertinence du geste cagien et une quête d'une nouvelle science du son (partie B.1). Le second s'inscrirait dans ce seuil afin d'y déployer une cosmogonie du son (partie B.2)³⁰.

Les « sons en eux-mêmes » (Cage), les « paysages sonores » (Schafer), « tout est son » (Karkowski) sont les produits d'une recherche de cohérence et d'unité qui possède ses principes organisateurs³¹. Ce découpage en « totalité » place la complexité de la question sonore à un niveau idéologique permettant d'organiser et de rendre pensable les pratiques du son et modes d'écoute. Cette manière d'élever, d'isoler, de refuser la fiction du son, c'est-à-dire de gérer le matériau hétérogène résistant au pensable du phénomène sonore renvoie à la place, à la volonté de fabrication, voire aux conflits pratiques³², des auteurs qui l'écrivent, le pensent et le pratiquent.

Le son en soi, la séparation du son et du sens, le geste de sa déshistoricisation, sa quête et son écoute ont une historicité inextricable des intérêts généraux, conflictuels et particuliers de certains individus construisant de manière contingente dans une dynamique non linéaire leur propre position scientifique, artistique, ou/et théologique, en se distinguant les uns par rapport aux autres.

En d'autres termes, l'audition des sons en eux-mêmes pour eux-mêmes c'est extraire de la pratique une raison et un langage. Et le sonore serait le mouvement historicisable des

³⁰ La présente recherche est limitée à l'analyse de trois auteurs-*repères* (John Cage, R. Murray Schafer et Zbigniew Karkowski) et de leur contre point (David Dunn et Michael Gendreau). Le statut accordé à chacun de ces auteurs est développé dans la section 1.2 *Méthode et problématique*.

³¹ Comme nous le verrons aussi, bien que de manière marginale, Pierre Schafer, parle quant à lui d'« objet sonore » dans cette même perspective organisatrice d'un phénomène dont il présuppose l'impossibilité d'en connaître le sens.

³² Georgina Born le montre, de manière comparable à la ligne de *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau, au travers d'une étude ethnographique qui prit pour terrain l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) à Paris. Au moyen d'entretiens effectués avec les compositeurs et scientifiques, Born a non seulement montré les effets ambivalents du processus d'institutionnalisation de la musique d'avant-garde, notamment celle de Pierre Boulez, mais aussi que les querelles théoriques sur le sérialisme et le post sérialisme, ou celles qui distinguent le modernismes ou le postmodernismes, la haute culture et celle d'en bas, sont d'abord liées à des luttes de pouvoirs, des conflits institutionnels et politiques. Born met en évidence que les débats conceptuels, via l'institution (l'ensemble participant à ce qu'elle appelle « rationalisation de la culture »), entretiennent alors des rapports de continuité plutôt que des dépassements de distinction, et que le postmodernisme par exemple s'oppose implicitement à la culture populaire. BORN, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1995.

renvois oscillant entre des pratiques multiples et la production de son intelligibilité.

c) Hypothèse « Latour » (Anthropologie des sciences et des modernes) :

Ce geste serait en outre nécessaire au développement et la légitimité des sciences culturelles du son et de l'auralité afin qu'elles puissent s'en distinguer et être à leur tour efficaces. Autrement dit, la fabrication du concept d'une ou des substance(s) sonore(s) existant en elle(s)-même(s) dépourvue(s) de conscience est ce *par quoi* et ce *contre quoi* se sont construites les pratiques (esthétiques et scientifiques) du et sur le son. L'émergence des arts sonores et des sciences du son trouverait ses conditions de possibilité dans ce geste de séparation, lui-même interdépendant de la démocratisation et la co-évolution de la science de la technologie et de la culture. En effet, chaque révélation de faits naturels ou physiques (par exemple le « phénomène sonore ») serait sujette à des alliances, des constructions et des croyances³³. C'est pourquoi, je postule de manière générale que l'imaginaire (individuel et culturel) ne précède pas le développement technologique, ni l'inverse, mais qu'il s'agit d'une interdépendance, co-évolutive et non linéaire³⁴. Ce postulat se vérifie non pas en soi, mais dans l'histoire inextricablement liée de la musique et des sciences depuis au moins la pré-modernité sans cesser de se transformer conjointement³⁵.

À l'aide des travaux de l'anthropologie des modernes³⁶, je suppose spécifiquement que les pratiques esthétiques et scientifiques *du* ou *sur* le son continuent de se définir et de pouvoir être efficaces selon leur manière de se positionner en fonction d'un répertoire dualiste et polarisé entre le son réel³⁷ et le son irréel³⁸, ou/et entre le son non construit par l'humain³⁹ et

³³ Voir par exemple, BIJSTERVELD, Karin, *Mechanical Sound, Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, MIT Press, Cambridge, MA, Londres, 2008, p. 20.

³⁴ Paul Théberge montre l'accroissement de l'interdépendance existante entre les musiciens et les constructeurs d'instruments : « [...] les musiciens sont devenus de manière croissante des consommateurs de technologie. Leur relation avec les constructeurs est donc celle d'une dépendance mutuelle : l'innovation technologique est, en ce sens, non seulement une réponse aux besoins des musiciens mais aussi une force motrice à laquelle les musiciens doivent se confronter. » in THÉBERGE, Paul, *Any Sound You Can Imagine, Making Music / Consuming Technology*, Wesleyan University Press, Middletown, CN, 1997, p. 4. Voir aussi son chapitre « Consumption and "Democratization" : Digital Synthesizers, Sound, and Midi », p. 72-90.

³⁵ J'appuie notamment mon postulat sur la conclusion de : JACKSON, Myles W., « Music and Science during the Scientific Revolution » (2001), *Perspectives on Science*, vol. 9, n°1, MIT Press Journals, Cambridge, MA, 2001, p. 115.

³⁶ LATOUR, Bruno, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Synthélabo Groupe, Le Plessis-Robinson, 1996.

³⁷ « [...] le timbre est le nom moderne du son » « le timbre est le réel de la musique [...] », in BONNET, Antoine, « La part de l'insaisissable », *Le Timbre une métaphore pour la composition*, Bourgois, Paris, 1991, p. 351.

le son construit par l'humain⁴⁰. Au lieu du son, se noueraient de manière exemplaire les enjeux des conceptions de la « métaphysique » occidentale. Par sa connaissance et son expérience, le son participerait, pour certains, au maintien d'une transcendance (le son – être – remplaçant de Dieu, esprit se propageant dans l'éther, présence remplissant un monde vide, désenchanté), alors que pour d'autres il participerait à la construction d'une immanence (l'individu peut faire l'expérience de sa résidence dans le monde par le son⁴¹, l'écoute du son comme mise en résonance du corps – membrane ou peau – entre soi et le monde⁴²). *Hybride parmi d'autres*⁴³, le sonique serait en ce sens un produit historico-culturel d'une tension entre l'idée de son existence « naturelle » (un fait existant tout aussi bien indépendamment d'une présence humaine) *et* celle de sa fabrication culturelle (un faire, une construction humaine interdépendante de l'histoire des connaissances, des perceptions, du corps, des expériences, etc.)⁴⁴. Au lieu du son, se joue alors une ambivalence propice aux *problématisations* multiples concernant les séparations idéologiques modernes qui lui ont donné naissance :

nature/culture;

dehors/dedans

³⁸ RUHM, Constanze, « Immediacy and Non-Simultaneity : Utopia of Sound », in *Utopia of Sound, Non-Simultaneity and Immediacy*, éd. par Diedrich, Diederichsen, Constanze, Ruhm, publié par University of Fine Arts Vienna, Vienne, 2010, p. 11-18.

³⁹ L'acoustique physique est la « partie des sciences qui se propose d'«expliquer la Nature», [...] en vue d'en découvrir les mécanismes et les lois », in ROSSI ; Mario, *Audio*, 1^{ère} édition, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2007, p. 2.

⁴⁰ « Le son est un artefact de la bordélique et politique sphère humaine. » et plus loin : « Comme partie du plus large phénomène physique de la vibration, le son est un produit des sens humains et non une chose séparée des humains » in STERNE, Jonathan, «Hello!», *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 11. Je traduis.

⁴¹ Voir la conclusion intitulée « Die Immanenzebene » de MAEDER, Marcus, « Ambient », *Milieus Sonores, Klangliche Milieus, Klang, Raum und Virtualität*, éd. par Marcus Maeder, Éditions Transcript, Bielefeld, 2010, p. 115-118.

⁴² « Le timbre peut être figuré comme la résonance d'une peau tendue (éventuellement arrosée d'alcool, comme le font certains chamans), et comme l'expansion de cette résonance dans la colonne creuse d'un tambour. L'espace du corps à l'écoute n'est-il pas, à son tour, une telle colonne creuse sur laquelle une peau est tendue, mais aussi de laquelle l'ouverture d'une bouche peut reprendre et relancer la résonance ? Frappe du dehors, clameur du dedans, ce corps sonore, sonorisé, se met à l'écoute simultanée d'un "soi" et d'un "monde" qui sont l'un à l'autre en résonance. [...] Dès lors cette peau tendue sur sa propre caverne sonore, ce ventre qui s'écoute et qui s'égaré en lui-même en écoutant le monde et en s'y égarant dans tous les sens, cela n'est pas un "figure" pour le timbre rythmé, mais c'est son allure même, c'est mon corps battu par son sens de corps, ce qu'on nommait jadis l'âme. », NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Galilée, Paris, 2002, p. 82.

⁴³ La question des hybrides est développée par Latour dans : LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique* (1991), La découverte, Poche, Paris, 1997.

⁴⁴ Selon ce côté-là de l'ambivalence, il est nécessaire de mentionner que si le son est *fait*, l'usage du son peut aussi *faire* : « [...] une musique enregistrée rend l'espace habitable, comme un appartement loué. Elle transforme une musique d'un autre auditeur en un espace emprunté par une personne de passage. Les locataires font des changements similaires dans un appartement qu'ils meublent avec des sons et des mémoires, comme le font les auditeurs de musique enregistrée, dans laquelle qu'ils incèrent leurs propres désirs et leurs propres pratiques d'écoute. » in WEHELIYE, Alexander G., *Phonographies, Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Duke University Press, Durham, Londres, 2005, 144. Je traduis.

forme/contenu;
absence/présence;
unité/multitude;
etc.

Au travers de manières différentes et caractéristiques de gérer les tensions énumérées ci-dessus, les positions radicales de trois représentants de pratiques du sonique en soi (Cage, Schafer et Karkowski) formaliseraient le pôle bien distinct, mais nécessaire afin que le pôle constructiviste des *Sound (and Aural) studies* puissent être efficaces et puissent apporter une dimension supplémentaire de complexité dans les compréhensions des interactions culturelles et historiques.

Avec l'émergence des études du son comme phénomène social, des pans du passé sont mis en évidence. Des généalogies de la compréhension ou de la fabrication du phénomène sont écrites, de la déesse grecque *Echo* aux Romantiques⁴⁵, de *Babel* au *Big Bang et au-delà*⁴⁶, mais elles se définissent et ne sont possibles qu'en fonction de la coupure effectuée par l'invention de la catégorie du son en soi qui a organisé radicalement la séparation de l'usage de l'auditeur et les sons placés dans une dimension abstraite et universelle.

De l'autre point de vue, depuis le pôle des représentants pensant, écoutant, désirant les sons indépendamment de leur organisation humaine, Cage, Schafer et Karkowski participent à la fabrication de cette coupure radicale qui organise – par refus, substitution, ou séparation – un pouvoir, un savoir, et une raison. Écouter le son en soi, c'est marquer un rapport, c'est mettre à distance, c'est par conséquent aussi faire un objet de savoir. Écouter le fait sonore pour lui-même, c'est faire une raison et déjà organiser des interactions hétérogènes. Il s'agit alors de caractériser les opérations de ces représentants du son en soi par leur langage d'écoute, et de décrire comment leur dispositif respectif est lui-même travaillé par les pratiques de connaissance modernes, comme, par exemple, par l'effet de rétroaction (*feedback*) entre le fait sonore *et* le son comme production exclusivement humaine.

Ces affirmations ne constituent que des hypothèses de travail dont la vérification ou

⁴⁵ CHOW, Rey, STEINTRAGER, James A., « In Pursuit of the Object of Sound : An Introduction », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 4.

⁴⁶ L'historien de la culture Hillel Schwartz retrace dans *From Babel to Big Bang & Beyond* avec érudition et poésie la trajectoire changeante de l'expérience et de la compréhension – physique, imaginaire ou politique – du bruit en Occident : SCHWARTZ, Hillel, *Making Noise, From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, Brooklyn, NY, 2011.

l'invalidation donneront quelques repères pour une histoire des productions de catégories utilisées (ou critiquées) en sciences du son et de l'auralité, qui reste à écrire.

2. Méthode et problématique

Je cherche une manière de procéder pour caractériser des langages d'écoute et rendre compte des opérations se fabriquant une légitimité dans la performance du son en soi.

Pour ce faire, il s'agit de ne pas fonder un discours sur la catégorie en question, ni d'ailleurs sur aucune catégorie, aucun universel, ni avec une identification naturelle, matérielle, objective du son, mais plutôt sur

- les jeux d'alliances (intérêts partagés permettant une efficacité) et d'exclusions (intérêts conflictuels, mais permettant aussi une efficacité), parmi les acteurs ;
- et les manières (pratiques) de chercher à unifier ou à séparer, à organiser, c'est-à-dire à sélectionner et fabriquer les notions, les outils; les héritages et références mobilisées au travers des dispositifs techniques⁴⁷ et discursifs des acteurs en question.

Pour ce travail, je choisis de me concentrer sur ce second aspect, par une analyse de l'organisation discursive de manières de faire des langages d'écoute du sonique, avec pour objectif de connaître comment les auteurs (théoriciens / performeurs) construisent leur objet.

Je cherche aussi à savoir, par exemple, comment et pourquoi est-ce qu'un compositeur comme Cage tranche dans la fragile hybridité sonore pour l'objectiver, et mobilise la « stupidité » lorsque l'écoute des sons est négligée⁴⁸. Il fait des choix en fonction d'une stratégie de l'indétermination pour que le son fasse un effet et fascine les auditeurs de par l'émergence d'une relative autonomie. C'est la fabrication, volontaire et involontaire, de cet objet d'attention qu'il s'agit de mettre en évidence. Le fabricant (compositeur/performeur/théoricien) est au centre de l'analyse, par son langage, sa discursivité, mais aussi ses rencontres déterminantes et la manière dont il construit une écoute du fait sonore en soi.

Est-ce que cela concerne seulement Cage et l'auditeur individuel, ou est-ce un enjeu

⁴⁷ Comme dans la suite de ce texte, j'entends par la « technique » l'ensemble des procédés par lesquels on applique des connaissances pour obtenir un résultat déterminé. La technologie sera alors à la fois l'ensemble des techniques permettant de fabriquer un produit et le discours ou la réflexion sur les techniques.

⁴⁸ « Pourquoi ne ferment-ils pas leur bouche pour ouvrir leurs oreilles ? Sont-ils stupides ? Être musicien signifie-t-il forcément d'être stupide et incapable d'écouter ? Pensez-y sérieusement » in CAGE, John, in FONTAINE, Dick, « Sound ??? », *New Tempo*, John Cage filmé au Saville Theatre, « Rahsaan » Roland Kirk filmé au Ronnie Scott's Club, ABC TVCUK / PBS, N/B, 25 min., 1967, séquence 5 min 30 – 6 min, je traduis.

de société ? R. Murray Schafer produit à son tour une discoursivité afin de légitimer que non plus seulement le son, mais toutes les interactions sonores soient considérées comme un problème concernant la multitude des individus. Pour ce faire, Schafer réunit plusieurs disciplines scientifiques, afin de réorganiser ce qui a été désorganisé par Cage. Karkowski étend l'intérêt pour le sonique en amplifiant, contrairement à Schafer, la part d'indétermination du son, jusqu'à en faire le principe moteur de l'univers. Et traversant ces intérêts si différents, l'existence indépendante du son en soi n'est pas remise en question, elle perd ses marques de fabrication et en vient à être considéré comme une force organisatrice de signification pour les individus. Selon cet enchaînement d'événements, la logique fabriquant l'universalité de son objet est activée, une culture invente ses garants hybrides, produisant à leur tour des positions contradictoires et variées.

La batterie de questions appliquée à chaque dispositif des auteurs est la suivante : qu'est-ce que recouvre le « son » ? Quels imaginaires et quelles figurations condense-t-il ? Quelles pensées du monde et quelles relations sont-elles traduites par son expérience et son vocable ? Quel manque de certitude, de garantie, de quoi est-il le symptôme ? Qu'est-ce qui nécessite sa mobilisation et sa production ? Qu'est-ce qu'il permet ? Comment et en quoi assure-t-il au sujet de se positionner ? Et par conséquent de quels écarts et séparations est-il la performance ?

Pour répondre à ces questions, ma méthode fut chronologiquement la suivante :

- Observer et écouter les dispositifs performatifs (branchement, situation, espaces, durée, volume, mise en scène, interaction, etc.).
- Établir des sources, documenter des langages – discoursivité – d'écoutes ; la recherche fut constituée dans un premier temps par l'établissement des textes sources de musiciens (traductions et éditions de textes dans la collection Rip on/off, chez Van Dieren Éditeur), dans un second temps par la reconstitution de la logique interne de leur dispositif discursif restituant leurs idées de son et leur langage d'écoute.
- Investiguer avec une attention particulière (prendre au mot) les références, récits et expériences mobilisés par un auteur-auditeur pour rendre compte de la manière dont un langage d'écoute se fonde, se légitime, s'organise, et se construit;
- Décrire les rationalités à l'œuvre, de reconstituer les logiques (systèmes de

stabilisation, d'amplification, etc.).

- Replacer ces entreprises micro-mythologiques au sein de leur contexte historique plus large, afin d'informer tant le récit en question que le contexte et de comprendre d'où viennent et comment et pourquoi sont mobilisées certaines notions et outils.
- Faire dialoguer des langages d'écoute, aussi de manière disjonctive afin que la distance - temporelle ou en termes de réseau - permette de mettre en évidence des enjeux et éléments inédits et pourtant déterminants.
- Après avoir distingué les niveaux de discours des dispositifs de compositeurs-performeurs *et* des outils méthodologiques (théories mobilisées comme *instruments* d'analyse), et afin de tester l'hypothèse de l'émergence d'une catégorie du son et de la « culture » du son qui lui est liée, se donner les moyens d'investiguer dans le même ensemble les pratiques du son *et* sur le son.

L'objectif de cette méthode est la constitution d'une histoire, une anthropologie et une cartographie des usages du son. Mais le nombre limité d'auteurs traités ici ne me permet en aucun cas de l'atteindre. En revanche, je tiens à souligner le statut des auteurs étudiés ici. Pris comme des *transducteurs de pratiques culturelles*, chacun de ces auteurs cristallise, dans leurs dispositifs techniques et discursifs des manières d'écouter ou de construire le son. Je considère chaque auteur comme une *boîte noire* où ce qui est observable est ce qui lui arrive et ce qui en est produit. Les productions sonores, et en particulier les discours (selon leurs organisations et leurs rhétoriques), forment ici le seul matériau à analyser permettant de rendre compte d'une fabrication du son, aussi influente et dépendante d'un réseau que limitée à une individualité.

Chaque auteur-compositeur (pris ici non pas d'abord comme sujet, mais comme *fonction*⁴⁹) configure son œuvre en fonction d'un certain nombre d'éléments qu'il sélectionne et qu'il transforme en production culturelle différente venant à son tour modifier une fantasque et fugace configuration initiale. L'effet de *rétroaction* modifiant un signal qui tout

⁴⁹ « L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel. [...] Il serait bien absurde, bien sûr, de nier l'existence de l'individu écrivant et inventant. Mais je pense que – depuis une certaine époque au moins – l'individu qui se met à écrire un texte à l'horizon duquel rôde une œuvre possible reprend à son compte la fonction de l'auteur : ce qu'il écrit et ce qu'il n'écrit pas, ce qu'il dessine, même à titre de brouillon provisoire, comme esquisse de l'œuvre, et ce qu'il laisse tomber comme propos quotidiens, tout ce jeu de différences est prescrit par la fonction auteur, telle qu'il la reçoit de son époque, ou telle qu'à son tour il la modifie. » in FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1970, p. 30-31.

en ayant donné « naissance » n'est plus ou pas sa « source » aide à caractériser le statut dynamique des œuvres des auteurs étudiés ici⁵⁰.

Ces œuvres composées de matériaux hétérogènes forment des systèmes fermés *a posteriori*, mais fonctionnent comme dispositif dès le moment de leur production. Le terme de système et la description de leur fonctionnement interne pour chacune des trois œuvres analysées ici pourraient laisser entendre qu'il est une logique de cause à effet linéaire interne et en soi des œuvres. Tout autrement, cette modélisation est ici comprise en fonction de l'effet de rétroaction et à travers l'hypothèse « Latour » présentée ci-dessus. Les contextes culturels ne sont pas linéaires, ils seraient davantage compréhensibles en termes de champs polarisés, de situations paradoxales, contradictoires et, ajoutons avec Deleuze et Guattari, « rhizomiques »⁵¹. Inclue dans et devant faire face à des contraintes contradictoires ou multiples problématiques, une œuvre serait alors la performance d'une manière d'y répondre. Cet aspect lui confère, certes, une certaine unité pouvant être reconstituée. Mais elle est à la fois la *traduction* donnant à comprendre les contraintes d'un contexte particulier, et l'*opération* même de la sélection des contraintes et paradoxes par sa manière de radicaliser, de faire une unité et une totalité signifiante, de fonder un ensemble, de mobiliser certaines références et d'en éliminer d'autres, d'inventer des généalogies par l'exclusion d'une multitude de liens. Elle renvoie et entraîne alors à son tour des contradictions.

Il ne s'agit donc pas de supposer une logique déterministe, ou essentialiste, une « source originale ou originelle », « noyau intérieur et caché » ou un « cœur d'une pensée »

⁵⁰ Gregory Bateson et l'école de Palo Alto ont appliqué les modèles logiques et cybernétiques (en particulier la découverte de la rétroaction ; « feedback ») à l'étude des relations et pathologies humaines : « [...] la psychanalyse appartient à l'école déterministe, alors que la psychologie analytique de Jung, par exemple, repose dans une grande mesure sur l'hypothèse de l'existence en l'homme d'une "entéléchie" immanente. L'avènement de la cybernétique a tout changé en montrant comment ces deux principes pouvaient coexister dans un cadre plus large. C'est la découverte de la rétroaction ("feed back") qui a rendu possible une telle conception des choses. Une chaîne d'événements dans laquelle A entraîne B, B entraîne C, C entraîne D, etc. aurait les propriétés d'un système linéaire déterministe. Mais si D renvoie à A, le système est circulaire, et fonctionne de manière totalement différente. Son comportement est en son fond analogue à celui de ces phénomènes qui avaient défié l'analyse en termes de déterminisme strictement linéaire. » in BEAVIN, Janet Helmick, JACKSON, Don. D., WATZLAWICK, Paul, *Une logique de la communication* (1967), trad. de l'angl. par Janine Morche, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 25. Pour une modélisation au niveau culturel et en anthropologie aussi, je renvoie à BATESON, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit* (1971), vol. 1, trad. de l'angl. par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

⁵¹ « [À] la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ces traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes traits différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. » in DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2* (1972), Nouvelle édition augmentée, Les éditions de Minuit, Paris, 1980. p. 31.

(ni d'ailleurs une écoute *profonde* ou *intérieure*⁵²) qui seraient à dévoiler au travers des discours et dispositifs. Il s'agit plutôt d'analyser les productions de ces « machines désirantes »⁵³, leur investissement d'un champ social historique et les « volontés de vérité »⁵⁴ qui les organisent au moyen de leurs « conditions externes de possibilités »⁵⁵. Cette manière d'analyser cherche à caractériser comment ces traces et discours d'expériences auditives traduisent et produisent les relations dichotomiques des pratiques de connaissances modernes.

Bien qu'il y ait certes un écho terminologique avec le « langage industriel » qui fut

⁵² À la lecture de *Surveiller et Punir* de Michel Foucault, Judith Butler commente que la figure de l'âme intérieure, comme si elle se logeait vraiment « à l'intérieur » du corps, doit se comprendre comme une inscription à la surface du corps, même si elle signifie d'abord par son absence, par la force de son invisibilité. La structuration d'un espace intérieur est un effet produit par un processus de signification dans lequel le corps devient une enceinte vitale et sacrée. L'âme est précisément ce qui manque au corps ; par conséquent, le corps se présente comme un manque signifiant. Ce manque qui *est* le corps représente l'âme comme une entité invisible. L'âme est ainsi une signification de surface qui met en cause et déstabilise la distinction même entre intérieur et extérieur, une figure de l'espace psychique intérieur inscrite *sur* le corps comme une signification sociale qui ne cesse de se nier comme telle. Pour reprendre les termes de Foucault, l'âme n'est pas emprisonnée par et dans le corps, comme le laisserait penser l'imagerie chrétienne : c'est l'« âme [qui est la] prison du corps » (FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p. 34.) in BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), trad. de l'angl. par Cynthia Kraus, La Découverte/Poche, Paris, 2006, p. 257-258. Pour une étude approfondie de la construction en Occident de cette « imagerie chrétienne » de l'intériorité depuis l'antiquité, je renvoie à l'ouvrage de référence : *Die Erfindung des inneren Menschen, Studien zur religiösen Anthropologie*, éd. par Jan Assmann *et al.*, Gütersloh, Mohn, 1993. Ou le chapitre « L'âme et le corps. L'invention de l'homme intérieur dans l'Antiquité et son renouvellement dans le christianisme primitif », THEISSEN, Gerd, *Psychologie des premiers chrétiens, Héritages et ruptures* (2007), trad. de l'all. par Joseph Hoffmann, Éditions Labor et Fides, Genève, 2011, p. 53-118.

⁵³ Pour reprendre ici la formule centrale de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour expliquer que l'inconscient est « machinique » (et non figuratif ou structural) et opère des investissements sociaux : « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit *le ça*. Partout se sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. La bouche de l'anorexique hésite entre une machine à manger et une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer (crise d'asthme). C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines. Une machine-organe pour une machine-énergie, toujours des flux et des coupures. Le président Schreber a les rayons du ciel dans le cul. *Anus solaire*. ET soyez sûrs que ça marche ; le président Schreber sent quelque chose, produit quelque chose, et peut en faire la théorie. Quelque chose se produit : des effets de machine, et non des métaphores. » in DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie I* (1972), Nouvelle édition augmentée, Les éditions de Minuit, Paris, 1972/1973, p. 7.

⁵⁴ « Le discours vrai, que la nécessité de sa forme affranchit du désir et libère du pouvoir, ne peut pas reconnaître la volonté de vérité qui le traverse ; et la volonté de vérité, celle qui s'est imposée à nous depuis bien longtemps, est telle que la vérité qu'elle veut ne peut pas ne pas la masquer. Ainsi n'apparaît à nos yeux qu'une vérité qui serait richesse, fécondité, force douce et insidieusement universelle. Et nous ignorons en revanche la volonté de vérité, comme prodigieuse machinerie destinée à exclure. » in FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1970, p. 22.

⁵⁵ Concernant la règle de l'extériorité dans l'analyse des discours : « [...] ne pas aller du discours vers son noyau intérieur et caché, vers le cœur d'une pensée ou d'une signification qui se manifesterait en lui ; mais à partir du discours lui-même, de son apparition et de sa régularité, aller vers ce qui donne lieu à la série aléatoire de ces événements et qui en fixe les bornes. » in FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1970, p. 55.

construit par les sciences de l'information et de la cybernétique⁵⁶, je ne suppose aucune raison ou logique possédant les moyens de savoir comment organiser chaque élément les uns avec les autres. Je m'intéresse aux transformations et constructions des déterminismes, automatismes, organisations, et conformités avec le réel, tels les *arts de faire* de Michel de Certeau, où l'humain ordinaire invente le quotidien grâce aux détournements subtils des objets et codes et se réapproprie, par là même, la pratique et l'espace à sa manière⁵⁷.

3. Organisation des parties et hypothèses particulières

Partie A.

La première partie est une relecture des textes de Cage, en particulier autour de la performance *4'33''* qui, bien qu'ils aient fait l'objet d'études abondantes et détaillées, est nécessaire à mon propos parce que précisément il s'agit d'interroger son caractère indispensable et pourquoi aucune étude en art sonore et aucune étude culturelle sur le son n'en font l'économie. L'hypothèse discutée (a.) est que l'auteur John Cage, ses textes, conférences et performances, auraient formalisés, parmi d'autres⁵⁸, mais de manière exemplaire, le passage d'une pratique musicale à la pratique des sons, par la fabrication de la catégorie du son en soi. Autrement dit, Cage à la fois établit de manière paradigmatique la constitution moderniste d'un rapport entre la pensée et le son qui avait commencé avec les inventions du paléophone et du phonographe⁵⁹, et absolutise les sons en eux-mêmes détachés et indépendants d'une signifiante qu'ils pourraient avoir pour et par un individu, un groupe, une société, ou une culture.

L'art sonore et les études culturelles du son ne pourraient pas faire sans cette position liminale dans l'histoire des rhétoriques sur le son, mais ne pourraient simultanément rien en faire puisque que son et sens, dans ce cas limite, ne sont plus forcément solubles l'un dans

⁵⁶ « D'être attentif aux engagements matériels de la théorie de l'information et de la cybernétique, et au filtre des machines qui intercède tant dans une communication, révèle plus au sujet des corps que d'une désincarnation – spécifiquement, les conséquences phénoménales et interactionnelles de la conception industrielle du langage. » in MILLS, Maria, « On Disability and Cybernetics : Helen Keller, Norbert Wiener, and the Hearing Glove », p. 103. Je traduis.

⁵⁷ CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Nouvelle édition augmentée, établie et présentée par Luce Giard, Gallimard, Paris, 1990.

⁵⁸ Contemporain de Cage, Pierre Schaeffer à Paris développait son étude sur les « objets sonores ».

⁵⁹ « [N]ous commençons seulement réellement à entendre quelque chose *au sujet* du son comme entité culturelle avec l'introduction du paléophone de Cros et du phonographe d'Edison au moment même de la montée de la culture moderniste et d'avant-garde » in KAHN, Douglas, *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 5. Nous traduisons. « *Au sujet* du son » (*about*, en italique dans le texte original).

l'autre. Mais si, en effet, l'objet historique du son en soi se révèle ainsi pauvre en information, car fait autonome des éléments permettant une compréhension de ce qui se passe autour de l'auditeur-e et entre les auditeur-e-s⁶⁰, les performances et l'écriture qui le mobilise renvoient à l'auteur, à son expérience privée, sa manière de se fermer et de s'exposer conjointement au monde⁶¹. Les textes et des performances qui matérialisent une partie de ce renvoi me fournissent la matière pour interroger, dans l'ambivalence d'une épistémologie dualiste moderniste, le geste conceptuel historique de séparation des humains et des sons, et de soi par rapport à soi.

Je propose, à ce titre, de considérer la balise que forme cette œuvre en tant que *seuil* des rhétoriques sur la pensée du son et de leur écoute⁶². L'« auteur » Cage fonctionnerait *a posteriori* comme la clôture de l'idée de musique absolue du Romantisme du XIX^e siècle et formalisation des conditions de possibilité de l'art sonore (pour lui-même) et des sciences humaines du son et de l'auralité du XXI^e siècle. Mais cette présentation diachronique et macroscopique doit être relativisée par une tension synchronique propre et originale au dispositif cagien. En effet, il y aurait deux mouvements simultanés et contradictoires dans le geste de Cage : la remise en question de l'idée absolue de musique est un moyen au service d'une stratégie pour déplacer l'écoute musicale vers les sons de l'environnement. Et en même temps, l'idée d'une autre réalité qui conférerait aux substances organisées un statut particulier et incomparable dans l'ancienne organisation musicale n'est pas remise en question dans la conception moderniste de Cage d'une évolution linéaire allant dans le sens du détachement de l'ego par une croyance positiviste en la science.

L'affirmation du progrès scientifique est ainsi mobilisée au service de l'existence d'une activité sonore qui se situerait sur un autre plan, celui ontologique via la théosophie de

⁶⁰ KAHN, Douglas, « Histories of Sound Once Removed », in *Wireless Imagination : Sound, Radio, and the Avant-Garde*, éd. par Douglas Kahn, Gregory Whitehead, MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 2. Mais la remarque contre Cage est commune à l'exemple de cette mention de Gilles Aubry : « L'inconvénient de l'assertion de John Cage, - pour qui tout son est musique-, est qu'elle dénie aussi tout sens au son, puisque la musique se veut dépourvue de signification ou de concept » in AUBRY, Gilles, propos recueillis par dans « LeMag, Rendez-vous culturels », *Le Courrier*, Genève, Samedi 21 août 2010, p. 18.

⁶¹ « La possibilité du sens s'identifie avec la possibilité de la résonance, soit de la sonorité elle-même. Plus précisément, la possibilité sensée du sens (ou, si l'on veut, la condition transcendentale de signification sans laquelle il n'y aurait aucun sens) se recouvre avec la possibilité résonante du son : c'est-à-dire en définitive, avec la possibilité d'un écho ou d'un renvoi à soi en soi. Le sens est d'abord le rebond du son, rebond coextensif à tout le pli/dépli de la présence et du présent qui fait ou qui ouvre le sensible comme tel, et qui ouvre en l'exposant sonore : l'écartement vibrant d'un sens en quelque sens qu'on l'entende. » in NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002, p. 57-58.

⁶² « Peut-être peut-on se demander : n'est-ce pas vrai qu'après John Cage tout ce qui est lié à l'écoute devient de la musique ? » in JUN, Yan, « Guest Edition #2 Adel Wang Jing/Yan Jun », *EAR ROOM, re-sounding dialogues around the glob*, entretien monté par WRIGHT, Mark Peter, 9 janvier 2012, <http://earroom.wordpress.com/2012/01/09/guest-edition-2-adel-wang-jingyan-jun/>

Fischinger notamment. Cage développe son œuvre autour de cette volonté spécifique d'entretenir ensemble un dépassement du paradigme de la perte romantique, et la conservation de l'idée d'une activité absolue irréductible à la finitude humaine, mais sans en déterminer le rapport. C'est pourquoi, comme nous le verrons, laissant les sons être eux-mêmes (*let the sound be themselves*), Cage laissait aussi à des musiciens/théoriciens la possibilité d'écouter les sons de l'environnement en eux-mêmes sur un autre plan de réalité que celui sur lequel ils se manifestent. C'est pourquoi aussi au niveau de l'organisation de mon travail, la partie Cage (A.) a le statut de seuil me permettant à la fois de poser le décor des débats modernistes (Rudhyar, Russolo, Varèse, *via* Cage) et signifiant que le dispositif cagien est incontournable notamment pour entrer dans les œuvres de Schafer et Karkowski. J'accepte donc l'importance de Cage et je la critique. Ma position est liminale, à la fois dedans et dehors.

Parties B.

Si les auteurs traités dans les deuxième et troisième parties ne sont pas chronologiquement contemporains, je les dispose pourtant au même niveau (B.). J'ai choisi ce montage afin d'une part de proposer une manière de faire dialoguer des langages d'écoute qui permette de court-circuiter les catégories musicales et les appartenances à des « scènes », générations ou réseaux, ces dernières étant protectrices et organisatrices des enjeux et débats. Et d'autre part, de présenter l'interdépendance du dispositif cagien avec deux types contradictoires de dispositifs théologiques de gestion de la tension entre l'existence en soi/pour soi/a priori du son et ce que fabrique les humains entre eux : Schafer cherche à *stabiliser* cette tension interne en fonction de la référence au silence (B.1) ; Karkowski cherche à *amplifier* en fonction de la référence au bruit (B.2)⁶³. Bien entendu, cette opposition formelle liée à ce montage livrera ces asymétries lors de l'analyse spécifique de chaque discours.

⁶³ J'utilise le terme de « stabilisation » et d'« amplification » en fonction de l'usage particulier de la rétroaction qu'en fait l'école de Palo Alto. En revanche, je ne reprends pas les qualificatifs « négatif » et « positif » permettant de caractériser le type de rétroaction. J'en suis seulement les modélisations générales : « [N]ous parlerons [...] de rétroaction négative puisqu'elle caractérise l'homéostasie (ou état stable) et qu'elle joue donc un rôle important dans la rélisation et le maintien de relations stables. Par contre, la rétroaction positive conduit au changement, c'est-à-dire en un sens à la perte de la stabilité ou de l'équilibre. Dans les deux cas, une partie de ce qui sort ("output") du système est réintroduit dans le système sous la forme d'une information sur ce qui en est sorti. La différence est que, dans le cas de la rétroaction négative, cette information a pour rôle de réduire l'écart de ce qui sort par rapport à une norme fixée ou déviation [...], tandis que dans le cas de la rétroaction positive, la même information agit comme une mesure d'amplification de la déviation de ce qui sort ; elle est donc positive par rapport à l'orientation préexistente vers un point mort ou une rupture. » in BEAVIN, Janet Helmick, JACKSON, Don. D., WATZLAWICK, Paul, *Une logique de la communication* (1967), trad. de l'angl. par Janine Morche, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 25-26. Sans jugement de valeur, la rétroaction négative est ici appliquée au système de Schafer et la rétraction positive au système de Karkowski.

Partie B.1. Théologie du silence / système de stabilisation

Schafer produit les prémisses d'une « science humaine du son »⁶⁴. La reconstitution du système schaférien élaboré dans *Le paysage sonore* de Schafer s'ouvre sur cet *effet* qui ne cesse d'agir et d'être critiqué et réinterprété en retour dans les études culturelles sur le son et l'auralité. Comme nous le verrons, cet effet serait le produit d'une réaction propre à Schafer (avec son réseau de collègues et de disciplines) contre le principe d'indétermination telle que formalisée par Cage régissant le rapport entre les sons en eux-mêmes de l'environnement et l'idée de musique absolue. L'entreprise schaférienne serait, selon la perspective proposée, la réalisation discursive d'une raison fixant des critères de vérités et permettant de stabiliser et de signifier l'articulation de la relation des deux pôles idéologiques de la musique absolue et des sons absolus.

En prenant au sérieux chacune des références mobilisées par Schafer dans son texte, l'examen permettra aussi de caractériser ses opérations à travers son usage des éléments de discours ésotériques et judéo-chrétiens, dans sa fabrication signifiante du son et du silence. Cette recherche nous emmènera notamment jusqu'au système du rosicrucien Robert Fludd dont l'utilisation qu'en fait Schafer donne un des indices confirmant la quête initiatique d'une raison permettant de penser l'ordre de toute chose et de tous les sons du monde.

Souvent cités en référence, le dispositif du *Paysage sonore*, ses références et ses concepts, appellent un réexamen de fond afin de comprendre comment furent construits les outils utilisés en études culturelles sur le son et l'auralité et quels enjeux ils charrient au travers de l'évidence de leurs usages.

Partie B.2. Théologie du bruit / système d'amplification

Karkowski est un cas limite pour cette recherche dans la mesure où d'une part son œuvre n'est pas aussi documentée que Cage et Schafer, et d'autre part qu'il revendique lui-même une manière de faire « underground », à distance du marché musical et rejetant les

⁶⁴ La fonction fondatrice des premiers écrits de Schafer est corroborée par des ouvrages de références en *Sound studies*. Par exemple, immédiatement à la suite du paragraphe définissant et listant des disciplines qui s'occupent des *Sound studies* en 2012, Karin Bijsterveld et Trevor Pinch remontent l'écologie acoustique de Raymond Murray Schafer, Barry Truax et Hildegard Westerkamp pour présenter les origines de l'étude du son comme phénomène socio-environnemental. BIJSTERVELD, Karin, PINCH, Trevor, « New Keys to The World of Sound », *The Oxford Handbook of Sound Studies*, éd. par Karin BIJSTERVELD et Trevor PINCH, Oxford University Press, New York, 2012, p. 7.

discours de sens sur son travail. Pourtant, l'œuvre de Karkowski est tout aussi sujette à l'analyse que Cage ou Schafer, non seulement parce qu'elle est devenue une référence dans les milieux de la musique industrielle et bruitiste (*noise*), mais surtout parce qu'au même titre que Cage et Schafer son système idéologique peut-être reconstitué selon la perspective que je propose.

De manière symétriquement opposée au système de stabilisation de Schafer selon le présent montage, celui de Karkowski est la performance affichée de la déstabilisation des systèmes (*a fortiori* celui de Schafer), c'est-à-dire de l'amplification du principe d'indétermination formalisé par Cage, entre l'idée et en particulier la pratique de la musique et les sons en eux-mêmes. Mais, à la suite d'un travail établissant les sources nécessaires à l'analyse des affirmations de l'auteur, il est aussi possible de montrer que sa manière d'amplifier les tensions propres aux pratiques de connaissances de la culture occidentale se structure en fonction de l'idée du son absolu ici aussi conservée et intacte. L'amplification se situe alors ailleurs, à savoir dans un développement de l'idée du son absolu en un principe vital duquel, par lequel et pour lequel toute chose existe.

Il s'agit de prendre au sérieux chaque terme et référence mobilisés dans cette théologie du bruit originale. L'examen nous permettra notamment de reconstituer quelles idées recouvrent le vocable et renvoient à Karkowski et à son écoute du monde. La comparaison heuristique avec la théosophie d'Emmanuel Swedenborg qui se trouve à la charnière entre la méthode scientifique par expérimentation des pratiques modernes et de la correspondance de toute chose de la pratique médiévale permettra en particulier de mettre en évidence comment Karkowski construit une raison comme alternative à ce qu'il identifie comme la logique cartésienne dominante en modernité.

En conclusion, je reprendrai les résultats issus des analyses des dispositifs des auteurs en question, à savoir qu'aussi incomparables qu'ils puissent être, leur langage d'écoute balise – historiquement – la formation d'une culture *en fonction* d'une impensable remise en question de l'existence du fait sonore, en soi, indivisible, non contradictoire, autonome de toute formation historique des perceptions et de construction culturelle humaine.

Mais cette brève partie mettra aussi ces résultats en perspective avec quelques théories des études culturelles du son et de l'auralité contemporaine. Le son et la pensée apparaîtront comme les deux faces d'une même configuration historique liée aux pratiques de savoir en Occident moderne, et dont l'hybridité est propice aux questions contemporaines d'ordre général. Cette brève discussion entremêlant et polarisant des pratiques discursives d'artistes et

de scientifiques aura le statut de base de travail pour une cartographie des usages du son.

II. Processus et état de la recherche

1. Généalogie classique des conceptions du son et de l'acoustique

Les dispositifs discursifs étudiés dans ce travail sont interdépendants de la configuration particulière des conceptions du phénomène sonore en modernité occidentale. Mais n'ayant pas les compétences requises afin de rendre compte des débats en sciences de l'audio (i.e. en mathématique, en acoustique physique, en acoustique musicale, et physio- et psycho- acoustique), je me limite à synthétiser neuf configurations de la combinaison *musique / science* sur la base de l'histoire de l'acoustique afin de situer à la fois mon propos et les références faites dans les discours des auteurs analysés. Cette présentation succincte a l'avantage cependant de présenter la reconstitution linéaire classique de l'histoire occidentale des explications du phénomène sonore et de l'acoustique.

1. Configuration des connaissances selon la prérogative des « secrets divins »

Les pratiques médiévales et pré-modernes concernant le son auraient été liées à la « conviction que l'esprit humain peut déchiffrer les secrets divins [...] »⁶⁵. Elles croisent inextricablement les mathématiques, la musique et la métaphysique⁶⁶. Elles se seraient attachées à comprendre le mécanisme du phénomène sonore en discutant certaines théories issues des recueils antiques de Pythagore, Aristote ou Lucrèce par exemple⁶⁷.

2. Configuration des connaissances selon la prérogative du musicien et la controverse de la coïncidence des coups (XVI-XVII^e siècle)

⁶⁵ BAILHACHE, Patrice, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Éditions CNRS, Paris, 2001, p. 62.

⁶⁶ CROMBIE, Alistair Cameron, « The Science of Music » in *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition, The history of argument and explanation especially in the mathematical and biomedical sciences and arts*, Vol. II, Duckworth, Londres, 1994, p. 783-894.

⁶⁷ ASCHOFF, Volker, *Über die Beschreibung des Echos durch Aristoteles, Versuch einer Ergänzung des überlieferten Textes sowie drei Anhänge zur Geschichte des Echos in der Antike und im Mittelalter*, Fabri Verlag, Ulm, Donau, 1993. HUNT, Frederick Vinton, *Origins in Acoustics, The Science of sound from Antiquity to the Age of Newton*, Yale University Press, New Haven, CT, 1978.

Il s'agissait d'expliquer ce que les musiciens connaissaient par expérience et empiriquement. La dynamique aurait été la suivante : l'explication de l'impression de consonance tournait autour de la « coïncidence des coups » de deux notes pour former un accord sujet aux variations de son attrait musical d'une époque à l'autre⁶⁸. Tout en étant dans un rapport d'interdépendance, les théories du phénomène sonore auraient été organisées littérairement⁶⁹ en fonction de l'esthétique musicale. Les complexes débats de l'époque ne peuvent en aucun cas être résumés de la sorte. Je renvoie alors aux études spécialisées sur Galileo Galilei (1564-1642)⁷⁰, Johannes Kepler (1571-1630)⁷¹, Marin Mersenne (1588-1648)⁷², Isaac Beeckman (1588-1637), René Descartes (1596-1650)⁷³, et sur l'histoire des conceptions du son aux XVI^e et XVII^e siècles⁷⁴. Simultanément à la théorie des coups, les

⁶⁸ « La nouvelle acoustique remplace la conglomération de mythe, de dogmatique scholastique, de mysticisme, et de numérologie, qu'on trouvait dans l'ancienne théorie musicale [...]. Différemment de l'ancienne métaphysique, cette nouvelle science a organisé une prérogative du musicien. Alors qu'elle lui apprenait à comprendre le matériau brut qu'il recevait de la nature, elle le laissait libre d'employer comme il en a besoin et de façonner ses règles opératoires selon des motifs purement esthétiques. » in PALISCA, Claude V., « Scientific Empirism in Musical Thought », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1994, p. 235. Je traduis.

⁶⁹ VAN INGEN, Ferdinand J, *Echo im 17. Jahrhundert, Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit*, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 2002.

⁷⁰ GALILÉE, *Discours et démonstrations mathématiques concernant deux sciences nouvelles* (1638), trad. du lat. par Maurice Clavelin, nouv. éd. corr. augm., Presses Universitaires de France, Paris, 1995. *Music and Science in the Age of Galileo*, éd. par Victore Coelho, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, Londres, 1992.

⁷¹ STEPHENSON, Bruce, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton University Press Princeton, NJ, 1994.

⁷² MERSENNE, Marin, *Questions inouyes, Questions harmoniques, Questions théologiques, Les mécaniques de Galilée, Les préludes de l'harmonie universelle* (1634), Corpus des œuvres de philosophie en langue française, texte revu par André Pessel, Fayard, Paris, 1985. MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle* (Chez Sébastien Cramoisy, Paris, 1636), facsimilé de l'exemplaire de l'auteur avec ses annotations, introduction de François Lesure, rééditions du Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.), Paris, 1965-1986. KOLTZ, Sebastian, « Vibration un Vernunft. Zur experimentellen Agenda in Marin Mersennes Harmonie universelle (Paris, 1636) », *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, éd. par Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig, *Theatrum Scientiarum* n°3, De Gruyter, Berlin, New York, 2006, p. 279-294.

⁷³ DESCARTES, René, *Abrégé de la musique, Compendium musicae* (Charles Angot, Paris, 1619, 1668), éd. nouv., trad. par Fr. de Buzon, PUF, Paris, 1987.

⁷⁴ COHEN, H. Floris, *Quantifying Music, The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1984. GOUK, Penelope, *Music, Science and Natural Magic*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1999. SMITH, Bruce R, *The Acoustical World of Early Modern England. Attending to the O-Factor*, The University of Chicago Press, Chicago, IL, 1999. JACKSON, Myles W., « Music and Science During the Scientific Revolution », *Perspectives on Science*, vol. 9, n°1, MIT Press Journals, Cambridge, MA, 2001, p. 106-115.

vibrations aussi étaient sujettes à théorisation⁷⁵. En 1667, Robert Hooke (1635-1703) inventait un « téléphone » à ficelle.

3. Création du domaine et du nom de l'acoustique musicale et la controverse des cordes (XVIII^e siècle)

Sans domaine propre jusque-là⁷⁶, l'étude des sons et de leur mécanique s'organisent en branche distincte avec Joseph Sauveur (1653-1716) qui créa le terme « acoustique » peu avant 1713⁷⁷. Sauveur est aussi considéré comme l'inventeur de l'acoustique musicale par certains, puisqu'il fit des recherches déterminantes sur les cordes vibrantes. Pour un résumé du débat mathématique entre Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) / Leonhard Euler (1707-1783) et ensuite entre Euler/ Joseph Louis Lagrange (1736-1813), je renvoie à l'étude de Gerald Wheeler⁷⁸, et plus largement aux textes des nombreux auteurs élaborant des conceptions du son au XVIII^e siècle comme Dortous de Mairan (1678-1771)⁷⁹, Antoine Destutt de Tracy (1754-1836)⁸⁰ ou Antoine Suremain-Missery (1767-1852)⁸¹ et aux études sur l'acoustique musicale⁸².

4. Étendue de l'acoustique à tous les corps sonores de la mécanique harmonieuse du monde (Ernst Chladni – XIX^e siècle a.)

⁷⁵ DOSTROVSKY, Sigalia, « Early Vibration Theory : Physics and Music in the Seventeenth Century », *Archive for History of Exact Sciences*, Vol. 14, n°3, 1975, p. 169-218.

⁷⁶ MANCOSU, Paolo, « Acoustics and Optics », *The Cambridge History of Science, Early Modern Science*, Vol. 3, éd. par Katharine Park, Lorraine Daston, Cambridge University Press, MA, p. 596-631.

⁷⁷ SAUVEUR, Joseph, « Sur les cordes sonores et une nouvelle détermination du son fixe » in *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* (1713), De l'imprimerie Royale, Paris, 1716, p. 68-75. Sur la création de l'acoustique, du terme, d'une partie de son vocabulaire et sur les explications de phénomènes connus des musiciens mais non compris, je renvoie à l'étude de Léon Auger sur le physicien français fondateur de l'acoustique musicale Joseph Sauveur : AUGER, Léon, « Les apports de J. Sauveur (1653-1716) à la création de l'Acoustique », in *Revue d'Histoire des sciences et de leurs applications*, tome 1, n°4, Presses universitaires de France, Paris, Avril-Juin, 1948, p. 323-336.

⁷⁸ WHEELER, Gerald F, CRUMMETT, William P., « The vibrating string controversy » in *American Journal of Physics*, 55 (1), Melville, New York, janvier, 1987, p. 33-37.

⁷⁹ MAIRAN, Dortus de, « Discours Sur la Propagation du Son dans les différents Tons qui le modifient », in *Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Année 1737, Mémoires de mathématique et de physique*, Tirés des registres de l'Académie Royales, De l'imprimerie Royale, Paris, 1740, p. 97-104.

⁸⁰ DESTUTT Comte de Tracy, Antoine Louis Claude, *Éléments d'idéologie*, Mme Ve Courcier, Imprimeur-Libraire, rue du Jardinnet, n°12, quartier Saint-André-des Arcs, Paris, 1817.

⁸¹ SUREMAIN-MISSERY, Antoine, *Théorie acoustico-musicale ou de la doctrine des sons rapportée aux principes de leur combinaison, Ouvrage analytique et philosophique*, Chez Firmin Didot, rue Dauphine, De l'imprimerie de Didot l'aîné, Paris, 1793.

⁸² DOSTROVSKY, Sigalia, CANNON, John T., « Entstehung Der Musikalischen Akustik (1600-1750) », in *Geschichte der Musiktheorie*, éd. par Frieder Zaminer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987, p. 7-79.

Dans la configuration générale d'un maintien de l'harmonie entre le monde et les pratiques constituée et légitimée au travers de l'interdépendance des physiciens, musiciens et constructeurs d'instruments⁸³, Ernst Chladni (1756-1827) étend l'étude de la « nature » du son principalement cantonnée jusque là aux cordes vers tous les éléments par ses expériences en laboratoire sur les plaques vibrantes⁸⁴ :

« Pendant qu'on avançait plusieurs branches de la Physique, l'Acoustique restait toujours en arrière. Les vibrations sonores de la plupart des corps élastiques étaient tout à fait inconnues, et ordinairement on n'avait égard qu'aux vibrations transversales d'une corde, qu'on regardait comme la base de toute l'harmonie, et dont on voulait attribuer les lois à tous les autres corps sonores. »⁸⁵

5. Construction du paradigme de la représentation sinusoïdale et décomposée du son (Fourier – XIX^e siècle b.)

En 1822, le mathématicien et physicien français Jean Baptiste Joseph Fourier (1768-1830) décrivait un son complexe par une série de composantes sinusoïdales⁸⁶.

6. Introduction de la dimension physiologique dans la définition du son et remise en question de la prérogative de l'esthétique musicale (Helmholtz et la seconde moitié du XIX^e siècle c.)

Le fonctionnement de la perception auditive étant laissée jusque là à l'arbitraire du théoricien, les expériences physiologiques (*i.e.* l'étude des fonctionnements de la perception) furent introduites d'une manière déterminante dans la conception du phénomène sonore en général, en corrélation avec les changements opérés par la science anatomique et par la philosophie de Kant où les objets perçus devenaient légitimement des résultats de la

⁸³ JACKSON, Myles, W., *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, MIT Press, Cambridge, MA, 2008.

⁸⁴ ULLMANN, Dieter, *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*, Birkhäuser Verlag, Bâle, Boston, Berlin, 1996. SZENDY, Peter, « Klangfiguren (a hit in the lab) », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 21-27.

⁸⁵ CHLADNI, Ernst Florens Friedrich, « Préface », *Traité d'acoustique* (1802), trad. de l'all. par l'auteur, ChezCourcier, Imprimeur-Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins, n°57, Paris, 1809, p. i.

⁸⁶ SIEGERT, Bernhard, « “Erzklang“ oder “missing fundamental“ : Kulturgeschichte als Signalanalyse », in *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 7-20.

perception du sujet⁸⁷. Simultanément à d'autres chercheurs tel Emil du Bois Reymond (1818-1896)⁸⁸, le physiologiste et acousticien allemand, Helmholtz, travaille à l'explication de la perception en général en étudiant la « propagation des stimuli dans les nerfs »⁸⁹ et de la perception du son en rapport avec l'acoustique en particulier⁹⁰. Il utilise notamment la décomposition en série de Fourier pour défendre les harmoniques en musique. Mais ses résultats ne correspondent pas à la théorie des accords musicaux, de la consonance et du système des tonalités qu'il aurait souhaité préserver⁹¹. Avec ce problème et indépendamment de l'intention d'Helmholtz, la prérogative attribuée depuis plus de deux siècles à l'esthétique musicale était remise en question⁹².

À la même époque et inextricablement liés aux conceptions de la perception visuelle et auditive, étaient expérimentés et inventés des ensembles de procédés permettant la reproduction mécanique du son. En 1857, Edouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) invente le phonographe qui peut enregistrer des sons sur du papier. En 1876, Alexandre Graham Bell (1847-1922) fait breveter un téléphone. En 1877, Charles Cros (1842-1888) fait la description de son « paléophone » auprès de l'Académie des Sciences de Paris. La même

⁸⁷ La physiologie n'est pas nouvelle, mais les connaissances du fonctionnement de l'oreille interne se développèrent en lien avec les données conçues d'une part par les sciences anatomiques (Cf. notamment PERROLLE, Etienne, *Dissertation anatomico-acoustique*, Chez Mequignon l'Ainé, Librairie, Rue des Cordeliers, Paris, Chez Brouillet Librairie, rue St Rome, Toulouse, 1782.), et d'autre part sous l'influence de la philosophie de Kant centrée sur le sujet et grâce à laquelle les objets perçus pouvaient être conçu comme étant le résultat « objectif » de la perception elle-même. Mais Julia Kursell montre qu'à l'époque d'Helmholtz et pour ce dernier notamment, il ne s'agit pas de parler des sons comme des « artefacts sonores » dans une configuration où le sujet était encore en partie considéré en fonction de la dichotomie dehors-objet/dedans-sujet. Ainsi même objets créés par la perception, l'investigation de ces productions conservaient l'idée d'introspection. Sujet développé dans l'article suivant : KURSELL, Julia, « Sound Objects », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 29-38.

⁸⁸ BOIS-REYMOND, Emil. Heinrich du, *Kadmus oder Allgemeine Alphabetik vom physikalischen, physiologischen und graphischen Standpunkt*, Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, Harrwitz und Gossmann, Berlin, 1862.

⁸⁹ Sur la manière encastrée dans l'histoire de la culture et de la technologie avec laquelle Helmholtz expérimentait sur la propagation des stimuli dans les nerfs, je renvoie à l'article suivant : SCHMIDGEN, Henning, « Of frogs and men : the origins of psychophysiological time experiments, 1850-1865 », *Endeavour*, Vol. 26, n°4, Elsevier Science Ltd, Cambridge, UK, 2002, p. 142.

⁹⁰ HELMHOLTZ, Hermann Ludwig von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863), trad. de l'all. par Georges Guérout (Victor Masson et Fils [1868]), Éditions Jacques Gabay, Paris, 1990.

⁹¹ STEEGE, Benjamin, « Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History », *Journal of Music Theory*, 54/2, Duke University Press, Durham, Londres, automne 2010, p. 283-310. HUI, Alix. « Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz's Sound Sensations Studies, his Classicism, and his Beethoven Sonata », *Annals of Science*, Vol. 68, n°2, Taylor & Francis, Londres, 2011, p. 149-177. Pour un recueil d'époque intégrant une contribution d'Helmholtz sur la dimension métaphysique du son : HALL Alexander Wilford, *Evolution of Sound, A Part of The Problem of Humain Life, Here and Hereafter*, Hall & Co publishers, 234 Broadway, New York, 1878.

⁹² CARLTON MALEY Jr., Vaughn, *The Theory of Beats and Combination Tones, 1700-1863*, Garland Publishing, Inc., New York, Londres, 1990.

année, Thomas Edison (1847-1931) achève un dispositif permettant d'enregistrer les sons au moyen d'un stylet marquant un cylindre d'étain (le phonographe). Entre 1886 et 1889, Emile Berliner invente le gramophone permettant de diffuser du son à partir d'un disque gravé⁹³.

Ces derniers points 5 et 6 forment ici les indices d'un processus de séparation entre sens et son. Influence de la philosophie kantienne, changement de représentation du phénomène sonore, tension entre esthétique musicale et résultats de laboratoire, et inventions de moyens de reproduction mécanique du son auraient été les éléments participant à l'émergence de la conception du son comme entité culturelle⁹⁴, digne d'intérêt en lui-même et pour lui-même, marquant simultanément la possibilité d'un écart par rapport à l'idée de musique et à la volonté d'expliquer sa nature.

7. Acoustique des enceintes fermées (XX^e siècle a.)

En 1900, Wallace Sabine s'occupa du temps de réverbération et de la question de l'absorption des matériaux. Ses travaux marquent les débuts de l'acoustique des salles en tant que domaine scientifique (propagation des ondes sonores dans une enceinte fermée)⁹⁵.

8. Méthodes de synthèse sonore (XX^e siècle b.)

Le cinéma et de son industrie furent des lieux particulièrement propices au développement de la reproduction mécanique du son⁹⁶. Héritant des inventions liées à la visualisation du son depuis Chladni et cherchant de nouvelles formes d'écriture acoustique avec Oskar Fischinger, Rudolph Pfenninger inventa une « méthode analytique rendant possible un vocabulaire systématique et fonctionnel pour générer des sons depuis de simple

⁹³ Pour une archéologie de ces « inventions », je renvoie à l'ouvrage essentiel suivant : STERNE, Jonathan, *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003.

⁹⁴ Comme nous le verrons ensuite, Douglas Kahn ouvre son enquête lorsque l'on commence à entendre parler *du* son comme entité culturelle » à partir de où les premières réceptions, réactions et usages de ces inventions hors du cadre des spécialistes sont documentées. Cf. KAHN, Douglas, *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 5.

⁹⁵ SABINE, Wallace-Clement, *Collected papers on acoustics*, Dover, New York, 1964.

⁹⁶ LEVIN, Thomas Y., « The Acoustic Dimension, Notes on Cinema Sound », *Screen*, Oxford journals, Vol. 25, n°3, Oxford University Press, Oxford, 1984, p. 55-68.

marques graphiques »⁹⁷. Sa découverte apparut d'abord menacer non seulement le système tonal, mais aussi le « statut du son enregistré » lui-même puisque le son synthétique ne faisait plus référence à quelque chose d'autre (enregistrement de quelque chose, d'une voix, etc.), mais semblait provenir de « nulle part »⁹⁸.

Issue de cette première moitié du XX^e siècle, l'œuvre de Cage marquerait ici la formalisation de la séparation entre l'intérêt pour les sons en eux-mêmes et leur relation (voire leur relativité) à leur condition sine qua non de production⁹⁹, à du sens, à un contexte, à une organisation, à une imagination, à des individus, des corps, etc.

Dans un second temps, le paysage sonore de Schafer et les physiques sonores de Karkowski formeraient les indices de deux stratégies de résolution de la tension opérée par Cage symétriquement opposées. L'un prônant le retour au sens et l'autre affirmant l'absence de ce dernier, ils participeraient néanmoins à l'effacement de la tension qu'ils pratiquent la stabilisation ou l'amplification destructrice. Communément ils fabriqueraient le dispositif d'universalisation du sonique en soi.

⁹⁷ LEVIN, Thomas Y., « "Tones from Nowhere" : Rudolph Pfenninger and the Archeology of Synthetic Sound », *Grey Room*, n°12, Grey Room Inc., MIT, Cambridge, MA, été 2003, p. 39. Je traduis.

⁹⁸ LEVIN, Thomas Y., « "Tones from Nowhere" : Rudolph Pfenninger and the Archeology of Synthetic Sound », *Grey Room*, n°12, Grey Room Inc., MIT, Cambridge, MA, été 2003, p. 58.

⁹⁹ Simultanément à l'expérience de la chambre anéchoïque de Cage à Harvard, comme nous le verrons, Pierre Schaffer à Paris « introduisit la notion d' "objet sonore" pour décrire ce qu'il obtenait à l'aide d'une bande magnétique. Bien que la bande comme condition *sine qua non* de l'"objet sonore" aurait donné la meilleure explication de ce qu'il entendait par son terme, il s'abstint lui-même d'identifier l'objet sonore comme un simple bout de bande. Au lieu de cela, il définit l'objet sonore *ex negativo* : l'objet sonore n'était pas l'instrument enregistré sur la bande, ou la bande ou un bout de bande, parce que le même bout de bande pouvait contenir une profusion d'objets sonores. L'objet sonore n'était pas non plus produit par le psychisme parce qu'il ne dépendait pas d'un auditeur individuel. » in KURSELL, Julia, « Sound Objects », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 32.

9. Le son comme phénomène social (XXI^e siècle)

Dans cette liste, il convient d'ajouter une dernière étape qui se concentre sur les « conceptions » du phénomène sonore qui n'intéressent pas prioritairement les sciences acoustiques et psycho-physiologiques. Il s'agirait des sciences humaines et sociales de l'auralité et du son qui cherchent à re-penser la notion de consonance¹⁰⁰ comme constructions culturelles occidentales, par exemple, en la comparant aux formations historiques extra-occidentales¹⁰¹, et en écrivant l'histoire de l'acoustique.

Ces études formeraient ici l'indice d'une conception problématisant le rapport son/sens comme les deux facettes d'une même pièce. Ces approches interdisciplinaires n'en restent pas moins interdépendante de la tension qui constitue le rapport en question

C'est alors à partir de cette neuvième étape, que je suis en mesure de formuler mes hypothèses concernant l'invention d'une culture du son au XX^e siècle dans le creuset de la musique expérimentale sans laquelle cette généalogie particulière des conceptions du phénomène sonore n'aurait peut-être pas de sens.

¹⁰⁰ WHITCOMB, Benjamin Dwight, *The Coincidence Theory of Consonance : A Re-evaluation Based on Modern Scientific Evidence*, University of Texas, Austin, TE, 1999.

¹⁰¹ FALES, Cornelia, « Issues of Timbre : The Inanga Chuchotée », *The Garland Encyclopedia of World Music, Africa*, éd. par Ruth M. Stone, Garland, New York, 1998, p.164-207.

2. Invention et sauvetage du sonique : la musique expérimentale et l'art sonore

« Jed Miner me disait l'autre jour qu'il entendait l'acouphène comme un rite de passage, que cette scarification de l'oreille interne était comme l'excision des temps modernes.»¹⁰²

« Profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt qui en fait un usage particulier. »¹⁰³

Au travers de la multiplication des expériences proposées par les musiciens et les théories liées aux performances du son, principalement depuis la seconde moitié du XX^e siècle à aujourd'hui¹⁰⁴, se dessinent les contours d'une opinion selon laquelle il y aurait une urgence quant à la sauvegarde non seulement de la diversité des sons en musique, mais aussi de leur écoute attentive dans l'usage quotidien. Émerge, par là même, un objet d'investigation : la multitude des sons et leur *catégorie*, « le sonique ».

Mon propos concerne cet objet ou plutôt *les manières d'en faire un objet* d'étude et de pratiques artistiques où se joueraient des dynamiques culturelles concernant la formation des sensibilités et les conceptions d'intégration ou de désintégration des rapports les individus entre eux et leurs environnements. Plus particulièrement encore, il s'agit de rendre compte des mobilisations de références théologiques et religieuses, volontaires ou non, dans les manières de faire et penser l'artefact sonore, au travers des discours de certains auteurs-performeurs.

¹⁰² THIRLWELL, Jim « Acouphène, un métier à risque : Une victime sur le champ de bataille du Bruit », *ARCANA, Musicians on Music*, éd. par John Zorn, Hips Road, Tzadik, New York, N° 2, 2000, p. 261. Je traduis.

¹⁰³ AGAMBEN, Giorgio, « Éloge de la profanation », in *Profanations* (2005), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2006, p. 98.

¹⁰⁴ Parmi les analyses culturelles et répertoires des œuvres, théories et expériences sonores pluridisciplinaires (du cinéma à l'architecture), je me limite à citer ici en français CASTANT, Alexandre, *Planètes sonores, Radiophonie, Arts, Cinéma* (2007), Nouvelle éd. revue et augmentée, Monografik Éditions, Blou, 2010 ; et en discussion avec les neurosciences et les acousticiens : le collectif *Milieus Sonores, Klangliche Milieus, Klang, Raum und Virtualität*, éd. par Marcus Maeder, Éditions Transcript, Bielefeld, 2010.

2.1 Développement au sujet des auteurs : un corpus d'inventeurs

Pour suivre les idées qui s'organisent autour du sonique, j'ai choisi d'étudier trois artistes qui appartiennent à des contextes différents, qui parlent et produisent des sons de manière différente, voire antagoniste. Ils sont pourtant à situer, tous trois, dans le contexte large du XX^e siècle de l'Europe et de l'Amérique du Nord et ont comme référence commune la tradition musicale occidentale¹⁰⁵, lorsqu'ils problématisent le rapport de cette dernière au sonique, et ce par le biais d'inventions de nouvelles pratiques : John Cage écoute tous les sons comme de la musique ; R. Murray Schafer promeut une science du *design sonore* ; et Zbigniew Karkowski place l'ordinateur comme porte-parole privilégié du *Tout est son*.

Les œuvres des deux derniers sont des cas symptomatiques de pratiques et pensées dont l'analyse dans le présent travail forment deux lignes argumentatives, mais particulièrement représentatives d'expériences et positions antithétiques, alors qu'elles partagent l'enjeu d'une attention toute particulière envers le sonique. L'entreprise artistique et scientifique de R. Murray Schafer valorisant l'écoute attentive (partie B.1) s'oppose à la volonté de toute-puissance du son par sa numérisation et son amplification dans l'œuvre de Zbigniew Karkowski (partie B.2). Or l'un comme l'autre placent le sonique en tension entre le phénomène physique et la forme *a priori* organisant leur dispositif rhétorique : Schafer exhorte à la protection des *paysages sonores* en voie de disparition, et Karkowski n'hésite pas à affirmer avec force qu'« [i]l n'y a rien d'autre que le son ». C'est pourquoi ces deux auteurs offrent une entrée particulièrement propice à la compréhension des volontés de mobiliser une

¹⁰⁵ Le terme « tradition de la musique occidentale » est utilisé ici, et dans la suite de ce travail, comme la cristallisation discursive d'une tension contemporaine au sein de la problématique de la définition de la musique. De manière générale dans le cas de l'histoire de la musique occidentale depuis Jean-Sébastien Bach (1685-1750) dont la théorie et la didactique imposèrent l'usage de l'accordage dit « bien tempéré » (douze intervalles par octave comme base de la musique occidentale), le mouvement perpétuel et infidèle de ses innovations conteste l'idée d'une tradition signifiant « l'unité et l'homogénéité d'un groupe tout en servant de moyen d'identification de la personnalité de ce groupe » qui fonde son autorité sur une coutume, garantie par des institutions et systèmes de valeurs qui assurent une continuité entre un passé et un présent (cf. RIVIERE, Claude, *Socio-anthropologie des religions*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 15). De manière particulière, le terme ne devient pertinent et utilisé que dans le contexte de sa critique par les avant-gardes musicales du XX^e siècle. Je l'utilise donc de manière générique, parce qu'il est nécessaire à John Cage dans son entreprise d'ouverture de la pratique musicale à la pensée orientale, à R. Murray Schafer qui cherche et donc invente une tradition de l'harmonie universelle, et à Zbigniew Karkowski qui se positionne en fonction du rejet de cette dernière en bloc. Pour résumer autrement mon utilisation de « tradition » dans le contexte musical, je citerai Douglas Kahn écrivant à propos du contexte des années 1980 : « Par respect pour la musique, l'émergence de l'art sonore dans les années 1980 fut caractérisée par la problématique envers l'art musical occidental – en particulier, l'avant-garde et les œuvres expérimentales affirmant une relation au son pour lui-même » (KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999, p. 18. Je traduis). Ainsi une tradition de la musique occidentale est une forme nécessaire à l'interne des rhétoriques de ses défenseurs comme de ses critiques, notamment au travers du débat – qui nous occupe ici – qui a lieu entre les perspectives appelant une attention pour la « musique en soi » et celles intéressées par « le son en lui-même ».

« présence des sons » (et, logiquement, de leur absence) comme facteur d'organisation de connaissances et d'actions.

L'œuvre de John Cage est placée ici en ouverture¹⁰⁶ ou plutôt comme la formalisation d'un déplacement majeur, que je nomme *seuil* – ou *expérience liminale* dans une histoire de l'art du son – où tous les sons peuvent être de la musique (« [...] la musique du futur ouverte à tous les sons. » ; « [...] all sounds music [...] »¹⁰⁷), à comprendre avec son ambivalence, soit dans le sens que tous les sons peuvent être utilisés comme du matériel pour faire de la musique, soit dans celui que tous les sons peuvent être écoutés comme de la musique (composés ou joués par un musicien ou non). Ce seuil marque d'une certaine manière une fin de la possession de certaines connaissances musicales par certains, comme outils de distinction sociale, et radicalise en même temps l'esthétique romantique bourgeoise des mondes soniques intérieurs et extérieurs à contempler¹⁰⁸. Seuil encore où le statut de l'écoute attentive est remise en question au travers de *l'invention de l'autonomie des sons* en musique, lesquels n'auraient pas besoin d'auditeurs :

*"Un son ne se considère pas lui-même comme pensé, comme nécessaire, comme ayant besoin, pour sa propre élucidation, d'un autre son, comme etc.; il n'a pas de temps pour de quelconques considérations - il est occupé par l'exécution de ses caractéristiques : avant d'avoir expiré, il doit avoir parfaitement accompli sa fréquence, sa force, sa longueur, la structure de ses harmoniques, leur morphologie précise, la sienne propre."*¹⁰⁹

Cage conserve la propriété d'autonomie par rapport à son contexte dans le sens où une musique est musique dès lors qu'elle peut être reconnaissable en tant que telle alors que jouée dans des lieux différents. Il radicalise simultanément l'indépendance des sons par rapport à leurs propres points d'écoute. Et comme nous essayerons de le montrer, ce seuil en devient un *a posteriori*, dans la manière dont les auteurs ultérieurs s'y réfèrent tout en divergeant sur son

¹⁰⁶ Brandon LaBelle ouvre aussi son livre sur les perspectives en art sonore par John Cage : « 4'33' : Sound and Points of Origin » (cf. LaBELLE, Brandon, *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2006, p. 1-45).

¹⁰⁷ CAGE, John, "Le futur de la musique : credo" (écrit en 1937, publié en 1958), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 5. Dans la version originale, l'expression est encore plus claire : « [...] all sounds music [...] » : CAGE, John, « The Future of Music : Credo » (1937), *Silence, Lectures and Writings* (1961), Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973, p. 5.

¹⁰⁸ La pratique et la pensée de Cage forment un seuil par rapport à une certaine construction de l'idée de musique qui en particulier est celle du Romantisme du XIX^e siècle. Pour une histoire de cette idée de la musique, je renvoie à l'ouvrage de référence suivant : DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997.

¹⁰⁹ CAGE, John, "Musique expérimentale: doctrine" ("Musique expérimentale", *The Score and I.M.A. Magazine*, Londres, Juin, 1955), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 16. En italique dans le texte.

interprétation. Ouvertement, Schafer s'en inspire pour son écologie acoustique, pendant que Genesis P-Orridge, une des figures d'autorité du contexte de la culture « industrielle » de Karkowski, place Cage à la source de ses influences¹¹⁰.

L'organisation de certains auteurs au détriment d'autres dans mon discours est d'abord fonctionnelle et descriptive avant d'être généalogique, mais résulte aussi à mes dépens d'une culture qui commence seulement à s'inventer. En effet, une histoire culturelle des pratiques électroacoustiques audibles est en train de s'écrire *en fonction* de l'intérêt actuel pour le sonique, et ce, selon la construction a posteriori d'une généalogie d'auteurs qui se seraient mutuellement et chronologiquement influencés dans une quête de réforme de la pratique musicale générale en y intégrant des sons non considérés comme digne d'écoute musicale auparavant. Dans les anthologies parues¹¹¹, cette histoire s'ouvre en effet le plus généralement par les écrits de l'auteur du *Manifeste de L'Art des bruits*, Luigi Russolo, puis par ceux d'Edgar Varèse qui associa les sons à leur « libération ». Les femmes à l'exception de Pauline Oliveros ou de Marina Abramovic sont généralement placées hors du champ de l'écriture de cette nouvelle généalogie¹¹². Bien que ces auteurs précédèrent et influencèrent en partie John Cage, je reprends certains éléments connus de son œuvre non pas pour en renouveler son

¹¹⁰ Son premier disque paru suite à la lecture et en référence au livre de Cage, *Silence, Conférences et écrits* –P-ORRIDGE, Genesis, *Early Worm* (1968), Dais Records, DAIS 001, Vinyle, LP, Limited Edition, US, rééd., avril 2008.

¹¹¹ *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, New York, London, Continuum, 2008. Ou *SOUND*, éd. par KELLY, Caleb, Documents of Contemporary Art Whitechapel Gallery, Londres, The MIT Press, Cambridge, MA, 2011, Ou plus spécifiquement sur la question du « bruit » en musique : HEGARTY, Paul, *Noise/Music : A History*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2007.

¹¹² Les cas que j'étudie participent à ce violent problème, considéré ici comme symptomatique de la domination discursive masculine consistant en une opération historique de sélection et d'exclusion dans sa narration. Je tiens donc à signaler qu'en composition expérimentale, puis en art sonore et en musique électronique *noise*, les femmes furent représentées de manière minoritaire dans la littérature et la période analysée du XX^e siècle. Un travail contemporain est en cours afin de mettre en évidence leurs œuvres et histoires laissées jusqu'à aujourd'hui encore hors champ d'investigation. Je nommerai seulement, selon la répartition opérée dans le premier ouvrage de référence sur la question *Pink Noises, Women on Electronic Music and Sound* de RODGERS, Tara (Duke University Press, Durham, Londres, 2010) : Pauline Oliveros, Kaffe Matthews, Carla Scaletti, Eliane Radigue, Maggi Payne, Ikue Mori, Beth Coleman, Maria Chavez, Christina Kubisch, Annea Lockwood, Chantal Passamonte, Jessica Rylan, Susan Morabito, Reka Malhorta, Giulia Loli, Jeannie Hopper, Antye Greie, Pamela Z, Laetitia Sonami, Bevin Kelley, Le Tigre, Bev Stanton, Keiko Uenishi, Riz Maslen. J'ajoute pour ma part Yoko Ono, Maryanne Amacher, Meredith Monk, Marina Abramovic, Marian Zazeela, Laurie Anderson, Char Davies, Janet Cardiff, Sharon Gannon, Jessika Kenney, Diamanda Galás, Lydia Lunch, Gudrun Gut, Kim Gordon, Jen Morris, ou Maja Ratkje. Sans chercher aucune exhaustivité, je citerai encore une compilation qui donne à entendre les œuvres noise de 43 noise musiciennes : *Women take back the noise*, 3 CDs compilation, éd. par Ninah Pixie, Ubuibi, US, 2006. Et l'article de POWER, Nina, « Woman Machines : the Future of Female Noise », in *Noise & Capitalism*, éd. par Anthony Lies et Mattin, Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, San Sebastian, 2009, p. 97-103.

étude abondamment documentée¹¹³, mais pour en suivre sa rhétorique du « laissez être les sons eux-mêmes »¹¹⁴ (« let the sounds be themselves »¹¹⁵).

2.2 Champ : le problème de la musique

Quel est le champ artistique, ou le champ tout court, défini par un tel corpus et par une attention toute particulière à l'égard de la manipulation des sons et de leur écoute avant le souci de ce qui relève de la musique ou non ? Avec Cage, comme nous le verrons plus en détail, il devient progressivement légitime de considérer cet « acte » comme appartenant à la sphère musicale :

« [...] le mot “ expérimental “ est adéquat, pourvu qu'il soit compris [...] comme acte dont le résultat est inconnu. »¹¹⁶

C'est précisément autour de cette légitimité du musical dans ce type d'acte que se concentre l'œuvre de Cage. Rares étaient les personnes qui dans les années 1940-1950 prônaient un tel discours. C'est pourquoi il travaillait ses prises de paroles à la reconnaissance d'une « musique » qu'il revendiquait comme étant « expérimentale ». Déjà le terme était problématique et il en était conscient :

« [...] toutes les expérimentations effectuées précèdent les pas qui sont finalement franchis avec détermination, et que cette détermination connaît, mieux, possède un ordre précis, même s'il est non conventionnel, des éléments utilisés à cet effet. »¹¹⁷

¹¹³ Concernant une bibliographie montrant l'importance des recherches effectuées jusqu'à présent, je renvoie à la partie A. du présent travail.

¹¹⁴ « [...] découvrir des moyens pour que les sons soient eux-mêmes plutôt que les véhicules de théories ou d'expressions toutes faites de sentiments humains. » in CAGE, John, « Musique expérimentale » (1958), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 11.

¹¹⁵ CAGE, John, « Experimental Music » (1958), *Silence, Lectures and Writings* (1961), Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973, p. 10.

¹¹⁶ La citation complète est la suivante : « Là où, d'autre part, l'attention se tourne vers l'observation et l'écoute de plusieurs objets simultanément, incluant ceux qui font partie de l'environnement – autrement dit là où elle devient inclusive plutôt qu'exclusive –, il ne peut être question de créer, au sens de former, des structures compréhensibles (on est touriste) ; dans ce cas, le mot « expérimental » est adéquat, pourvu qu'il soit compris non pas comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme acte dont le résultat est inconnu. Qu'est-ce qui a été déterminé ? », in CAGE, John, « Musique expérimentale : doctrine » (1955), *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 15. En italique dans le texte.

¹¹⁷ « Contre l'usage du terme “ expérimental “ pour décrire leurs œuvres, certains compositeurs objectent parfois que toutes les expérimentations effectuées précèdent les pas qui sont finalement franchis avec détermination, et que cette détermination connaît, mieux, possède un ordre précis, même s'il est non conventionnel, des éléments utilisés à cet effet. De telles objections sont clairement justifiées, mais uniquement là où, comme au sein des

Le mot « expérimental » reste encore sujet à discussion. Micheal Nyman écrivit en 1972-73 et publia en 1974 une première tentative (ou « défi ») de classification de la musique expérimentale en dégagant une tradition propre et indépendante de la seule opposition au sérialisme, en cherchant un dénominateur commun entre « l'extrême des systèmes ouverts de Cage et celui des systèmes clos des minimalistes »¹¹⁸ (à l'exemple d'une note interminable ou d'un « événement » simple et unique par La Monte Young). Nyman construit sa discussion en reprenant les unités de la tradition, mais en suivant les séparations utilisées par Cage : « Composer est une chose, exécuter en est une autre, écouter une troisième. Que peuvent-elles avoir en commun ? »¹¹⁹. Ainsi, au lieu de la répartition de la musique traditionnelle qui lie l'émetteur au récepteur par un vecteur, Nyman prend la musique expérimentale comme opération de questionnement par séparation des unités traditionnelles (compositeur, exécutant, auditeur)¹²⁰. Mais, bien que tentant de définir le terme « expérimental », il ne peut se résoudre à imposer au final la fixation d'une signification et place le terme « définition » entre parenthèses.

Brian Eno, dans son « avant-propos » à la seconde édition du livre de Nyman, se réfère, quant à lui, plus à une communauté de musiciens « aux procédés fascinants et ludiques » divisés entre deux intérêts selon une découpe platonicienne : d'une part la musique comme entité sensuelle, physique, expérience sonore pure, libérée de structures narratives ; d'autre part la musique intellectuelle et spirituelle, sujette à la mise en pratique de propositions philosophiques¹²¹. Eno n'hésite pas à placer Cage comme le roi autour duquel la communauté s'est formée, et grâce auquel le mouvement « expérimental » en musique existe :

données contemporaines en musique sérielle, il est encore question de créer un objet sur les limites, la structure, et l'expression de laquelle l'attention sera attirée. », in CAGE, John, « Musique expérimentale : doctrine » (1955), *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 16. En italique dans le texte.

¹¹⁸ NYMAN, Michael, « Préface à la seconde édition » (1999), *Musique expérimentale, Cage et au-delà*, trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005, p. 14.

¹¹⁹ CAGE, John cité par NYMAN, Michael, « Préface à la seconde édition » (1999), *Musique expérimentale, Cage et au-delà*, trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005, p. 20.

¹²⁰ Qui, quand, comment et pourquoi composer ? Réflexions sur la notation, les procédés, le moment unique de la performance, l'identité et le temps. Qui, quand, comment et pourquoi exécuter ? Réflexions tâches, difficultés, jeu, règles, interprétation, l'instrument. Qui, quand, comment et qu'écouter ?

¹²¹ Divisée en deux pôles, dans cette communauté on aurait trouvé d'un côté « une extrémité sensuelle » : La Monte Young, Terry Riley, Charlemagne Palestine, Steve Reich, Philip Glass ; de l'autre « une extrémité "spirituelle" » : Christian Wolff, Cornelius Cardew et le Scratch Orchestra, Gavin Bryars et l'école anglaise à la musique quasi silencieuse. ENO, Brian, « Avant-propos », in NYMAN, Michael, *Musique expérimentale, Cage et au-delà* (1974, rééd. 1999), trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005, p. 10-11.

« Au centre, et dominant tout le reste, trônait John Cage dont le merveilleux livre *Silence* avait donné le véritable coup d'envoi du mouvement. »¹²²

2.3 Émergence du sonique en soi et production de l'esprit

Cinquante ans après la *doctrine* expérimentale de Cage, Alan Licht en 2007, par exemple, fait un état des lieux de ce qu'on appelle désormais l'art sonore (*Sound Art*)¹²³. Il estime que le terme « artiste sonore » (*sound artist*) convient mieux afin de donner une légitimité à l'acteur et à sa création que les termes « musicien expérimental » ne posséderaient pas :

« Le terme "expérimental", dans l'esprit de beaucoup de gens, peut donner quelque indication psychologique selon laquelle le musicien pourrait ne pas savoir ce qu'il fait (ou que l'auditeur ne peut comprendre ce qu'il est en train de faire), ce qui, tout en étant erroné et injuste, sous-entend encore de manière involontaire un certain semi-professionnalisme pour toute carte de visite. »¹²⁴

Cette thèse revendique la pratique d'un art qui concernerait en particulier « le son comme un phénomène de la nature et/ou de la technologie »¹²⁵ dénué de la trame narrative attractive de la musique (à la limite, préférant les galeries et musées aux performances et concert). L'histoire de l'art sonore, qui s'écrit dans les années 1990¹²⁶ et 2000, puise dans les

¹²² ENO, Brian, « Avant-propos », in NYMAN, Michael, *Musique expérimentale, Cage et au-delà* (1974, rééd. 1999), trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005, p. 11.

¹²³ La création du terme est attribué par Alan Licht au compositeur/audio artiste canadien Dan Lander au milieu des années 1980, mais il note aussi qu'il existait déjà depuis la fin des années 70 la *Sound Art Foundation* de William Hellermann qui organisa la première exposition au Sculpture Center de New York intitulée *Sound/Art* en 1983, mais qu'il s'agissait encore alors de « new music » ou de « musique expérimentale » (cf. LICHT, Alan, *Sound Art, Beyond categories*, Rizzoli, New York, 2007, p. 11). Selon Douglas Kahn, le concept général de l'art sonore tel qu'il est entendu comme forme d'art indépendante de la musique fut développé simultanément en Australie par quelques membres de l'Australian Broadcasting Corporation et en collaboration avec des étudiants et employés de l'Université de Technologie de Sydney (KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999, p. 364). Les années 1990 virent une multitude d'explorations artistiques du médium sonore. Ces expérimentations diverses et variées furent rassemblées dans trois expositions durant l'année 2000 donnant par là même une unité et une reconnaissance institutionnelle à ce nouvel art : *Sonic Boom : The Art of Sound*, à la Galerie Hayward à Londres ; David Toop en était le curateur ; *Volume : A Bed of Sound*, dans l'annexe PS1 à New York, dont Elliott Sharp et Alanna Heiss étaient les curateurs ; et *I Am Sitting In A Room : Sound Works by American Artists 1950-2000*, au Whitney Museum à New York, dont le curateur était Stephen Vitiello.

¹²⁴ LICHT, Alan, *Sound Art, Beyond categories*, Rizzoli, New York, 2007, p. 13. Je traduis.

¹²⁵ LICHT, Alan, *Sound Art, Beyond categories*, Rizzoli, New York, 2007, p. 14. Je traduis.

¹²⁶ En complément de l'histoire de l'émergence du *Sound Art* présentée ici en note n°21, Marcus Maeder développe une contextualisation de l'intérêt pour le son à la fin des années 1980 en lien avec ce qu'il appelle un « tournant spatial » dans la culture et les sciences sociales : MAEDER, Marcus, « Klang, Raum und Virtualität », *Milieux Sonores, Klangliche Milieus, Klang, Raum und Virtualität*, éd. par Marcus Maeder, Éditions Transcript, Bielefeld, 2010, p. 9-15.

mouvements futuristes, Dada, et Fluxus en plaçant Cage comme pivot à l'influence suffisamment importante pour que l'exploration des possibilités interactives du « son », la compréhension du phénomène, de même que la création de nouveaux modes d'expérience développent progressivement une forme d'art reconnue pour elle-même, indépendamment de la musique et au croisement de la musique expérimentale et des arts plastiques.

Au travers d'un discours cherchant à atteindre un degré d'abstraction comparable à celui des arts visuels, les nouveaux défenseurs de l'art sonore s'émancipent clairement de la problématique musicale de Cage. Ils radicalisent en revanche son acte déterminant une revendication de l'exploitation du sonique en tant que phénomène autonome par rapport à son auditeur (et par conséquent aussi par rapport à ses potentielles récupérations à but lucratif).

Je choisis ainsi d'utiliser le terme « musique expérimentale », d'une part, parce qu'il permet de garder le corpus ouvert à toutes les variables – dont la musique – que le seuil de l'œuvre et de la pensée de Cage a, d'une certaine manière, condensées. D'autre part, les problèmes que pose le terme « expérimental » ne sont pas à évacuer pour des raisons de mauvaise presse et de « carte de visite » du point de vue de l'artiste qui doit se présenter ou être présenté. Le terme lui-même est à cheval entre les codes des démarches scientifiques et artistiques, et pose de manière adéquate la question du déterminisme dans l'écoute et la mobilisation du « son » en soi dans les discours.

Avec sa question « *Qu'est-ce qui a été déterminé ?* »¹²⁷, Cage posait la question en compositeur et cherchait à ne pas imposer son intention propre envers les sons. Une pratique et une pensée des sons en tant qu'ils seraient *impersonnels* et *extérieurs* furent formalisées dans la « tradition » expérimentale naissante depuis Cage. Les procédures de la musique expérimentale, en effet, se situent exactement dans la mise en mouvement des sons de manière simple et directe afin de ne pas les organiser, ni de les intégrer en fonction du cerveau du compositeur (la musique d'avant-garde européenne, à l'exemple de Stockhausen, parle de l'utilisation des sons en termes d'« intégration », d'« équilibre » et « harmonie », comme le fait remarquer Michael Nyman¹²⁸). Mais, cette séparation nécessaire, dans le cas de Cage, fait émerger une société des sons autonomes de ses auditeurs¹²⁹.

¹²⁷ CAGE, John, « Musique expérimentale : doctrine » (1955), *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 15. En italique dans le texte.

¹²⁸ NYMAN, Michael, *Musique expérimentale, Cage et au-delà* (1974, rééd. 1999), trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005, p. 60.

¹²⁹ Je reviendrai sur la citation suivante qui a valeur d'introduction de mon point de vue, non seulement par rapport l'œuvre de Cage, mais aussi pour mon propos : « je considérerai qu'il existe entre les sons des relations tout comme il en existe entre les gens et que ces relations sont beaucoup plus complexes que tout ce que je pourrais indiquer. Ainsi, en déclinant simplement la responsabilité d'établir des relations, je maintiens la

C'est de cette émergence du *sonique en soi* en musique qu'il sera question dans le présent travail. C'est pourquoi aussi je suivrai les questions de déterminisme et d'intentionnalité, mais en renvoyant la perspective d'origine sur elle-même en demandant aux auteurs choisis (Cage y compris) : qu'est-ce qui est *déterminé* ou qu'est-ce qui ne l'est pas (où un changement serait-il possible) dans cette volonté partagée d'abstraire – dans des discours et pratiques artistiques – une existence *à part* des sons ? Dit autrement et différemment de la perspective introspective : pourquoi les efforts contemporains en art sonore s'attachent-ils à se défaire de la « musique » ? Pourquoi cette nécessité d'au-delà – *Cage et au-delà* (*Cage and Beyond*, selon le titre original de l'ouvrage de Nyman) ou *Au-delà des catégories* (*Beyond categories*, selon le titre original de l'ouvrage de Licht) ?

À l'interne et en fonction des réceptions externes, la tradition émergente en musique expérimentale (se) questionne en terme de « dépassements » et de « transgressions ». Elle se réfère en fait principalement au *déplacement* majeur qui d'une compréhension de la musique en tant qu'organisation (arrangement) de sons redéfinit les « procédés d'appréhension » où l'auditeur choisit, dirige et crée le champ musical. C'est là, et de manière exemplaire dans les termes de Brian Eno, que se précise ma problématique. Eno dit que la proposition révolutionnaire de ce mouvement expérimental « déplaça la terre d'élection de la musique de “là-bas” à “ici” »¹³⁰. Et il poursuit en transmettant ce qui, selon lui, fut la proposition de ce mouvement : « la musique est quelque chose que produit votre esprit »¹³¹. Révolutionnaire, la proposition invite la « production de l'esprit » et sa capacité à conceptualiser dans la langue musicale là où la sociologie d'Adorno, contemporaine du mouvement, analyse l'absence de concepts comme manière d'empêcher de se poser des questions indésirables – ce qui serait la fonction de la musique de consommation¹³². La musique expérimentale est une manière de poser les questions : pourquoi la musique ? quelle est sa vraie idée ? qu'est-ce qu'elle recouvre ? de quoi cet art autonome, cette « langue des anges », sans concepts, prétend-il se

relation. Je préserve la situation dans ce qu'on pourrait appeler une complexité naturelle qui peut-être observée d'une manière, ou d'une autre. » in CAGE, John, « The Future of Music » (*Numus West*, 1974, revu en 1979), in *Empty Words : Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Middeltown, CT 1981, p. 179. Ouvrage épuisé, je me base sur la citation qu'en fait KAHN, Douglas, in *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p. 199. Je traduis.

¹³⁰ ENO, Brian, « Avant-propos », in NYMAN, Michael, *Musique expérimentale, Cage et au-delà* (1974, rééd. 1999), trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005, p. 11.

¹³¹ ENO, Brian, « Avant-propos », in NYMAN, Michael, *Musique expérimentale, Cage et au-delà* (1974, rééd. 1999), trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005, p. 11.

¹³² « [La musique] est une langue, une langue sans concepts. Sa détermination se prête à des modèles comportementaux collectifs de discipline ; l'absence de concepts en elle empêche que surgissent des questions indésirables sur son pourquoi. » in ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques* (1962, éd. rév. corr. 1968), trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi, Éditions Contrechamps, Genève, 1994, p. 50.

distinguer et s'élever « au-delà »¹³³ ? Aussi, la musique expérimentale cherche à faire tomber le masque idéologique falsificateur de la réalité de la musique en attirant l'attention sur la manière dont elle est organisée, par des concepts et par des organisateurs de son.

Mais qu'en est-il des sons ? Le sonique est-il aussi une production et une expérience mentale ? En *Sound art* et, comme nous le verrons, en *Sound studies*, le sonique porte en lui les enjeux structurels qui situaient la musique *au-delà*.

Par là, je cherche à savoir quelles sont les raisons qui animent une construction ou un sauvetage du sonique, par qui et pour qui est-il fait, quand et dans quel contexte et à quel prix, pour reprendre les questions que Donna Haraway pose à la science de la culture¹³⁴. Sur le terrain des idées et des discours, je suivrai les références mobilisées et tenterai d'esquisser les héritages culturels qui continuent de déterminer et baliser le champ de l'écoute.

2.4 Histoire des pensées du son en musique et en art

Que la musique soit une production de l'esprit est une des affirmations de la musique expérimentale est une chose, d'en faire l'histoire en est une autre. Comme je l'ai signalé plus haut, c'est en 1992 que je situe la première entreprise rigoureuse d'historicisation de la pensée du son avec la publication du collectif *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-Garde*, édité par Douglas Kahn et Gregory Whitehead¹³⁵.

Les auteurs du collectif choisirent d'ouvrir leur enquête à partir de 1886 lorsque « nous commençons seulement réellement à entendre quelque chose *au sujet* du son comme entité culturelle avec l'introduction du paléophone de Cros et du phonographe d'Edison au moment même de la montée de la culture moderniste et d'avant-garde »¹³⁶, et la terminèrent provisoirement dans les années 1960 avec l'œuvre de Cage. Kahn y esquisse trois hypothèses

¹³³ « C'est justement parce que la musique de l'affirmation absolue se moque de ce qui pourrait être une fois sa vraie idée qu'elle si honteuse ; en tant que mensonge à l'égard de ce qui est, grimace diabolique d'une transcendance qui ne se distingue en rien de ce au-delà de quoi elle prétend s'élever. » in ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques* (1962, éd. rév. corr. 1968), trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi, Éditions Contrechamps, Genève, 1994, p. 50.

¹³⁴ HARAWAY, Donna, *Donna Haraway Reads the National Geographics of Primates*, avec Donna Haraway, réal. John Belanger, Jesse Drew, Traci Fulleston, Dug Kahn, University of Santa Cruz, Paper Tiger TV, Vidéo, # 126, couleur, 1987, 28 min.

¹³⁵ *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, éd. par Douglas Kahn et Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992. Le titre est une traduction directe d'une expression de F.T. Marinetti : Destruction of Syntax – wireless Imagination – Words in Freedom ».

¹³⁶ KAHN, Douglas, *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 5. Je traduis. « *Au sujet* du son » (*about*, en italique dans le texte original).

qui expliqueraient une absence de tradition artistique et académique en art sonore au début des années 1990. Tout d'abord, il constate que, malgré l'omniprésence culturelle du son, il n'y avait pas de pratique sonore sans qu'elle ne soit identifiée à la musique ou en fonction d'un autre but (qu'il soit artistique, physique, musicologique ou ethnomusicologique). Aussi les expérimentateurs cités désormais comme des pionniers de l'art sonore, utilisaient pourtant le son non pas pour lui-même, mais en fonction d'autres desseins : Marcel Duchamp, par exemple, luttait contre l'empire de la « rétine » en art plastique ; Antonin Artaud le radiodiffusa pour mieux accomplir son projet théâtral du *théâtre de la cruauté* ; et William S. Burroughs écrivait des expériences sonores¹³⁷. Ensuite, le privilège de la tradition musicale est tel au XIX^e et XX^e siècle dans la culture occidentale que des Luigi Russolo, Edgar Varèse, ou Cage ne purent penser le son en dehors d'elle¹³⁸. Pour finir, le privilège culturel du visuel n'aurait pas développé les outils nécessaires pour parler du son. Métaphores et transcriptions d'onomatopées à la limite du langage ne sont pas en mesure de rendre compte de l'expérience auditive que de manière *vague*¹³⁹. De manière similaire aux recherches menées par Frances Dyson qui analyse les volontés de vérité qui régissent la mobilisation de certaines métaphores du son ou de l'acoustique en art ou sur l'art¹⁴⁰, Kahn propose de suivre certaines notions comme point de départ d'une histoire du son en analysant des figures récurrentes et d'observer ce qu'elles signifient chez certains auteurs dans leur contexte historique, technologique, etc.

Ainsi, trois *figures* sont privilégiées dans l'introduction de *Wireless Imagination* : la vibration, l'inscription et la transmission. Si l'on prend la figure de la vibration, l'historien-ne du son est désormais en mesure de montrer qu'une constante existe lors de la mobilisation du terme dans les discours consistant à opérer un *raccourci* concernant le statut scientifique des corps et objets dans l'espace. Elle fut et est toujours utilisée pour réconcilier la dichotomie du son qui existe entre l'objet et l'événement, comme le présente Dyson : « la vibration apparaît encore dans la théorie des *nouveaux médias* – souvent à la place de flux ou bruit – comme une force unifiante, qui dissout la distinction entre le corps et la technologie, nature et culture, et résout le problème de la représentation et de la médiation »¹⁴¹.

¹³⁷ KAHN, Douglas, « Histories of Sound Once Removed », p. 2.

¹³⁸ KAHN, Douglas, « Histories of Sound Once Removed », p. 3.

¹³⁹ KAHN, Douglas, « Histories of Sound Once Removed », p. 4.

¹⁴⁰ Un répertoire a été établi par Frances Dyson d'abord dans « Notions of Acoustic Truth » écrit en 1992, puis repris dans DYSON, Frances, *Sound New Media, Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, CA, 2009.

¹⁴¹ DYSON, Frances, *Sound New Media, Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, CA, 2009, p. 4. Je traduis.

Pris séparément, le bruit est, par exemple, un objet historique aussi « pauvre » que *le son en lui-même*, affirmait Kahn dans *Wireless Imagination*¹⁴². Pauvre dans le sens où, pris pour lui-même, il ne possède que peu d'informations pour l'historien des interactions sociales liées au son, seules les pensées de celles et ceux qui l'utilisent l'habitent. Il n'est pas anodin à ce titre que les démarches qui ont élevé le *bruit* au rang d'objet ou sujet intellectuellement valable se situent du côté de la philosophie ou de la théorie générale, et non de l'histoire : tour à tour le bruit pris comme objet d'étude en lui-même se mue en *appel* à la renaissance de la philosophie comme *art* de penser l'impensable multiplicité du fond du monde¹⁴³ ; *grille d'analyse* de l'économie générale d'une société¹⁴⁴ ; *expression* sociale de la peur dans une philosophie de la musique¹⁴⁵ ; *dénominateur* pour la construction d'un mouvement musical appelé *noise music*, où l'écoute du bruit serait un *acte différentiel* derridien ou un outil de transvaluation nietzschéenne¹⁴⁶.

Prolongeant la phrase emblématique sur l'impossibilité du silence de Cage (« *There is no such a thing as silence* », « le silence n'existe pas »), Douglas Kahn pose que, comme nous l'avons déjà brièvement vu, « le bruit n'existe pas », qu'il n'est pas question de savoir ce qu'est le bruit en soi, ni s'il existe ou non, mais il permet de cerner les intentions (ou volontés de vérité) des discours mobilisant une telle notion.

Ma perspective s'inscrit donc dans une telle étude des discours, en particulier en suivant les figures du sonique (du son en soi), du silence et du bruit. Loin de pointer les ignorances des auteurs vis-à-vis des découvertes et connaissances acquises en physique acoustique ou en bio-chimie notamment, la mobilisation des mots « son », « bruit » et « silence » donne à connaître les idées et projections de pensées de leur auteur.

¹⁴² « Comme objet historique, le son ne peut fournir une bonne histoire un choix consistant de personnages ni ne peut valider des ersatz notionnels de progrès ou de maturité générationnelle. L'histoire fragmentée et fugace, et hautement médiatisée – il est aussi pauvre comme objet avec tout le respect qu'on lui doit que le son en lui-même. » in KAHN, Douglas, « Histories of Sound Once Removed », in *Wireless Imagination : Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Douglas Kahn, Gregory Whitehead éd, MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 2. Je traduis.

¹⁴³ SERRES, Michel, *Genèse*, Grasset, Paris, 1982.

¹⁴⁴ ATTALI, Jacques, *Bruits, Essai sur l'économie politique de la musique* (1977), rééd. (réécriture), Fayard, PUF, Paris, 2001.

¹⁴⁵ CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur, Pour une histoire sociale du son sale* (1999), Michel de Maule, Paris, 2007.

¹⁴⁶ « Le bruit est l'écoute comme le pouvoir chez Foucault – entre les sujets plutôt qu'appartenant aux sujets, et l'écoute de quelque chose comme la *noise music* est le mouvement de différence entre le bruit et la musique comme constitutif du pouvoir ou de la *différance* de Derrida, maintenant une différence entre écouter et entendre, le bruit et l'auditeur ébruité. Tout ceci continue de traverser au travers d'un autre, des opposés qui relient les uns les autres, perte mutuelle, erreur oscillante. Est-ce bien ? Non, ce n'est ni propre, ni linéaire, ni signifiant. Mais pas mauvais non plus, puisque le bruit transvalue (Nietzsche) l'auditeur et l'objet, le bruit et la musique, l'entente et l'écoute, la perception et son échec, la performance et son échec, le bruit et son échec à être musique, le bruit et son échec à être du bruit. Et la transvaluation elle-même, si seulement elle existe. Si vraiment le bruit existe, avant ou après tout. » in HEGARTY, Paul, *Noise/Music : A History*, The Continuum International Publishing Group Inc., 2007, New York, p. 200. Je traduis.

Cette approche me permet de mettre en évidence en quoi les fabrications des figures – *figuration de* – « son » (partie A.), « silence » (partie B.1), « bruit » (partie B.2), sont liées à des contextes idéologiques et/ou des dispositifs mythico-rituels (ensemble de techniques magico-religieuses de figuration et de résolution) souvent occultés par le découpage analytique du champ d'intérêt spécifiquement musical. Comment comprendre, par exemple, le renouvellement de l'idée d'harmonie du compositeur franco-américain Dane Rudhyar (1895-1985) sans prendre en considération le système et la pratique théosophiques qu'il interprète¹⁴⁷ ? Comment le premier manifeste d'un *Art des bruits* de Luigi Russolo (1885-1947)¹⁴⁸ peut-il être isolé dans une histoire de la musique bruitiste sans rendre compte de manière transversale des autres arts et notamment des arts visuels et des idées synesthésistes en vogue dans les cercles futuristes et occultistes¹⁴⁹ ?

Émerge par là même, non plus exactement un objet d'investigation tel que « le sonique », mais plutôt une manière de questionner comment, pour quelle raison, en référence à qui ou à quoi, par qui et par quoi cette catégorie est mobilisée dans les avant-gardes, arts sonores et musiques expérimentales.

2.5 Édition de documents sources

Une histoire de la musique expérimentale est en train de s'écrire. Mais les documents sources permettant de le faire sont limités à des auteurs connus qui ont abondamment écrit, comme John Cage ou R. Murray Schafer. Je ne me priverai pas d'en faire usage, mais une des démarches nécessaires à ce travail est l'édition de textes de musiciens, compositeurs, auteurs, performeurs dont il est difficile de citer les mots du fait même que les textes qu'ils produisent (sur des sites *web*, *blogs*, ou sur des feuilles dans leur atelier) ne sont pas immédiatement répertoriés au titre de documents accessibles de recherche. L'absence de documentation dans ce domaine est constatée par de rares collections travaillant justement à l'édition des voix des musiciens eux-mêmes plutôt que de leurs interprètes¹⁵⁰. C'est pourquoi à côté des auteurs

¹⁴⁷ KAHN, Douglas « Ether Ore : Mining Vibrations in American Modernist Music », *The auditory culture reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 107-130.

¹⁴⁸ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006.

¹⁴⁹ Cf. thèse de doctorat dirigée par Douglas Kahn : CHESSA, Luciano, *Noise, Visual Arts and the Occult*, University of California Press, en cours de publication.

¹⁵⁰ Je pense ici aux publications spécialisées de ce qui était d'abord le journal *Errant Bodies* (LaBELLE, Brandon, Berlin, depuis 1995) et la série *ARCANA* (ZORN, John éd., New York, depuis 1997). Concernant cette dernière, suite à la création de son label Tzadik croisant jazz, punk, dada, beat, John Zorn explique qu'il s'agissait en 1997 de combler un manque par la création de la série de collectifs intitulée *Arcana* – donnant la parole aux musiciens eux-mêmes (sous titre : *Musicians on Music*) « Ce livre corrige une malheureuse injustice,

célèbres faisant l'objet de nombreuses études comme Cage ou Schafer (cf bibliographie en annexe), il m'est apparu essentiel de lire et d'écouter des auteurs-compositeurs moins connus, comme Zbigniew Karkowski, mais aussi Michael Gendreau, David Dunn ou GX Jupiter-Larsen¹⁵¹. La première phase de la présente recherche fut donc constituée par un travail d'édition de leurs textes dans des recueils traduits en français dans la collection Rip on/off aux éditions van Dieren à Paris. Cette première phase d'édition de sources, désormais accessibles publiquement en français, aboutit à la publication des trois ouvrages suivants :

KARKOWSKI, Zbigniew, *Physiques sonores*, Christian Indermuhle et Thibault Walter éd., coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris 2008, 112 pages.

GENDREAU, Michael, *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, Aline Hostettler, Christian Indermuhle, Thibault Walter et Antonin Wiser éd., coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010, 224 pages.

DUNN, David, *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011, 147 pages.

La troisième partie de ce travail (B.2), à la suite de celles concernant certains écrits de Cage et Schafer, concernera principalement les textes de Zbigniew Karkowski rassemblés dans *Physiques sonores*. L'ouvrage *Parataxes* de Michael Gendreau me permettra de formuler un contre-point à la partie sur Zbigniew Karkowski ; et les *Extractions* de David Dunn formeront un exemple d'une autre pratique en écologie sonore, différente de celle de Schafer.

3. Invention et sauvetage du sonique : les études culturelles du son et de l'auralité

En résonance avec l'activité artistique, le monde académique vit émerger en son sein des études cherchant à légitimer l'étude des sons traités non plus seulement sous les angles

l'incroyable manque d'écrit critique perspicace sur une génération significative du meilleur et plus important travail de ces dernières deux décennies. En ce sens mettre tous ses écrits ensemble n'étaient pas pour "l'amour du travail" mais un acte de nécessité. », ZORN, John, « Preface », *ARCANA, Musicians on Music*, éd. par John Zorn, Hips Roead, Tzadik, New York, N° 1, 1997, p. v. Je traduis.

¹⁵¹ Je mentionne la traduction et l'édition des textes de ce dernier, bien qu'il ne soit pas étudié dans ce travail : GX JUPITTER LARSEN, *Saccages, Textes : 1978-2009*, éd. par Francesco Gregorio, Christian Indermuhle, Thibault Walter, Éditions Van Dieren, Paris, 2009, 210 pages.

des sciences liées à la musique (musicologie ou ethno-musicologie) ni à la physique acoustique et à la psycho-acoustique, mais aussi comme *phénomène social*. En effet, le son comme objet de l'acoustique se présente de la manière suivante :

« Au niveau physique, ce qu'on appelle le son est une vibration [...], une onde qui, à la suite de l'ébranlement d'une ou plusieurs sources [...], se propage, selon des lois bien particulières et, au passage, touche ce qu'on appelle l'oreille, où elle donne matière à des sensations auditives, non sans toucher aussi [...] d'autres parties du corps, où elle déclenche des chocs, des co-vibrations, etc. plus diffus et non réifiées. »¹⁵²

Or les disciplines des sciences humaines ont investi ces dix dernières années les sensations se produisant lors du *passage* et contact des ondes avec les corps comme champ de tension informant les interactions entre individus. En art et études du son, bien que des articles et monographies existaient de manière éparses jusqu'au début des années 2000¹⁵³. Deux ouvrages posèrent les premiers repères d'un champ d'études cohérent : en 2003, paraissait le premier collectif réunissant des spécialistes de disciplines académiques variées, dans *The Auditory Culture Reader*¹⁵⁴ ; en 2004 un second collectif, dirigé par Veit Erlmann, regroupait des essais sur le son, l'écoute et la modernité¹⁵⁵. S'il s'agit d'abord d'un champ où se croisent les disciplines historiques, anthropologiques, sociales, culturelles, géographiques et philosophiques, la thèse selon laquelle le regard (la vision, l'observation) dominerait les modes d'appréhension et de compréhension de la société moderne semble former les bases d'un consensus. Les études culturelles de l'audition se définissaient donc en fonction d'un manque de légitimité des sens autres que la vue comme moyens et objets des études sociales. S'inscrivant notamment à la suite de l'approche introspective et pythagoricienne de Joachim

¹⁵² CHION, Michel, *Le Son, Traité d'acoulogie* (1989), 2^{ème} éd. revue et corrigée, Armand Colin, Paris, 2010, p. 21.

¹⁵³ Par exemple, ADORNO, Theodor, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), trad. Christophe David, Allia, Paris, 2001. IHDE, Don, *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*, Ohio, Ohio University Press, Athens, OH, 1976. FELD, Steven, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (1982), University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA, 1990. JOHNSON, James H., *Listening in Paris : A Cultural History*, University of California Press, Berkeley, CA, 1996. SMITH, Bruce R., *The Acoustic World of Early Modern England : Attending the O-Factor*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 1999. SMITH, Mark M., *Listening to Nineteenth-Century America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 2000. SCHMIDT, Leigh Eric, *Hearing Things : Religion, Illusion, and the American Enlightenment*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2002.

¹⁵⁴ Selon l'ordre chronologique et thématique choisi par les auteurs : Murray Schafer, Leigh Eric Smith, Don Ihde, Steven Connor, Douglas Kahn, Paul Filmer, Alain Corbin, Bruce R. Smith, Mark M. Smith, Karin Bijsterveld, Jonathan Sterne, Steven Feld, Cora Bender, Paul Moore, Jo Tacchi, Fran Tonkiss, Les Back, Jean-Paul Thibaud, Caroline Bassett, Michael Bull, Paul Gilroy, Vic Seidler, Sanja Sharma, Stuart Hall, Susan McClary, (Lez) Henry, Julian Henriques, Richard Sennett, and Hillel Schwartz. *The auditory culture reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003.

¹⁵⁵ *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening, and Modernity*, éd. par Veit Erlmann, Berg, New York, 2004.

Berendt (1922-2000) auteur de *The World is Sound*¹⁵⁶ et qui attaquait le pouvoir de l'*Oeil* de limiter l'imagination et l'expérience humaine¹⁵⁷, les éditeurs de l'*Auditory Culture Reader* lui dédient le collectif en faveur d'une même *démocratie des sens*. Dans leur introduction, intitulée « Into the Sound » – *towards deep listening* (« À l'intérieur du son » – en faveur d'une écoute profonde ou attentive), l'enjeu lié à l'« audio » est parfois confondu avec celui de « son ». Ils utilisent le son comme force transgressive en écho à ses caractéristiques physiques qui permet de traverser les espaces et divisions académiques afin d'établir une première liste de ce qu'offrent les études réunies autour de la nouvelle discipline des *Sound studies* :

- «– le son nous fait repenser le sens et la nature de notre expérience sociale ;
- le son nous fait repenser nos relations à la communauté ;
- le son nous fait repenser nos expériences relationnelles, comment nous sommes reliés les uns les autres, à nous-mêmes, et les espaces que nous habitons ;
- le son nous fait repenser notre rapport au pouvoir. »¹⁵⁸

Le son est ici clairement investi comme agent heuristique et critique (*sound makes us re-think*) des constructions et relations socio-culturelles. Présenté de la sorte, le son devient un outil et un objet d'étude nécessaire, voire indispensable.

Malgré certains glissements du terme élevé au rang de *générique* permettant de parler tant des ondes que des sensations qui leur sont liées, le « son » n'est pas un objet en soi, mais une figuration dont l'usage informe les pratiques et pensées d'interactions qui la mobilisent. Une sociologie des médiations peut l'utiliser comme source d'information¹⁵⁹, mais aussi – et surtout dans ce travail – une histoire du son ou plutôt *une histoire des usages du son*, de sa figuration et des technologies qui lui sont liées, peut commencer à s'écrire.

¹⁵⁶ BERENDT, Joachim-Ernst, *The World is Sound Nada Brahma, Music and the Landscape of Consciousness* (1983), trad. de l'all. par Helmut Bredigkeit, Destiny Book, Rochester, VT, 1991.

¹⁵⁷ BERENDT, Joachim-Ernst, *The Third Ear : On Listening to the World* (1985) trad. de l'all. par Tim Nevill, Henry Holt and Co., New York, 1992.

¹⁵⁸ BACK, Les, BULL, Michael, Les, *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 4. je traduis.

¹⁵⁹ Bien qu'il ne soit pas question de la figure du son mais de la « musique » comme « théorie de médiations », j'emprunte l'expression « la sociologie de la médiation » à l'ouvrage d'Antoine Hennion : HENNION, Antoine, *La Passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Éditions Métailé, Paris, 1993.

3.1 Histoire culturelle du son

L'ouvrage de Jonathan Sterne, *The Audible Past Cultural Origins of Sound Reproduction*¹⁶⁰, est exemplaire à plus d'un niveau pour l'écriture d'une histoire des usages du son. Parmi quelques autres « archéologues »¹⁶¹ dans les sciences culturelles de l'audition, Sterne reconstitue l'histoire de la construction des premières machines de reproduction du son dès le XIX^e siècle, en établissant un catalogue de machines curieuses préfigurant même le téléphone et le phonographe. Par exemple, dans son premier chapitre « Machine to Hear for Them », il montre qu'en 1874 Alexander Graham Bell et Clarence Blake construisirent un *phonautographe oreille*, sur le modèle du phonautographe de Leon Scott datant de 1857, mais avec une auricule excisée (pavillon externe de l'oreille) montée sur un châssis en bois. Cette machine forme une source d'informations qui met en lumière des contingences inédites aux réflexions *a posteriori* sur le phénomène de la reproduction du son. Se dévoile alors que non seulement l'oreille interne est considérée par les inventeurs du téléphone comme superflue, mais surtout qu'il ne s'agissait pas pour eux de reproduire la *perception* du son – c'est-à-dire de savoir comment les « vibrations audibles » (comme les nomme Sterne¹⁶²) sont transformées (par plusieurs étapes complexes de transductions physique, chimique et nerveuse) de telle sorte qu'un individu puisse entendre quelque chose comme du « son » –. Sterne reconstruit à sa manière les conditions de possibilité qui amenèrent à la reproduction mécanique du son, et se trouve en mesure de montrer que la volonté d'inscrire et de pouvoir *lire* le sonore circulant de manière invisible au travers de « l'éther » permit l'invention de la reproduction mécanique du son. Autrement dit, ce n'est pas l'impact technologique de l'invention du phonographe ou du téléphone qui aurait engendré une connaissance nouvelle de l'écoute du son pour lui-même, pensé en tant que tel, isolé du reste comme nouvel objet de savoir et de culture, mais une *volonté de voir* le son.

L'étude de Sterne me permet de formaliser d'abord que les rapports qui distinguent la vision de l'audition sont non seulement plus complexes que la distinction des sens entre dominés/dominants pouvait le laisser entendre, mais prolongent des conceptions culturelles

¹⁶⁰ STERNE, Jonathan, *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003.

¹⁶¹ C'est ainsi que Veit Erlmann les nomme et liste : Penelope Gouk, Wolfgang Scherer, Jonathan Sterne et Siegfried Zielinski. ERLMANN, Veit, « The String and the Mirror », *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, p. 18.

¹⁶² STERNE, Jonathan, *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 32. Je traduis.

« théologiques » (2.2), et ensuite que l'invention de l'écoute du son en soi est à situer en fonction d'un changement de connaissance (2.3).

3.2 La « litanie de l'audio-visuel des théologies du son »

Au travers d'une archéologie prenant comme source matérielle principale les *transducteurs* (transformateur d'une énergie en une autre : téléphone – l'audible en électricité ; radio – l'audible en onde ; etc.), les documents physiques relatant les conditions de leur élaboration (en laboratoire, influences personnelles et externes des inventeurs) et leur réception (en cercle restreint ou auprès du grand public), Sterne fait apparaître les différences de contextes, de perceptions, de descriptions des sons et des croyances alors en vigueur. En mettant en évidence ces constructions transformatrices repérables par l'analyse historique, Sterne rend compte de théories à propos du rapport entre l'audition et la vision, au XIX^e siècle comme dans la recherche contemporaine, considérant les expériences auditives et visuelles selon des vérités au sujet des phénomènes du son et de l'image, de l'écoute et de la vue, invariables dans le temps, l'espace, et les cultures. La synthèse de ces positions intellectuelles formerait, selon les efforts de compilation de Sterne, une « litanie de l'audio-visuel » :

l'audition est sphérique, la vision est directionnelle ;
l'audition immerge son sujet, la vision offre une perspective ;
les sons viennent à nous, mais la vision voyage vers son objet ;
l'audition est concernée par les intérieurs, la vision est concernée par les surfaces ;
l'audition implique un contact physique avec le monde extérieur, la vision requiert une distance par rapport au monde extérieur ;
l'audition nous localise au sein d'un événement, la vue nous donne une perspective sur un événement ;
l'audition a une propension à la subjectivité, la vision a une propension à l'objectivité ;
l'audition nous amène dans le monde vivant, le regard nous déplace vers l'atrophie et la mort ;
l'audition concerne l'affectif, la vision concerne l'intellect ;
l'audition est d'abord un sens temporel, la vision est d'abord un sens spatial ;
l'audition est un sens qui nous immerge dans le monde, la vision est un sens qui nous en retire.¹⁶³

Avec « litanie », le registre « théologique » utilisé par Sterne peut surprendre. Il justifie ce choix d'abord parce que cette manière d'organiser les rôles constants de l'audition et de la vision serait idéologique et se retrouverait dans le « dogme catholique » dit-il :

¹⁶³ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 15. Je traduis.

« La litanie de l’audiovisuel est idéologique dans le plus vieux sens du mot : elle dérive du dogme religieux. Elle est essentiellement un nouvel énoncé de la distinction de longue date entre l’esprit et la lettre dans la spiritualité chrétienne. L’esprit est vivant et donnant vie – il conduit au salut. La lettre est morte et inerte – elle conduit à la damnation. L’esprit et la lettre ont des analogies sensorielles : l’audition conduit une âme à l’esprit, le regard guide une âme à la lettre. Une théorie de la communication religieuse qui pose le son comme esprit donnant vie peut être tracée jusqu’à l’Évangile de Jean et aux écrits de Saint Augustin. Ces idées chrétiennes au sujet du langage et de l’audition peuvent même être tracées jusqu’aux discussions de Platon sur le langage et l’écrit dans le *Phèdre*. »¹⁶⁴

Bien que Sterne ne soit pas plus précis dans ce qu’il appelle la « spiritualité chrétienne », c’est un résultat de recherche qui met directement en rapport la construction des perceptions et les constructions théologiques. Cette « litanie » a l’avantage de faire apparaître qu’une étude de l’audition et des sons d’un point de vue culturel ne peut pas faire l’économie de la prise en considération du rôle *déterminant* que joue l’héritage des figurations et dispositifs religieux de l’histoire occidentale.

Plutôt que de suivre une tradition religieuse en particulier, Sterne s’appuie surtout sur les résultats de l’éminent spécialiste américain de l’évolution de la culture et des pensées sur les rapports entre l’oral et l’écrit, Walter J. Ong (1912-2003). En associant les écrits contemporains en linguistique et ceux, antérieurs, en théologie de ce dernier, il apparaît clairement que les conclusions sur les cultures orales et celles littéraires correspondent en tout point au privilège qu’il accorde au son et à son audition, comme il imagine que cela devait être le cas avant la période moderne et que ça ne le serait plus aujourd’hui. Comme nous le verrons plus en détail, Ong considère que la *révélation divine* (réception d’une ou des vérités) se serait faite d’abord par l’activité sensorielle de l’audition, par opposition à la vision désengageante qui mettrait « à distance » et qui serait le sens privilégié dans une modernité où « Dieu » se serait tu. Au travers de l’œuvre scientifique de Ong, se dessine effectivement ce qu’a nommé Sterne : une « théologie du son »¹⁶⁵.

En opposition à cette position théologique ainsi identifiée, plusieurs auteurs en sciences de l’audition (de Sterne à Erlmann¹⁶⁶, en passant par Dyson¹⁶⁷) font état d’une autre

¹⁶⁴ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 16. Je traduis.

¹⁶⁵ STERNE, Jonathan, « The Theology of Sound: A Critique of Orality », *The Canadian Journal of Communication*, accepté pour publication.

¹⁶⁶ ERLMANN, Veit, « The String and the Mirror », *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, p. 11-12.

position, diamétralement opposée : le « phonocentrisme » développé par Jacques Derrida dans *De la grammatologie*. Le philosophe y analyse en effet que tant selon le geste aristotélicien que celui de la théologie médiévale, tout signifiant (comme le signe écrit, *res*) dérive du (ou est créé à partir du) sens pensé. Ce dernier est signifié dans le *logos* ou *l'entendement infini de Dieu*¹⁶⁸. Ainsi Derrida met en évidence que le signifié est lié à la pensée, et que dans l'expérience de la voix, du « s'entendre parler », à l'intérieur de soi¹⁶⁹, se révélerait une « idéalité » de soi. Entendre sa propre voix donnerait une idée de l'être, du fait que le sujet occidental, en tout cas, est déterminé historiquement à ne pas dissocier la voix qu'il émet en faisant vibrer ses cordes vocales et ses os, de l'idée d'« être », d'« âme » ou aussi d'une « présence » à soi.

Derrida analyse le mécanisme de pensée qui confond l'héritage métaphysique assignant au *logos* l'origine de la vérité (de Platon à Hegel, mais aussi les pré-socratiques et Heidegger) avec la phonie (phonocentrisme)¹⁷⁰. Ceci expliquant en quoi la voix, les sons et leur audition, vécus comme des expériences de l'être ou/et de la présence (à soi, d'un dieu, de l'infini) est ancrée dans un sol métaphysique et théologique qu'emprunte le sujet, qu'il soit athée ou non.

Derrida inverse les termes déplorant la surdité contemporaine de Walter J. Ong, du fait que les voix intérieures, extérieures et les sons circulant dans la culture moderne occidentale n'arrêtent pas de se revendiquer bien au contraire d'une expérience de l'être ou/et de la présence.

En revanche, la conception que Derrida se fait de la *phonie* (audition et son de la voix) chante la même litanie selon la relation hors de l'histoire et binaire de l'audiovisuel établie par Sterne. En effet, à l'exception de l'inversion notoire associant l'audition à l'intellect de même qu'aux affects, l'audition de Derrida immerge le sujet dans le monde, concerne aussi les intérieurs, la subjectivité, alors que la vision permettrait la distanciation nécessaire à la

¹⁶⁷ DYSON, Frances, *Sound New Media, Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, 2009, pp. 18-32, p. 54-82.

¹⁶⁸ DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 22-23.

¹⁶⁹ Derrida se réfère ici à Hegel : « L'oreille [...] sans se tourner pratiquement vers les objets, perçoit le résultat de ce tremblement intérieur du corps par lequel se manifeste et se révèle, non la figure matérielle, mais une première idéalité venant de l'âme (*Esthétique*, III, I. tr. fr. p. 296) », in DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 23.

¹⁷⁰ « [...] ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme : proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens. » in DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 23.

philosophie et à la déconstruction des racines théologiques occidentales¹⁷¹. L'audition et le son de la voix manipulés par Derrida continuent, ici, de jouer le rôle de perception et de phénomène de la manière *constante* et *invariable* que cette même histoire occidentale a déterminé.

3.2.1 Évaluation de l'outil « litanie »

La litanie de Sterne permet d'identifier les héritages d'une culture religieuse dans les discours sortant le son et son audition et les organisant de manière répétitive en fonction d'une série d'oppositions et divisions en mode binaire et dichotomique: un sens contre un autre (audio *versus* visuel) ou des époques dans l'histoire (passé *versus* modernité). Pourtant tout en reconnaissant l'importance du travail archéologique de Sterne, Veit Erlmann émet la critique selon laquelle cette « litanie » n'échappe pas à la tentation de comprendre des phénomènes complexes aux multiples ramifications et transformations au moyen d'une nouvelle *totalité* (la litanie de l'audiovisuel). En essayant d'écrire une histoire des compréhensions modernes de ce qui concerne l'oreille et la perception auditive (*auralité*¹⁷²), Erlmann n'identifie pas des « croyances » ou « mythologies » au moyen et depuis le socle stable que serait la « raison ». Ce dernier cherche à comprendre comment, depuis René Descartes et l'écriture de *L'homme*¹⁷³, la relation d'altérité opposant catégoriquement l'esprit (*mind*) à « l'oreille » (*ear*) fut scellée en Occident. Relatif l'un à l'autre, « résonance » et « raison » sont des notions aux délimitations fragiles, changeantes et interdépendantes. Il n'est pas une position rationnelle établie permettant d'observer les émotions, sensations et croyances. Erlmann suit plutôt le *développement contingu* des figures de la « raison » et de la « résonance » comme élément clé de la pratique culturelle moderne. Il argumente ainsi que

¹⁷¹ Veit Erlmann évoque un auteur parlant même à ce sujet de la « phonophobie » de Derrida : TOMLINSON, Gary, *The Singing of the New World, Indigenous Voice in the Era of European Contact*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 2007.

¹⁷² Si le terme anglais « aurality » désigne tout ce qui concerne l'oreille (*auris* en latin) et la perception auditive, en français le terme est peu usité. Il apparaît à ma connaissance la première fois dans la recherche sous la plume de Lothaire Mabru à propos de l'équation écriture (le *lité* d'auralité) et l'oralité (transmission de bouche à oreille): « Ripataoulère et fanfare : de l'auralité », *Entre l'oral et l'écrit, Rencontres entre sociétés musicales et musiques traditionnelles. Actes du colloque de Gourdon* (20 septembre 1997), éd. par Jean-Pierre Estival et al., FAMDT / ISATIS, Conservatoire Occitan, Modal poche, Cahiers d'ethnomusicologie régionale 5, St-Jouin-de-Milly / Toulouse, 1998. Ici, pourtant, je l'utilise en français selon son sens anglais tout en soulignant que chaque terme utilisé porte avec lui ses variations figuratives dans l'histoire des langues. Pour une histoire de l'utilisation du terme aural et auricular, je renvoie aux pages de STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 10-11.

¹⁷³ DESCARTES, René, *De homine / Des Cartes ; figuris et latinitate donatus a Florentio Schuyl* (terminé en 1633, publication posthume en 1648), Franciscum Moyardum & Petrum Leffen, Lugduni Batavorum, 1662.

l'histoire des sciences modernes possède deux facettes : celle où les pensées de plus en plus rationnelles réduisent au silence les sensations et celle où la croyance romantique en la résonance en physiologie et en acoustique joua un rôle constitutif dans l'histoire de la rationalité¹⁷⁴. Il apparaît alors que Sterne se positionne du côté du « soi rationnel »¹⁷⁵ de l'enquêteur tenté d'utiliser une grille de lecture permettant de synthétiser et généraliser des croyances et sensations au niveau du processus social. De manière exemplaire, se focalisant sur les répétitions seulement, le terme « litanie » lui-même a tendance à, d'un côté, affirmer une position « rationnelle », repérable et structurée face à une autre, « irrationnelle », sans logique, ou informe, et de l'autre d'effacer l'hétérogénéité des « processus sociaux » composés de multiples manières particulières de fabriquer les sons. De même, cette position du « soi rationnel » de l'enquêteur du son comme artefact humain exclut non seulement les connaissances des déterminismes anatomiques du corps et du système auditif construites par les études des otologistes et biologistes (selon l'argumentaire de Veit Erlmann¹⁷⁶), mais aussi la logique propre aux récits du *son dés-historicisé*.

Mais parce qu'elle synthétise deux tendances paradigmatiques des manières de fixer une figuration de l'audition (dans son rapport à la vision) dans les discours, la litanie de Sterne me sera utile comme instrument d'analyse pour identifier les déterminismes de pensée hérités, ou non, chez les auteurs compositeurs choisis.

Ainsi, en prenant la litanie comme instrument de repère (et non plus comme résultat synthétique d'une analyse), je ne suppose pas une position rationnelle et stable à partir de laquelle je serais en mesure d'analyser des dispositifs discursifs et sonores. Prendre parti dans un débat entre déterminisme biologique ou constructivisme culturel, par exemple, n'est pas l'enjeu de cette enquête. Mais les déplacements des lignes de fracture mobilisées dans ces débats de part et d'autre forment une matière privilégiée pour l'investigation parce qu'elle indique les développements multiples que prennent les pratiques et idées (pratique et idée de raison ou pratique et idée de son).

¹⁷⁴ ERLMANN, Veit, « The String and the Mirror », *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, p. 11-13. La démonstration d'Erlmann corrobore d'autre recherche en histoire des sciences. À propos du contexte du XVIII^e siècle en France, Jessica Riskin montre que : « Ce n'est pas pour dire que le rationalisme délibéré n'était pas une caractéristique définissant les Lumières et la Révolution et que cela n'a pas formé la culture française ou guidé la genèse des sciences modernes. Mais cet aspect de leur histoire se développa en tension avec un autre : un appel persistant aux émotions tout aussi crucial à la compréhension empirique. » in RISKIN, Jessica, « Science in the Age of Sensibility », *Making Things Public, Atmospheres of Democracy*, éd. par Bruno Latour et Peter Weibel, MIT Press, Cambridge, MA, 2005, p. 724. Je traduis.

¹⁷⁵ ERLMANN, Veit, « The String and the Mirror », *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, p. 10, 11, 18.

¹⁷⁶ L'oreille « [...] est une réalité physique, mais aussi une construction culturelles. » in ERLMANN, Veit, « The String and the Mirror », *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, p. 24.

3.3 Choix et approche descriptive de formations historiques de théologies du son

La pratique liminale de John Cage n'est en rien généralisable à un destin hypothétique de la musique. C'est un cas particulier dont seules les interprétations directes et tout aussi particulières forment un réseau d'influence dont les ramifications ne peuvent qu'échapper à tout travail d'enquête. C'est pourquoi les cas ne sont choisis, ici, qu'en fonction de leur radicalité et exemplarité dans la manière dont ils se positionnent par rapport aux paradigmes idéologiques occidentaux qui oscilleraient entre une perte de l'écoute en faveur de la vision et un phonocentrisme, participant de la sorte à la série des dichotomies de type cartésien entre vibration et fixation, « oreille » et « esprit », forme et essence, perception et raison, déconstruction et théologie, culture et nature, ou encore art et science. R. Murray Schafer, par exemple, réagit explicitement aux déplacements opérés par Cage au sein de la tradition de la musique occidentale, en initiant une science de la préservation des « paysages sonores » cherchant à les représenter et, à les fixer, au mieux dans l'espace et le temps, au pire dans des musées. Différemment, Zbigniew Karkowski développe au moyen de la toute-puissance des sons en eux-mêmes des dispositifs cherchant à ébranler en général les représentations et fixations culturelles qui, selon lui, alièneraient l'auditeur de ce qu'il serait vraiment.

L'approche descriptive avec laquelle j'opère mes analyses de cas tente de rendre compte des logiques respectives aux idéologies construites par ces auteurs-compositeurs à propos de l'artefact sonore. Cette présente approche laisse à une sociologie du son le soin d'expliquer les formulations et applications de la « litanie de l'audio-visuel » par exemple selon le contexte social d'une époque. L'approche de l'histoire des religions s'intéresse quant à elle, notamment, aux rapports dynamiques qu'entretiennent ses deux outils hérités que sont les mythes et les rites. Étendue au champ des arts sonores, il s'agit ici de considérer la production idéologique des dispositifs, en rapport dynamique avec une performativité. Il m'apparaît ainsi important de rendre compte des récits et leurs références par lesquels les auteurs-compositeurs choisis fondent leur discours hors de l'histoire, selon un point de fuite ou une zone à part dévolue à l'activité sonore qui produirait un effet de légitimité sur leur dispositif performatif respectif. D'où l'approche choisie d'investiguer avec une attention particulière aux références mobilisées par un auteur pour rendre compte des récits qui fondent ses doctrines. Il s'agit donc de reconstituer les logiques des récits déshistoricisés et l'efficacité symbolique pouvant déterminer et agencer les usages. Non pas présentés comme des

« récits » par leurs auteurs, mais plutôt comme des entreprises réflexives, comme aussi des interrogations supposant « *prise de distance* ou un *décalage* par rapport aux narrations » justement, et apparaissant « portée[e] par une question *générale*, dépassant la particularité et la juxtaposition de récits divers »¹⁷⁷, il devient alors nécessaire de préciser leur statut de *théologie*, selon sa définition historique occidentale¹⁷⁸. La démonstration de la non-pertinence physique et historique de ce qui est manipulé comme du son chez ces auteurs étant largement effectuée, la tâche de l'historien-ne des religions est de décrire les rationalités à l'œuvre, de replacer ces entreprises mythologiques au sein de leur contexte historique plus large, afin d'informer tant le récit en question que le contexte tel qu'il pouvait être perçu.

3.4 Le son comme artefact humain, l'audition comme un « faire » son

L'approche de Sterne s'inscrit dans le sillage fertile du problème central soulevé par Theodor Adorno et Walter Benjamin¹⁷⁹ de la reproduction mécanique (technologie permettant de « séparer » le son de sa « source » selon certains commentateurs) pour comprendre la forme changeante de la communication. Or Sterne défend l'idée qu'en plus des formes de communication, les *perceptions ont une histoire* et qu'il est possible et nécessaire de l'écrire sans avoir à percevoir à la place d'un sujet absent de l'étude historique. En s'appuyant sur les analyses de Michel Foucault de *Surveiller et Punir* et *Histoire de la sexualité*¹⁸⁰ qui notamment démontrent que l'expérience corporelle est un produit des conditions particulières de la vie sociale (le corps n'étant pas donné naturellement, mais est une construction culturelle et sociale), Sterne défend qu'une histoire du son implique une histoire du corps¹⁸¹. En effet de même que le corps est modelé, manipulé, entraîné, les manières d'écouter se modifient et par conséquent les connaissances de ce qui est à écouter ou non aussi. Sterne cite

¹⁷⁷ GISEL, Pierre, *La théologie*, PUF, Paris, 2007, p. 2 : « [...] le vocable "théologie" et l'entreprise qu'il dépeint remontent à Platon. Il parle de "théologie" pour désigner une réflexion s'interrogeant, à propos des histoires de dieux que racontent les mythes et les poètes, sur *ce qu'il en est*, là du *divin*. Outre la tâche réflexive ainsi indiquée, l'Occident en hérite la problématique des rapports entre le penser – ici dit théologique – et les récits, mythologiques ou littéraires, qui mettent en scène l'existence des humains dans le monde, qui typifient ainsi des attitudes et qui donnent forme, via mise en intrigue, aux énigmes de notre condition. », in GISEL, Pierre, *La théologie*, PUF, Paris, 2007, p. 1.

¹⁷⁸ Ici le terme « théologique » prend une tournure différente mais complémentaire de celle utilisée par Jonathan Sterne telle qu'exposée ci-dessus.

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), trad. Christophe David, Paris, Allia, 2001. BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version 1939), *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 67-113.

¹⁸⁰ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975. *Histoire de la sexualité*, tome 1, coll. Tell, Gallimard, Paris, 1976.

¹⁸¹ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 13. Je traduis.

le Dr. Jean-Marc Gaspard Itard, qui, en 1801, concluait son étude sur l'ouïe d'un jeune garçon vivant de manière « sauvage » dans les bois, qu'elle n'était pas défectueuse mais qu'elle n'était pas tendue et intéressée par les sons auxquels il s'agissait de réagir dans la sphère acquise par le docteur. Sterne cite à ce titre Gilles Deleuze (à propos de Foucault) : « Tout est savoir, et c'est la première raison pour laquelle il n'y a pas d'expérience sauvage : il n'y a rien avant le savoir, ni en dessous »¹⁸². Mais bien que Sterne prône par là même qu'une histoire du son traverse la distinction nature/culture, il n'en revendique pas moins une méthodologie historiciste et strictement limitée aux productions culturelles humaines. Il se défend très rigoureusement d'anthropocentrisme, mais à la question du *Koan Zen* – de savoir si l'arbre qui tombe dans la forêt fait du bruit si personne ne l'entend –, Sterne répond qu'il ne veut rendre compte de la perception d'un son à la place de personne sans documentation externe du son, et surtout pas à la place de « l'écureuil » qui doit pourtant sûrement entendre quelque chose¹⁸³. Il se limite à l'extériorité du son, c'est-à-dire aux documents humains seuls, sources acceptables pour son analyse afin de ne pas faire du son un élément constant et universel de la nature. C'est pourquoi, pour asseoir la possibilité d'une histoire culturelle rigoureuse du son, Sterne définit le son comme un *artefact*, c'est-à-dire que le son est un produit ayant subi une transformation par l'humain dans sa sphère de références et connaissances multiples.

À la suite de l'hypothèse des sciences culturelles de la vision partant de l'idée que la vision serait une faculté visuellement construite¹⁸⁴, l'audition serait de même pour Sterne. Il n'y aurait pas d'image, comme il n'existerait pas de son dans l'univers, sans la connaissance particulière et socio-historiquement construite de leur perception : l'écoute.

Cette perspective du son comme phénomène n'existant qu'en tant que construction culturelle permet de mettre en évidence les discours qui sortent le son et l'écoute des contingences historiques. Et par conséquent une analyse des démarches qui immobilisent les sens en figures statiques ou en épistémologie est possible.

¹⁸² DELEUZE, Gilles, *Foucault* (1986), Les éditions de Minuit, Paris, 2004, p. 117. Citation donnée par STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 13.

¹⁸³ « Comme partie du plus large phénomène physique de la vibration, le son est un produit des sens humains et non une chose séparée des humains » in STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003, p. 11. Je traduis.

¹⁸⁴ MITCHELL, William J. Thomas., *What Pictures Want, The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 2005.

Cette prise de position radicalise les « idées de bruits » de Douglas Kahn. Mais elle met en évidence que la rhétorique d'une indépendance transhistorique des sons, comparable à celle de Cage, est mue par des déterminismes culturellement hérités. Il s'agit alors ici, non pas de dévaluer une rhétorique au profit d'une autre, mais de suivre particulièrement les données culturelles transmises et/ou transgressées dans les discours au sujet du son. C'est ainsi que le fait de prendre le son comme un artefact social et humain est un instrument d'analyse des discours qui, comme on le verra, m'a permis, dans ce travail, de provoquer une distance heuristique afin de faire apparaître des rhétoriques de l'écoute, des constructions de lignes argumentatives et des volontés de vérités sur le son.

La radicalité de la position de Sterne suppose une réduction. Cette réduction de la perception et de l'objet « son » à la sphère culturelle humaine est clairement méthodologique afin d'éviter tout écueil, qu'il soit théologique, phénoménologique ou idéologique. Chaque fois que l'écoute dirigée et apprise est confondue (volontairement – cf sa « litanie de l'Audio-visuel » – ou non) avec l'audition comprise comme système de fabrication des sons non seulement propre à l'espèce humaine, une « vérité » au sujet du son est placée en dehors des compétences de l'analyse historique de Sterne. Veit Erlmann, pourtant, montre que la limitation de l'étude de l'écoute en tant qu'artefact social impose une ligne de démarcation entre ce qui est dit « naturel », de ce qui est dit « culturel ». Or cette ligne, aussi rigoureusement fixée soit-elle, est elle-même dépendante du champ de connaissance qui l'a produite (en l'occurrence l'écriture de l'histoire). À l'appui d'un certain nombre d'auteurs, philosophes, médecins, acousticiens et otologistes représentatifs des courants de pensée sur l'audition en modernité¹⁸⁵, Erlmann s'intéresse aux mouvements et transformations que cette même ligne séparant nature et culture subit, selon les perspectives qui l'appliquent. Cette même ligne n'apparaît pas toujours affirmée aussi clairement. Selon un exemple donné par Erlmann, bien que le médecin philosophe du XVIII^e siècle, Claude-Nicolas le Cat, considère l'oreille comme une « machine », il cherchait à définir des paramètres pour comprendre le

¹⁸⁵ Veit Erlmann analyse les discours et recherches d'auteurs représentatifs mais moins souvent étudiés en histoire de l'otologie moderne : René Descartes (plutôt que Joseph-Guichard Duverney – inventeur officiel de la théorie de la résonance et de l'audition), Wilhelm Heinse et Hermann von Helmholtz (plutôt que Gottfried Herder ou Novalis – cités comme les références récurrentes sur le son chez les Romantiques) ; Claude-Nicolas Le Cat (plutôt que l'Abbé de Condillac ou Jean-Jacques Rousseau – pour les représentant des Lumières en otologie), Johann Wilhelm Ritter et Johannes Müller (plutôt que Ernst Chladni considéré comme le père de l'acoustique moderne).

phénomène culturel *au travers* de la nature et *vice et versa*¹⁸⁶. Erlmann s'étonne que les sciences et histoire de l'audition naissantes s'attachent autant aux myriades de constructions métaphoriques obstruant et *obscurcissant* l'expérience sensorielle¹⁸⁷, plutôt que de se pencher sur la *matérialité de la perception*. Erlmann plaide pour une investigation plus rigoureuse de l'*interpénétration* du biologique et du culturel, afin de compliquer la dichotomie du déterminisme biologique d'un côté, séparé des discussions sur les automatismes de sociétés de l'autre. Erlmann s'intéresse donc à l'histoire de la recherche sur le corps matériel du système auditif et de l'audition, plus complexe et riche en information que l'histoire des métaphores, signifiés et signifiants producteurs de dichotomies qui représentent sur un mode binaire et antagoniste des totalités théoriques et fixes, charriant de même les séparations idéologiques suivantes : l'idée d'une modernité saturée d'image contre celle d'un passé tribal où le son jouait un rôle plus essentiel dans l'orientation¹⁸⁸; ou l'idée d'une *écoute* attentive éduquée distincte de l'idée d'*entendre* liée à la distraction et au divertissement¹⁸⁹. Quant à la dichotomie nature/culture, bien que mon corpus soit limité à des dispositifs seulement humains, et bien qu'ils ne soient pas en rapport direct avec la physique de l'audition, mais seulement avec des discours, je partage pourtant l'intérêt d'Erlmann pour les transformations, mouvements et croisements que subissent ces lignes de séparation. Je ne suppose donc pas une définition de l'écoute différente de l'« entendre » ou de l'« audition », mais des définitions à chaque fois construites par des individus différents, eux-mêmes déterminés par leur contexte propre, et transformant à leur manière les continuités qui les constituent.

3.5 Invention d'une culture du son

L'*intérêt* soudain en sciences humaines et en arts pour le son (i.e. indépendamment de la musique) motive cette recherche et me fait remonter aux auteurs qui sont mobilisés de manière récurrente dans ces récentes études, comme Cage et Schafer. Lorsqu'Erlmann

¹⁸⁶ ERLMANN, Veit, « The String and the Mirror », *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, p. 16.

¹⁸⁷ *Ibid*, « The String and the Mirror », p. 17.

¹⁸⁸ Au nombre des défenseurs de cette « grande division » : Marshall McLuhan, Walter J. Ong (que nous reverrons), et l'École des Annales en histoire par exemple.

¹⁸⁹ Nombre de musiciens de John Cage à Francisco López en passant par Pauline Oliveros en appellent à « l'écoute attentive » (*deep listening*). Une distinction forte est posée entre « écouter » – l'action de diriger l'attention auditive – et « l'entendre » – action plus diffuse, passive et distraite de l'audition. Pour une histoire de l'écoute distraite : CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

questionne cet engouement pour une « présence sans corps », « fugace », « insaisissable »¹⁹⁰, du son que les sciences culturelles de l'audition manipulent, je prends le phénomène à la lettre. Et au lieu de démontrer l'empressement ou les erreurs de jeunesse de ces sciences culturelles, je questionne les conditions de possibilité qui expliqueraient un *désir* de maintenir et disséminer cet intérêt pour le son « en soi » et/ou phénomène social, se distinguant des sciences acoustiques ou anatomiques par une absence d'une réelle collaboration¹⁹¹. Selon l'approche choisie ici, une attention particulière est portée aux mots employés, volontairement ou non, rendant compte de manières d'écouter et d'appréhender le monde. *Écouter les autres écouter*¹⁹² au travers de la manière dont ils en rendent compte et en particulier sous l'angle des termes connotés par les traditions métaphysiques occidentales (présence/absence, esprit/corps, etc.). Sans supposer de sens caché, mais plutôt comme des *manières de résoudre des problèmes posés à la connaissance* (à l'aide de mots vagues comblant des « trous » de sens ou ou « faille » dans une explication, notamment sur les lieux de séparations : d'avec un passé, d'avec une plénitude nature-culture, d'avec un dieu parlant, etc.), ces mobilisations de notions sont aussi à suivre comme objet d'étude pour comprendre peut-être partiellement l'investissement et l'instrumentalisation des questions contemporaines liées à la fabrication, l'étude et la consommation du son.

Plutôt que de dresser un inventaire des postures d'écoute ou des expériences de la conscience en rapport au son (qui impose une universalité de « l'écoute » aux différents contextes culturels)¹⁹³, il s'agit d'étudier des éléments de formations historiques de sensibilités auditives distinctes. De manière comparable, Steven Feld pratique depuis les années 1980 ce qu'il appelle *acoustémologie*, c'est-à-dire l'investigation anthropologique de « la primauté du son comme modalité pour connaître et être au monde ». Feld a notamment montré que

¹⁹⁰ ERLMANN, Veit, « The String and the Mirror », *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, p. 17.

¹⁹¹ Les uns (acousticiens et physiologues) cherchant à comprendre un phénomène, et les autres cherchant à montrer combien le phénomène est relatif et renvoie aux pratiques, intérêts, représentations et relations de ceux qui le cherchent.

¹⁹² Peter Szendy interrogeant les origines de sa propre écoute de mélomanes, comme pour effectuer le rêve « d'une archéologie de nos oreilles musicales », relève les « écritures de l'écoute », car au début du XIXe siècle Liszt (1811-1886) et Schumann (1810-1856) laissèrent nombre de traces de leurs écoutes notamment par l'écriture d'arrangement d'œuvres (Liszt et la symphonie dite « pastorale » de Beethoven). Peter Szendy peut à ce titre rendre compte de l'écoute de Liszt en train d'écouter Beethoven. Liszt transcrivant une partition initialement écrite pour violoncelles en vue d'un seul piano donne à entendre son écoute de l'œuvre de Beethoven, ses fidélités mais aussi ses trahisons, ses traductions et ses critiques du même « opus ». Dans ce va-et-vient d'écoutes qui oscille entre appropriation et désappropriation d'une « œuvre » originale (comme l'exemple ci-dessus : symphonie « pastorale »), l'écoute peut devenir écriture. SZENDY, Peter, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Minuit, Paris, 2001.

¹⁹³ TRUAX, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex, Nordwood, N.J., 1984; ou encore IDHE, Don, *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*, Ohio University Press, Athens, OH, 1974.

l'écoute des sons de la forêt vierge et la pratique des sons (« chant », « musique ») chez les Kaluli, sont des modes pour situer, user, comprendre et exprimer le monde, leur éthique, leur manière de cartographier le temps, l'espace, et de gérer les changements, conflits, acculturations, ou colonisations¹⁹⁴. L'étude des modalités auditives distinctes serait ainsi particulièrement intéressante pour informer des connaissances, manières d'être au monde et constitution des Kaluli. Il est alors impératif de faire de même sur le terrain des musiques modernes occidentales, en l'occurrence limité aux avant-gardes et musiques expérimentales. Faire de même, c'est décrire les manières dont s'organisent les différentes *modalités* servant aux auteurs-compositeurs afin de « comprendre et être au monde ».

Mais, de même que les études de terrain de Feld lui ont permis de démontrer que « l'oralité » était une notion construite par une « culture du son »¹⁹⁵, de même il s'agit d'investiguer désormais comment s'organisent et se répartissent les savoirs, pouvoirs et pratiques entre les sciences et les arts, et les modalités qui construisent historiquement l'objet d'étude « son », comme frontière séparant sa « nature » et l'artefact « culturel ».

L'intérêt pour le son et son écoute (à des niveaux individuels avant d'en tirer ici des conclusions au niveau « social ») corrobore l'hypothèse de Bruno Latour désignant « deux ensembles de pratiques distinctes qui pour rester efficaces, doivent demeurer distinctes, mais qui ont cessé de l'être récemment »¹⁹⁶. Deux ensembles qui correspondent grossièrement aux deux grands paradigmes idéologiques modernes (ou/et constitutifs plus généralement de la dynamique mythologique occidentale selon d'autres auteurs¹⁹⁷) précédemment cités (cf. Derrida versus Ong), l'un pratiquant (désirant) la *critique*, l'autre pratiquant le *réseau* (désirant). Cette séparation (entre *séparateurs* et *relieurs*) aurait produit un troisième pôle « non-humains », des objets hybrides (étranges animaux, étranges dieux, tous les sons en eux-mêmes, etc.), que le « projet moderne » aurait « oublié »¹⁹⁸. Les études sur le phénomène

¹⁹⁴ FELD, Steven, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (1982), University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA, 1990.

¹⁹⁵ FELD, Steven, « Orality and Consciousness », *The oral and the Literate in Music*, éd. par Yoshihiko Tokumarum et Osama Yamaguti, Academia Music LTD, Tokyo, 1986, p. 18-28.

¹⁹⁶ *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique* (1991), La découverte, Poche, Paris, 1997, p. 20.

¹⁹⁷ Notamment l'analyse montrant une telle répartition en deux paradigmes majeurs dans l'histoire des théories occidentales (en particulier au sujet de la notion distincte de « religion » propre à l'histoire occidentale): DUBUISSON, Daniel, *L'Occident et la religion. Mythes, science et idéologie*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1998.

¹⁹⁸ « On définit souvent la modernité par l'humanisme, soit pour saluer la naissance de l'homme, soit pour annoncer sa mort. Mais cette attitude même est moderne parce qu'elle reste asymétrique. Elle oublie la naissance conjointe de la "non-humanité", celle des choses, ou des objets, ou des bêtes, et celle, non moins étrange, d'un Dieu barré, hors jeu. La modernité vient de la création conjointe des trois, puis du recouvrement de cette

sonore cristallisent, dans ce sens, par leur approche et définition, le partage propre au « projet de constitution moderne » identifié par Latour, lorsque – selon son cas d'étude - le physicien chimiste irlandais Robert Boyle (1627-1691)¹⁹⁹ et le philosophe anglais Thomas Hobbes (1588-1679) se répartirent les sciences et leurs objets afin d'en garantir leur autorité respective. Les sciences des « Choses en elles-mêmes » (sciences naturelles, technologiques, et liées à la mécanique)²⁰⁰ se seraient constituées en fonction d'une opposition symétrique par rapport aux sciences des « Hommes-entre-eux » (sciences politiques, sociales, et liées au pouvoir)²⁰¹. De manière exemplaire, la définition du son dans un manuel de référence récent sur l'*audio* (que je discuterai par la suite plus en détail) corrobore encore cette manière de répartir les sciences à propos des études sur le son. Ce dernier y est présenté comme étant « à la fois :

- vibration acoustique capable d'éveiller une sensation auditive
- sensation auditive engendrée par vibration acoustique. »²⁰²

naissance conjointe et de traitement séparé des trois communautés pendant que, en dessous, les hybrides continuent de se multiplier par l'effet même de ce traitement séparé. C'est cette double séparation qu'il nous faut reconstruire entre le haut et le bas d'une part, entre les humains et les non-humains d'autre part ». LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique* (1991), La découverte, Poche, Paris, 1997, p. 23.

¹⁹⁹ À titre d'anecdote à reprendre, Boyle utilisa notamment le son d'une montre qu'il plaça dans l'espace vidé d'air par sa pompe lors de la première expérience. Cf. HUNT, Frederick Vinton, *Origins in Acoustics, The Science of sound from Antiquity to the Age of Newton*, Yale University Press, New Haven, CT, 1978, p. 117.

²⁰⁰ « Les deux branches du gouvernement que Boyle et Hobbes élaborent chacun de son côté n'ont d'autorité que clairement séparées : l'État de Hobbes est impuissant sans la science et la technologie, mais Hobbes ne parle que de la représentation des citoyens nus ; la science de Boyle est impuissante sans une délimitation précise des sphères religieuse, politique et scientifique, et c'est pourquoi il s'applique tant à supprimer le monisme de Hobbes. Ils sont deux pères fondateurs, agissant de concert pour promouvoir une seule et même innovation en théorie politique : à la science revient la représentation des non-humains mais est interdite toute possibilité d'appel à la politique ; à la politique revient la représentation des citoyens mais il lui est interdit d'avoir une relation quelconque avec les non-humains produits et mobilisés par la science et la technologie. Hobbes et Boyle se battent pour définir les deux ressources que nous utilisons encore sans plus y penser et l'intensité de leur double bataille révèle assez l'étrangeté de ce qu'ils inventent. » in LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Éditions La Découverte, Paris, 1991, p. 44. Latour développe son essai en fonction des éléments mis au jour par la recherche de SHAPIN, Steven, SCHAFFER, Simon, *Leviathan et la pompe à air, Hobbes et Boyle entre science et politique* (1985 ; 1989), trad. de l'angl. par T. Piélat, La Découverte, Paris, 1993.

²⁰¹ Thomas Hobbes consacre une section aux sons aux côtés des odeurs, des saveurs, et du toucher dans: HOBBS, Thomas, « Sound, odour, savour, and touch », *Elementa Philosophiae, De Corpore*, t. I, chp. XXIX, Crook, Londres, 1655.

²⁰² ROSSI, Mario, *Audio*, 1ère édition, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2007, p. 2. Posée de la sorte comme une loi dans ce manuel, cette définition condense la complexe évolution de la compréhension de la perception « rationnelle » de la musique notamment. Jusqu'au XIX^e siècle, la seconde moitié de la définition de Rossi (« sensation auditive ») n'aurait pas été comprise dans la nature du son, comme le montre Patrice Bahnlach : « Qu'il se transmette sous forme de globules (Beeckman) ou d'ondes (Mersenne, Galilée, Descartes), le son produit des coups sur la membrane du tympan. Mais savoir ce qui a lieu au-delà, c'est-à-dire par quel processus les vibrations du tympan ont pour effet final la perception du son, cela est totalement hors de portée du XVII^e siècle. Il faudrait connaître l'anatomie de l'oreille interne et en comprendre le fonctionnement, ce qui n'arrivera qu'au XIX^e siècle, en grande partie grâce aux travaux de Helmholtz [...]. » in BAILHACHE, Patrice, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Éditions CNRS, Paris, 2001, p. 61. C'est Ernst

Précisément étudié au XX^e siècle de manière asymétrique et *distincte* dans les savoirs entre phénomène physique indépendamment de l'humain d'un côté (physique acoustique) et interprétation humaine ou construction socio-culturelle de l'autre (toutes les sciences liées à l'audition : histoire, musicologie, psycho- et physio-acoustique)²⁰³, le sonique – le son en lui-même, pour lui-même ou/et comme objet et instrument artistique indépendant de la musique (*sound art*), ou/et comme phénomène social (*sound studies*) –, naîtrait, selon l'hypothèse nommée « Latour », de la double séparation du projet moderne entre la sphère de compétence physique et celle *métaphysique* (une sphère vidée et/ou séparée de l'espace sensible) d'une part et entre les humains et les non-humains (les autres espèces animales, « nature », choses, etc.) d'autre part.

L'intérêt pour cet hybride moderne, parmi bien d'autres, est un phénomène certes lié au développement de sa maîtrise, à une manipulation technique facilitée et une accessibilité financière récente, mais il est aussi le *symptôme* de l'écart qui existe entre les techniques de sa description et son expérience de perception. Autrement dit, c'est-à-dire de manière moins ambivalente, le son peut être mobilisé dans les discours et pratiques comme un objet liminal au croisement des savoirs qui cherchent à vérifier des constantes et ceux qui concernent les constructions socio-historiques particulières. Cette position liminale n'est en rien fixe, elle est en mouvement selon les contextes et enjeux de celles et ceux qui l'investissent. D'en suivre les variations et les arts de construire et aménager ce seuil est ce que tente de rendre compte la présente investigation.

3.6 Niveaux de discours et rétroaction

Deux niveaux de discours sont à distinguer dans la présente étude. Il y a les théories et études du son usant des méthodes historiques qui se sont développées depuis les années 1990

Chladni à qui on attribue la fondation de l'acoustique moderne qui dès le début du XIX^e siècle a consacré sa quatrième et dernière partie de son traité d'acoustique à « la partie physiologique de l'Acoustique » : CHLADNI, Ernst Florens Friedrich, « De la sensation du son, ou de l'ouïe, des hommes et des animaux », in *Traité d'Acoustique* (1802), trad. de l'all. par l'auteur, Chez Courcier, Imprimeur-Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins, n°57, Paris, 1809, p. 329-351.

²⁰³ « L'acoustique physique traite du son en tant que vibration acoustique, audible ou non : elle s'intéresse aux phénomènes physiques de production et de propagation d'oscillations dans des milieux élastiques, et plus généralement dans n'importe quel milieu, indépendamment du phénomène perçu »²⁰ ; l'acoustique physique est la « partie des sciences qui se propose d'expliquer la Nature », [...] en vue d'en découvrir les mécanismes et les lois [...] Les sciences de l'audition, psycho-acoustique et physio-acoustique, s'intéressent aux sons selon la seconde définition : il s'agit de déterminer les mécanismes de l'audition et les relations entre les caractères perçus et les caractéristiques physiques des sons ». ROSSI, Mario, *Audio*, 1ère édition, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2007, p. 2.

et particulièrement durant les années 2000 (ici : Kahn, Sterne, Erlmann, etc). Et il y a les théories et études développées durant le XX^e siècle par des artistes tels que Cage, Schafer, Karkowski, etc. Au travers de leur pratique artistique s'est développé leur discours théorique *en rapport* à une sélection qui leur est propre de technologie (d'une des chambres anéchoïques d'Harvard pour Cage ; des techniques d'enregistrement et transcription graphique du son pour Schafer ; des sciences physio-acoustiques et dispositifs informatiques pour Karkowski). Ces pratiques artistiques et pensées du « son en soi » intègrent *et* transforment les études et techniques en sciences acoustiques de la nature du son comme « chose en soi » – *i.e.* indépendante d'une quelconque perception –. Ainsi d'une part, la désignation « expérimentale » de leur musique revêt aussi le caractère spécifiquement scientifique de la démarche empirique telle que pratiquée en laboratoire. Et d'autre part, leurs expérimentations sonores et essais théoriques devinrent des concepts référence utilisés, critiqués ou/et adaptés, en études et histoire du son (le *paysage sonore*, par exemple). Implicitement, les études contemporaines doivent gérer cet héritage scientifico-artistique de dés-historisation et dé-contextualisation du son dans une perspective qui s'en affranchirait définitivement par les méthodes des sciences sociales. D'où la distinction de deux niveaux de discours, l'un devenu objet de mon analyse (partie A. Cage ; partie B.1 : Schafer ; et partie B.2 : Karkowski), l'autre présenté dans cette introduction me fournissant des instruments pour l'analyse discursive de ces récits du son.

Rappelons, à ce titre, que ces deux niveaux entretiennent, cependant, un rapport de rétroaction puisque les sources ne cessent d'être modifiées à la lumière de leurs études critiques. Et, les études historicisant le son comme phénomène social courent, de même, le risque d'isoler un champ de connaissance lié au son, de manière anachronique, dans l'analyse de traces de contextes passés ou en tout cas sans rapport aux formalisations pratiques et théoriques des musiques expérimentales qui ont produit leurs outils d'analyse. De cette rétroaction spécifique émerge et se régule, mais aussi se développe de manière chaotique, une culture du son.

La jonction de ces deux niveaux de discours sera constitutive de la conclusion générale du présent travail.

A. Seuil des rhétoriques sur le son *en-soi* : John Cage

« C'est ici que l'art accède à sa modernité authentique, qui consiste seulement à libérer ce qui était présent dans l'art de tout temps, mais qui était caché sous les buts et les objets fussent-ils esthétiques, sous les recodages ou les axiomatiques : le pur processus qui accomplit, et qui ne cesse d'être accompli en tant qu'il procède, l'art comme "expérimentation". Note 64 »²⁰⁴

« Grâce à l'électronique, il est devenu évident que tout est musical. En plus, nous savons grâce à la physique moderne que cette table vibre, et il suffit de trouver le moyen de protéger cette table de son environnement et dans cette protection de placer un microphone et d'ici peu nous entendrons la table. Donc en fin de compte, on pourrait faire une musique très rituelle avec laquelle il suffirait pour son plaisir musical de rendre audibles des sons qui existent déjà. »²⁰⁵

Dans ce chapitre, je choisis de suivre la rhétorique du compositeur John Cage qui a marqué l'histoire des arts sonores au XX^e siècle en formalisant une transformation de l'écoute des sons en fonction du « problème de la musique ». De manière générale, sa théorie musicale et son œuvre représenteraient, au sein de ce contexte et *a posteriori*, un *seuil*. À la fois performance d'un *passage* entre des périodes en histoire de l'art (aboutissement du modernisme et préparation du postmodernisme²⁰⁶) et techniques de composition interrogeant

²⁰⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie I* (1972), Nouvelle édition augmentée, Les éditions de Minuit, Paris, 1972/1973, p. 445. Voici l'intégralité de la note 64 qui s'y rapporte : « Cf. toute l'œuvre de John Cage, et son livre *Silence*, Wesleyan University Press, 1961 : "Le mot expérimental peut convenir, pourvu qu'on le comprenne comme désignant non pas un acte destiné à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est inconnue" (p.13). Et sur les notions actives ou pratiques de *décodage*, et *destruction*, et l'œuvre comme *processus*, on se reportera aux commentaires excellents de Daniel Charles sur Cage : "Musique et anarchie", *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet 1971 (violente colère de certains participants à la discussion, réagissant à l'idée qu'il n'y a plus de code...). »

²⁰⁵ CAGE, John, *Conversations avec John Cage* (1988), sous la dir. de Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. par Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 111.

²⁰⁶ Une phrase de Cage me semble particulièrement explicite au sujet de cette ambivalence qu'il se sent porter : « Nous nous trouvons désormais dans une situation où l'ancien chevauche de toute façon le nouveau et interfère

les limites qui constitueraient la musique, l'idée que l'œuvre de Cage formerait un seuil me permettra de les situer et ce aussi en fonction d'autres rhétoriques (telle celle de Luigi Russolo) qui organisèrent les interprétations, écoutes et pratiques du bruit en musique et dans les arts sonores.

Plus spécifiquement, j'essaierai dans ce chapitre, de montrer en quoi la réforme cagienne, aussi influente et déterminante qu'elle fût à l'encontre des propriétés en musique (organisant les sons, dignes d'une attention musicale, *distincts* – séparés – de ceux négligeables et nuisants) et en faveur d'une écoute décentrée et intégrative de tous les sons – « tout est musical » –, constitue une nouvelle séparation qu'il n'aurait que déplacée et située alors entre les sons et leurs auditeurs (déplacement d'une séparation, c'est-à-dire une *sécularisation*), limitant par conséquent une pleine restitution des sons à l'usage commun d'une écoute flottante, non intentionnée, hasardeuse et négligente (c'est-à-dire une *profanation*).

Définitions : sécularisation et profanation entretiennent un rapport de proximité en tant qu'il s'agit dans les deux cas d'une action politique de passage *du* domaine de ce qui, dans la tradition occidentale, est considéré comme *sacré* (les biens d'*Église*, par exemple) vers le domaine d'un usage séculier (les biens *publics*, par exemple), c'est-à-dire de ce qui n'est plus réglementé en fonction d'une référence éternelle et extra mondaine. La notion de profanation posséderait quant à elle la nuance supplémentaire de « sacrilège », c'est-à-dire marquant l'interdit d'opérer l'action (de rendre profane ce qui est séparé) selon les règles d'une tradition, en l'occurrence chrétienne. Mais parce qu'il s'agit d'une nuance ordonnée selon une perspective d'une tradition particulière, je choisis plutôt de suivre la distinction décrite de la manière suivante par Giorgio Agamben :

« La sécularisation est une forme de refoulement qui laisse intactes les forces qu'elle se limite à déplacer d'un lieu à un autre. Ainsi, la sécularisation politique des concepts théologiques (la transcendance divine comme paradigme du pouvoir souverain) se contente de transformer la monarchie céleste en monarchie terrestre, mais elle laisse le pouvoir intact.

avec lui. En un sens, tout est fini, tout a été découvert et expérimenté. Bien entendu, cela ne signifie pas que nous nous trouvions d'ores et déjà dans l'âge d'or. Mais nous avons rassemblé les idées essentielles qui nous permettront de vivre cette ère nouvelle. » in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 269.

La profanation, en revanche, implique une neutralisation de ce qu'elle profane. Une fois profané, ce qui n'était pas disponible et restait séparé perd son aura pour être restitué à l'usage »²⁰⁷.

1. Technologie de l'indétermination comme volonté de désacraliser la musique

D'abord reçue de manière scandaleuse, l'une des performances de John Cage (1912-1992) est devenue incontournable dans l'histoire des arts sonores : il s'agit de son expérience de la chambre anéchoïque qui donna lieu, par la suite, à la performance intitulée *4'33''* ou *Quatre minutes et trente-trois secondes*²⁰⁸. Il n'est pas le lieu ici de refaire l'histoire de l'expérience de la chambre, de la performance du 29 août 1952 à Woodstock et de ses innombrables versions, conséquences et héritages dans les arts de la seconde partie du XX^e siècle, cette histoire étant extrêmement bien documentée par ailleurs²⁰⁹. Il s'agit plutôt dans un premier temps, de mettre en évidence le fait que la « démonstration » qui fit scandale lors de la performance est plutôt celle que le silence n'existe pas, et de montrer ensuite, dans un

²⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio, « Éloge de la profanation », *Profanations* (2005), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivage, édition de poche, 2006, p. 100-101.

²⁰⁸ *4'33''* fut réalisé pour la première fois le 29 août 1952 à Woodstock, NY. Le pianiste David Tudor interpréta pendant quatre minutes trente trois secondes la pièce en ne faisant presque rien pendant cette durée. L'intention de la performance est encore sujette à débat. Le compositeur écrivain Kyle GANN a publié en 2010 un ouvrage consacré uniquement à cette performance qu'il n'hésite pas à décrire comme « l'une des œuvres musicales la plus controversée, inspirante, surprenante, infamante, provocatrice de perplexité, et influente depuis *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinsky » in GANN, Kyle, *No Such Thing as Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2010, p. 3. Je traduis. Plusieurs dates ont circulé concernant cette performance, lui conférant un caractère presque mythique à l'origine confuse, mais qui a pourtant bien eu lieu. Kyle Gann en fournit les preuves, documents à l'appui en recoupant aussi les analyses faites jusqu'à présent sur Cage et cette performance. C'est sur la base de ce travail que nous nous référons à la date du 29 août 1952, dans la salle de concert *The Maverick Concert Hall* à Woodstock NY, et à la description du déroulement de la performance : « Le pianiste David Tudor s'assit au piano sur la scène de bois peu élevée, ferma le rouleau du clavier, et regarda sa montre. Deux fois durant les quatre minutes suivantes il ouvrit le clapet et le referma encore, délicatement afin qu'aucun son ne soit audible, bien qu'en même temps il était en train de tourner les pages de la partition de musique, qui étaient vierges de notes. Après que quatre minutes et trente trois secondes se furent écoulées, Tudor se leva pour recevoir les applaudissements – [...] », in GANN, Kyle, *ibid.*, p. 3. Je traduis. Ici je mentionnerai l'hypothèse selon laquelle l'idée était de détourner l'attention du public non pas vers ce qui était normalement attendu, c'est-à-dire l'écoute d'une pièce au piano, mais vers les sons « non intentionnels » du milieu ambiant d'une salle de concert consacré institutionnellement à la musique.

²⁰⁹ Les études académiques sur l'œuvre de Cage se développèrent en particulier depuis dans les années 90. Voici une liste établie par Kyle Gann par ordre chronologique : HICKS, Michael, 1990 ; REVILL, David, 1992 ; HINES, Thomas, 1994 ; SHULTIS, Christopher, 1995 ; FETTERMANN, William, 1996 ; PRITCHETT, James, 1996 ; KAHN, Douglas, 1997. CLARKSON, Austin, 2001 ; SOLOMON, Larry J., 2002 ; HOLZAEPFEL, John, 2002 ; PATTERSON, David W., 2002 ; PERLOFF, Marjorie, 2002 ; NICHOLLS, David, 2007 ; KOTZ, Liz, 2007 ; GENTRY, Philip, 2008 ; BROOKS, William, 2009. Outre les écrits de John Cage, je me référerai principalement à l'ouvrage de Kahn, qui, sous l'influence de son enseignement suivi à l'Université Davis en Californie au printemps 2010, m'a donné les clés de lecture du point de vue « technologique » : KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999. Pour les questions spécifiquement biographiques, je me réfère principalement à l'ouvrage suivant : GANN, Kyle, *No Such Thing as Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2010.

second temps, que la « légitimité » d'une telle affirmation est liée sa visite dans une des chambres de l'Université de Harvard²¹⁰. C'est autour de cet événement que correspond le changement chez Cage de la notion de silence comme « absence de son » à un silence « plénitude » ou « impossibilité d'une absence de son »²¹¹. John Cage portait aussi un intérêt tout particulier aux toiles blanches de Rauschenberg avec qui il avait suivi les cours de l'Université expérimentale du *Black Mountain College* en Caroline du Nord. Sur ces toiles blanches exposées une année avant la première de *4'33''*, il n'y a absolument rien de figuré, de signifié, de peint, elles sont apparemment « vides ». Mais si l'on n'y prend garde, une multitude d'événements aussi discrets soient-ils peut avoir lieu : ombres changeantes, poussières s'y déposant, et autres variations provoquant le détournement d'attention du spectateur qui devrait changer son propre rapport envers l'objet observé. Cela rappelle l'influence de l'art du détournement de Marcel Duchamp sur les œuvres de Rauschenberg et Cage²¹². De plus, Cage avait un intérêt pour les dimensions spirituelles et philosophiques, d'abord d'origine européenne (découverte qui prit forme durant sa jeunesse en Californie), puis asiatique ensuite (durant sa formation à New York). Aussi paradoxale que puisse paraître la jonction de ces deux grands courants de pensée, il était en quête d'une amélioration de soi passant par une auto-observation afin de se distancer de ses intentions (de son *ego*) et de ses projections dénaturant l'objet observé ou le son écouté, en l'occurrence le silence. Dans un entretien donné en 1984, John Cage raconte ses influences en ces termes :

« Je voulais être tranquille dans des conditions non tranquilles. J'ai donc découvert d'abord en lisant l'évangile de Sri Ramakrishna, et en étudiant la philosophie du bouddhisme zen – et également un livre important pour moi qui est *La Philosophie éternelle* d'Aldous Huxley, qui est une anthologie d'observations de différentes périodes de l'histoire et de différentes cultures – qu'ils disent tous la même chose, à savoir qu'un esprit tranquille est un esprit libéré de ce qu'il aime et de ce qu'il n'aime pas. On peut, littéralement, devenir étroit d'esprit en n'aimant que certaines choses et en n'en aimant

²¹⁰ La datation de l'événement de reste mystérieuse. Il s'agirait de 1951. Mais d'autres dates sont également mentionnées par Cage lui-même, à « [I]a fin des années 40 » par exemple « [...] In the late forties I found out by experiment (I went into the anechoic chamber at Harvard University) that silence is not acoustic. » (« À la fin des années quarante, je découvrais par expérimentation (j'entra dans la la chambre anéchoïque de l'Université de Harvard) que le silence n'était pas acoustique. ») in CAGE, John, « An Autobiographical Statement », *John Cage. Writer, Selected Texts*, éd. par Richard Kostelanetz, Limelight Editions, New York, 1993, p. 241. Je traduis.

²¹¹ KAHN, Douglas, « Plénitudes vides et espaces expérimentaux, La postérité des silences de John Cage », *Sons et lumières, Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 80.

²¹² En parlant de Marcel Duchamp : « I love him and for me more than any other artist of this century he is the one who changed my life, [...] » (« Je l'aime et plus qu'aucun autre artiste de ce siècle il a changé ma vie [...] »), in CAGE, John, *X : Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 1983, p. 53. Je traduis.

pas d'autres. Mais on peut littéralement devenir large d'esprit en renonçant à ce qu'on aime et n'aime pas et en se mettant à s'intéresser aux choses. »²¹³

Connaisseur du zen et de Sri Ramakrishna, par les textes (et non la pratique), mais aussi lecteur d'Aldous Huxley et d'Ananda Coomaraswamy²¹⁴, Cage s'est laissé convaincre qu'Occident et Orient n'étaient pas si séparés dans leur sagesse profonde. Le contexte de la rupture provoquée en 1945 par le largage des bombes atomiques sur les populations civiles d'Hiroshima et de Nagasaki participe au désir critique de Cage de trouver une sagesse universelle aux différentes civilisations enfouie sous les décombres des guerres. Cage est attiré par des pensées qui mettent à distance le sujet impérialiste de la philosophie occidentale tout en refusant de ne pas s'engager. Dans ses textes et discours, il se réfère en effet à des œuvres aussi différentes que celle du dominicain associé à la mystique rhénane, Maître Eckhart (1260 – 1327), que la voie du *Tao*, ou la technique du sommeil profond dans la pratique mentale indienne²¹⁵. Le précepte sous-jacent à ces traditions diverses serait de se vider de ses propres désirs et de refuser de faire des distinctions afin de « laisser les choses arriver », ce qui ne correspond pas à une passivité, mais plutôt à une mise en condition, parfois complexe, de l'individu pour que les « choses » adviennent d'elles-mêmes. En musique, cela se traduirait par « laisser les sons être eux-mêmes » (*Let the sounds be themselves*). Comment, dans ces conditions, est-il encore possible de composer de la musique ? Cette question apparemment double (celle des conditions de possibilité de la *composition* et celle de la *musique*) n'en formerait qu'une, car Cage en s'interrogeant sur la façon par laquelle le compositeur détermine les sons en fonction de ses intentions et désirs personnels, situe la problématique au niveau du statut que recouvre la « musique »²¹⁶. Une fois que les sons sont classés sous le vocable « musique », ils sont séparés des autres sons, des sons ordinaires ou ambiants. Dans un de ses premiers textes, Cage n'hésite pas à accuser le statut « sacré » que revêt la musique dans l'histoire occidentale. Voici comment il évoque la possibilité d'une désignation différente en parallèle de la question des instruments traditionnellement utilisés dans *The Future of Music : Credo* :

²¹³ CAGE, John, *Conversations avec John Cage*, éd. par Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 309-310.

²¹⁴ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 119-120.

²¹⁵ « Un soir Morton Feldman déclara que lorsqu'il composait, il était mort ; cela me rappelle le propos de mon père, un inventeur, qui dit qu'il réalise son meilleur travail lorsqu'il est profondément endormi. L'un et l'autre suggèrent le "sommeil profond" de la pratique mentale indienne. » in CAGE, John, « Composition comme processus : II Indétermination », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 41.

²¹⁶ Contrairement à Luigi Russolo et Edgard Varèse dont les bruits et sons aussi nouveaux soient-ils doivent trouver une place, certes nouvelle, mais toujours dans la « musique ».

« Si ce mot, “musique“, est sacré, et réservé aux instruments du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, nous pouvons lui substituer un terme plus significatif : organisation de sons »²¹⁷.

Dans cette substitution de terme, il y a un geste de *désacralisation* de l'idée absolue de la musique²¹⁸. Dans ce sens, l'œuvre musicale cesserait d'être séparée du temps, de l'espace et des déterminations humaines comme elle aurait été située par les générations dans les siècles précédents²¹⁹. Selon Cage, la musique reste une *organisation de sons* déterminée par un ou des compositeurs dans un contexte particulier. Dès lors, l'accent est mis sur le *processus* de composition qui devient aussi important que le résultat sonore. Il ne s'agit pas de ne rien faire, ni de faire n'importe quoi²²⁰, mais de *déterminer un processus d'indétermination*. Et cela suppose un ensemble de techniques, c'est-à-dire une technologie de la performance. En suivant ces influences, Cage entreprend donc d'élaborer des opérations de hasard au service de sa composition. Ainsi, la meilleure manière de ne pas déterminer un son est de se munir de techniques de composition mettant en jeu le hasard, à l'exemple du *I Ching* et de la théorie des probabilités.

1.1 La chambre anéchoïque : récit du processus

La chambre anéchoïque fait partie intégrante du processus composant la performance *4'33''*. Comme Cage raconte qu'un événement non prédéterminé s'est passé dans la chambre. Cet événement compose déjà la performance. La chambre est le lieu d'un passage et d'une

²¹⁷ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 3.

²¹⁸ DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997.

²¹⁹ Peter Szendy, à l'appui de Walter Benjamin, montre en quoi les Romantiques par exemple ont été mal interprétés et que l'idée de l'œuvre était toujours différée, sans origine et sans essence : SZENDY, Peter, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 56. Des conceptions de la structures ou de la valeur du temps – des durées – codifiaient et organisaient les œuvres musicales « classiques ». Ces organisations aussi relatives à chaque individu qu'elles fussent, demeurent « intellectuelles » selon Cage. Par exemple à propos de la répétition et de l'éternel retour : « Daniel Charles : [...] on pourra toujours vous reprocher, comme l'a fait Leonard Meyer, de sacrifier une valeur de durée qui était essentielle à la musique classique d'Occident. John Cage : - Voulez-vous suggérer qu'il y aurait lieu de garder quelque chose ? D.C. – Vous placez toute votre mise sur l'instant ; mais le temps est-il une somme d'instant ? J.C. : - Le temps auquel vous pensez ici est encore une construction, une organisation intellectuelle, il faut aller en deça. », in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 46.

²²⁰ Comme Cage le montre pour sa pièce *Music of Change* (1951) où des pièces de monnaies étaient simplement secouées. Cf. première performance le 5 juillet 1951 interprétée par David Tudor à l'Université du Colorado, Boulder, CO et la partition: *Music of Change*, Livre I (New York, 16 Mai, 1951), Livre II: New York 2 août, 1951, Livre III (New York, 18 octobre, 1951), Livre IV (New York, 13 décembre, 1951), Edition Peters, Henmar Press, New York, 1960. CAGE, John, « Composition », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 63.

mise à distance de la détermination initiale de Cage désireux d'entendre le silence absolu. Ce silence serait celui, évoqué ci-dessus, de son propre esprit ouvert à une sagesse universelle : faire le silence de son *ego* pour reconnaître au-delà de ses déterminations et jugements de valeurs propres les bruits du monde dans ce qu'ils sont par eux-mêmes. D'une certaine manière, de cette volonté première, il est déjà question d'une détermination dans le processus de composition. Mais, bien que tout ne fût pas calculé en fonction d'une finalité (la composition de 4'33''), Cage passe par le recours à une « technologie » bien éloignée de celle du *Tao* ou de la mystique rhénane.

Ces technologies n'ont pourtant rien de neutres. Les chambres anéchoïques, par exemple, ont des histoires complexes et des fonctions diverses. Et le « fait » du passage, tel que raconté par Cage, est relatif aux aspects et potentialités de la chambre qu'il a traversée²²¹. De ces aspects et potentialités particuliers dépend l'expérience et la construction du « fait » qui lui permettra de légitimer sa propre mise à distance de lui-même. Voici le protocole de l'expérience devenue classique que Cage répétait dans ses cours :

« ...dans cette pièce silencieuse, j'ai entendu deux sons, un aigu et un grave. Après, j'ai demandé à l'ingénieur responsable des lieux pourquoi j'avais entendu deux sons puisque la pièce était à ce point silencieuse. Il m'a dit : "Décrivez-les-moi". Ce que j'ai fait. Il m'a alors expliqué : "Le son aigu, c'est le fonctionnement de votre système nerveux. Le son grave, c'est votre circulation sanguine." »²²²

²²¹ Selon les recherches de Douglas Kahn, il existait deux chambres à l'Université de Harvard, construites toutes deux pendant la guerre dans le cadre d'un « programme de recherches militaires sur la communication et la réduction du bruit dans les véhicules et les situations de combat. » La plus grande était utilisée par le laboratoire électro-acoustique dirigé par Leo Beranek, l'autre plus petite était utilisée par le laboratoire psycho-acoustique, dirigé par Stanley S. Stevens (cf. KAHN, Douglas, « Plénitudes vides et espaces expérimentaux, La postérité des silences de John Cage », *Sons et lumières, Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 80). David Revill penche pour la chambre du Cruft Laboratory of Physics, Harvard University . Son argument repose sur la manière dont l'ingénieur aurait répondu à Cage. Cf. REVILL, David, *The Roaring Silence: John Cage; A Life*, Arcade Publishing, New York, 1992, pp. 162-186. Henning Schmidgen propose plutôt de s'intéresser à l'histoire de ces chambres et surtout de se demander, non pas où Cage est-il passer, mais qu'est-ce qui a fait qu'il y ait un choix de chambres. Ainsi il montre que l'histoire des chambres anéchoïques n'appartient pas d'abord à l'histoire de l'acoustique, de la transmission militaire, etc. Elle se réfère plutôt à l'histoire du temps, en particulier les recherches sur le temps en psychologie et physiologie depuis 1870 : « Le motif initial derrière les constructions et usages de telles chambres étaient l'élimination des troubles de personnes-test impliquées dans des expérimentations de réaction temporelle et d'erreurs de mesures en résultant. » in SCHMIDGEN, Henning, « Silence in the Laboratory : The History of Soundproof Rooms », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 49. Que Cage ait pu choisir entre deux types de chambres incarnerait plutôt le changement de contextes de construction et de techniques.

²²² CAGE, John, « How to pass, Kick, fall and run », in *A Year from Monday*, Middletown C.T., Wesleyan University Press, 1967, p. 134. Cette partie de *A Year from Monday* n'a été traduite en français que par J.-F. Allain pour KAHN, Douglas, « Plénitudes vides et espaces expérimentaux, La postérité des silences de John Cage », *Sons et lumières, Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 80

Cage entend deux sons. Sans formuler d'hypothèse émanant de sa propre pensée, il demande à « l'ingénieur responsable » ce que peuvent être ces sons. Et ce dernier, sous l'autorité de la science, lui répond sans ambiguïté d'où ils proviennent²²³. Dans ce récit, Cage explique de manière didactique les étapes mettant en scène la vérification d'un phénomène nécessaire à ses démonstrations ultérieures par le passage par une personne extérieure, qui, de plus, est sensée être compétente en la matière. Cette rhétorique est d'autant plus nécessaire qu'elle raconte une expérience devant s'articuler comme la découverte d'une limite de la pensée : selon Cage, après cette expérience effectuée dans le cadre scientifique, il n'est plus possible pour un humain d'imaginer écouter du silence pur, sans avoir recours à la fiction ou à la métaphysique.

De cette *expérience limite* située aux confins de l'expérience humaine, seul dans cette chambre où il n'y a pas âme qui vive ou presque, découvrant que la vie de son corps produit des sons, comme le regard porté sur une toile blanche, Cage fit l'expérience de l'impossibilité de l'absence de son, autrement dit l'expérience de l'impossibilité du silence absolu.

1.2 *All sounds* : de l'impossibilité du silence absolu à absolument tous les sons (et même les moins désirés)

À partir de cette expérience, la réflexion de Cage entre les bruits du monde et le silence absolu se précisa. En effet, s'il n'y a pas de silence absolu, dès que l'on provoque le silence, on laisse la place à tous les sons inattendus. C'est pourquoi la limite posée aux possibilités de la perception humaine quant au silence absolu amène Cage à considérer *tous les sons* en eux-mêmes (*All sounds*). Tous les sons, c'est-à-dire tous ceux qui étaient déjà désignés comme devant être écoutés une fois intégrés au registre de la « musique ». Mais aussi et surtout, et c'est là que se situe le déplacement désiré par Cage, que tous les autres sons extérieurs à la sphère proprement musicale soient écoutés pour eux-mêmes comme étant déjà musicaux bien avant qu'ils ne soient organisés pour en *faire* de la *musique*. Si Russolo et Varèse intégraient des nouveaux sons au sein de la musique, Cage déplace l'écoute musicale de la musique au monde. Il n'y a pas de nouveaux sons, ils existent déjà. Il s'agit selon les préceptes cagiens de les écouter d'une manière nouvelle. C'est la musique qu'il déplace, perce et ouvre, non les sons. Toute son œuvre est ainsi orientée vers cet objectif qui vise à rendre la

²²³ Cette réponse sans ambiguïté est pourtant sujette à discussion notamment dans *The Roaring Silence* où Revill discute des réponses probables et différentes selon les disciplines scientifiques auxquelles aurait pu appartenir l'ingénieur en question. Cf. REVILL, David, *The Roaring Silence: John Cage; A Life*, Arcade Publishing, New York, 1992, pp. 162-186.

musique soit plus ouverte (tout comme l'esprit) qu'elle ne l'était dans la tradition occidentale et en particulier dans son utilisation culturelle et collective comme produit de consommation. Se laisser-aller à l'écoute des sons du monde, ce n'est pas ne rien faire, dans une pure passivité, c'est aussi une action. Preuve en est la réaction provoquée dans le public par le fait de ne pas jouer du piano durant ces quatre minutes et trente-trois secondes à Woodstock.

Le public, habitué à l'écoute de la musique contemporaine, était venu en soutien à la fondation pour l'art *Benefit Welfare Fund*. John Cage racontera bien plus tard :

« Les gens se sont mis à parler à voix basse, et certains ont commencé à s'en aller. Ils ne riaient pas – ils se sont énervés quand ils ont réalisé qu'il n'allait rien se passer, et ils ne l'ont pas oublié trente ans après. Ils sont encore fâchés. – Michael John White (1982). »²²⁴

Pourquoi n'ont-ils pas ri ? Du moins, Cage aurait souhaité rire, lui qui riait beaucoup²²⁵. Concernant la réception du public, le fait de « ne pas faire de la musique » est une action de renversement de ses attentes frustrées. Une dimension sociale apparaît par le fait que la réaction du public est constitutive de cette musique qui s'ouvre à tous les sons. La musique n'est plus sur scène, elle est partout, dans chaque chuchotement, pas et grincement de chaise.

La colère viendrait peut-être du fait d'être venu pour *rien*. Un presque rien musical qui est *tout* pour Cage. Mais un rien qui pour un public de consommateurs culturels, peut-être même de producteurs et promoteurs, prend une tournure économique désastreuse²²⁶ : ne pas réagir face à ce piano silencieux laisse la porte ouverte à la disparition du produit musical

²²⁴ CAGE, John, *Conversations avec John Cage*, éd. par Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 106.

²²⁵ Du point de vue de Cage, les tensions personnelles d'alors ne prêtaient guère à rire: non seulement sa situation financière ne lui donnait pas la latitude de se faire mal aimer, mais aussi il se mettait sur le seuil de l'émancipation quant à son maître décédé l'année d'avant Arnold Schönberg (1874-1951) qui avait opéré une véritable clôture de l'*œuvre musicale* en tant que telle tout en affirmant déjà une absence d'intention dans la composition : « Je crois que mon écriture pianistique n'est pas le résultat d'une incapacité, mais l'expression d'une *volonté ferme, de désirs déterminés, de sentiments clairs et tangibles*. Ce qu'elle *ne fait pas* n'est pas ce qu'elle *ne peut pas*, mais ce qu'elle *ne veut pas*. Ce qu'elle fait n'est pas : quelque chose qui aurait pu se réaliser autrement, mais ce qu'elle *doit faire*. Elle a donc sa nature propre, son style, et elle est organique. [...] Ma seule intention est : n'avoir aucune intention ! » in SCHÖNBERG, Arnold, « Lettre de Schönberg à Busoni du 24 août 1909 », *Schoenberg – Busoni, Schoenberg – Kandinski, Correspondances, Textes*, trad. de l'all. et de l'angl. par Daniel Haefliger, Antoine Courvoisier, Edna Politi, Philippe Albèra, Carlo Russi, Olivier Mannoni et Vincent Barras, Éditions Contrechamps, Genève, 1995, p. 40 et 43. En italique dans le texte.

²²⁶ Ici nous nous bornons à une hypothèse de réception du public quant à la première de 4'33'' alors que Kyle Gann multiplie les interprétations possibles en les imaginant de la sorte : « Comment sommes-nous sensés la comprendre ? Dans quel sens est-ce une composition ? Est-ce un canular ? Une blague ? Quelque chose de Dada ? Une pièce de théâtre ? Une expérience réflexive ? Une sorte d'apothéose de la musique du XX^e siècle ? Un exemple de pratique Zen ? Une tentative de changement du comportement fondamental humain ? », GANN, Kyle, *No Such Thing as Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2010, p. 11. Je traduis.

sous sa forme commercialisable (concerts et supports d'écoute). Ce que certains remarquèrent, dans un second temps, c'est que la performance 4'33'' est celle de l'écoute de l'environnement, de l'écoute de ce qui n'est pas attendu justement, de l'écoute de ce qui n'est pas déterminé par quiconque dans la salle, ni par le public, ni par l'interprète, ni même par le compositeur.

À l'époque du débat sur la *Muzak*²²⁷ et des fictions prophétiques telles celles d'Aldous Huxley qui décrivaient le XX^e siècle comme celui de l'Âge des Bruits (avec ces bruits qui s'infiltrèrent partout dans la sphère de l'individu par le conduit de cette récente invention qu'est la radio notamment)²²⁸, Cage et Tudor créèrent le silence dévoilant la *musique* comme étant l'objet d'une intention, de l'ordre de la consommation, de la distraction, ou de la normalisation des sonorités. L'interprétation de ce silence impossible est le silence de la musique intentionnelle. Ce silence possède cette dimension politique qui se développera chez Cage avec le temps, dans laquelle il remet en question *la séparation des sons du monde par l'intention musicale*. Avec 4'33'', nous pourrions avancer que Cage donne à entendre l'éclat de rire des sons devant ce spectacle donné par un public en colère de les avoir manqués si longtemps. Les nouveaux bruits de la modernité ; les anciens auxquels on ne fait plus guère attention ; les plus dominants, agréables ou nuisants ; ou les plus marginalisés et sans voix ; tous les sons deviennent dans cette rhétorique musicale l'objet d'une attention toute particulière.

1.3 Rite de passage

Tous les sons ouvrent la musique au monde. Le monde devient musical. Cage a dû passer par la chambre anéchoïque pour pouvoir en prendre conscience et l'interpréter dans 4'33''. L'expérience limite de la chambre est comparable à l'expérience de la *mort* des sons. Dit de manière moins métaphorique, la chambre anéchoïque est l'espace technologique qui permet une réduction maximale de la réverbération des sons. Il y a dans le récit du passage dans la chambre jusqu'à la réalisation en présence du public de 4'33'', certaines

²²⁷ Muzak est ce qu'on appelle désormais de manière générale la musique asceptisée – normalisée – des ascenseurs, aéroports, supermarchés, *etc.* Le mot provient de la contraction de Musique et Kodak. Le terme de cette musique d'ambiance » fut forgé par le général George Squier et donna lieu à la fondation de la compagnie Muzak Inc. en 1934.

²²⁸ À propos d'Aldous Huxley, dont Cage était un lecteur, rappelons-le, Douglas Kahn montre par exemple que le titre de la pièce *Silent Prayer* de Cage correspond aux titres des chapitres 15 (« Silence ») et 16 (« Prayer ») du livre *Perennial Philosophy* d'Aldous Huxley (cf. KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999, p. 182).

caractéristiques d'un rite de passage²²⁹. Si les recherches de Cage sur le silence étaient la première étape pour une séparation de ce qui traditionnellement était considéré comme de la « musique » par la tradition occidentale, la visite dans la chambre constitue la phase *liminale*, c'est-à-dire la période du rituel où un individu perd son statut et n'a pas encore son nouveau statut. Les quelques minutes dans la chambre correspondraient à cette sortie du monde là où naturellement se réverbèrent tous les sons contre et dans les surfaces de tous les types, dans le mouvement des choses et des individus. Une sortie du monde des sons, une sortie du monde naturel, une sortie où tout est remis en jeu, où Cage ne sait pas ce qui l'attend. C'est l'étape transitionnelle d'indétermination. *Quel est ce son aigu ? Quel est ce son grave ?* Le silence absolu et attendu n'est pas au rendez-vous. La détermination de la provenance de ces deux sons est incertaine, non désirée, sujette à l'interrogation du compositeur. À la sortie de la chambre, les questions sont adressées à l'ingénieur responsable, avec la prise de conscience qui s'ensuit du seuil infranchissable que représente l'idée du silence tant qu'il y a un corps en vie qui perçoit. Au-delà de ce seuil, un seul mot peut caractériser l'absence absolue de sons : la mort. Le retour parmi les vivants, hors de la chambre, est un retour aux sons, c'est-à-dire à toutes les sonorités sans exception, aussi bruyantes soient-elles.

1.4 Credo : éternité des sons et évolution de la musique

1.4.1 *Always Sound* : les sons au-delà de la perception temporelle individuelle

Après ce passage, rien n'est comme avant, selon Cage²³⁰. Tous les sons sont associés à la vie. Et son revers aussi. Le passage dans la chambre insinue une préfiguration de *la fin des sons*, à un niveau individuel, lorsque l'on meurt. Sous l'évidence se glisse une dimension qui vient compléter le concept de *tous les sons* (*All sounds*) :

²²⁹ VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage, Étude systématique du rite* (1909), Éditions A&J Picard, Paris, 1981.

²³⁰ John Cage l'exprime lui-même sous forme métaphorique de portes qui une fois franchies n'existent plus : « De nombreuses portes sont maintenant ouvertes (elles s'ouvrent en fonction de ce à quoi nous prêtons attention). Quand on en a franchi une et que l'on regarde derrière soi, on ne voit ni mur, ni porte. Pourquoi tout le monde est-il resté si longtemps enfermé ? Les sons que l'on entend sont de la musique », CAGE, John, « Afterword », *A Year from Monday*, p. 165. Traduction J-F. Allain. Cette partie de *A Year from Monday* n'a été traduite en français que par J.-F. Allain pour KAHN, Douglas, « Plénitudes vides et espaces expérimentaux, La postérité des silences de John Cage », *Sons et lumières, Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 80

« Jusqu'à ce que je meure, il y aura des sons. Et ils continueront après ma mort. Il n'y a aucune crainte à avoir pour l'avenir de la musique. »²³¹

En effet tous les sons continueront après que se soit éteinte sa perception si particulière et émancipatrice pour nombre d'auditeurs qui ont été et seront influencés par son rite de passage canonique. En effet, il y aura *toujours des sons* (*Always Sound*), par rapport à l'impossibilité d'un silence absolu, mais désormais aussi par rapport au temps et à l'espace. *Toujours des sons*, à l'intérieur de chaque individu, mais tout aussi bien indépendamment de chaque individu humain. Au-delà de nos vies individuelles et limitées, existeront toujours les sons. Ils nous précèdent toujours déjà, comme ils nous succèdent toujours déjà. Ils sont intrinsèquement liés à l'activité (la vie) de l'univers.

Aussi radicales que puissent être ses performances, la force de la cohérence théorique de Cage gagna en reconnaissance avec le temps. Lorsqu'il eut acquis un statut de « star » dans le monde de la musique contemporaine et bien au-delà des disciplines artistiques²³², Cage prévient que les sons ne lui appartiennent pas, qu'ils existaient avant lui et qu'ils existeront après lui. De la sorte, il prédit, à plusieurs reprises, l'avenir de la musique. Après nous avoir montré la voie, il nous rassure quant à l'avenir au travers d'une conception du temps qui se développe selon l'idée d'une évolution linéaire, mais dans une ouverture croissante des possibilités qui s'offrent désormais à l'oreille humaine en matière musicale :

« Comme on sait, il y aura de plus en plus d'êtres humains. Donc de plus en plus de sortes de musiques, et de façon d'aimer la musique, de l'aimer ou de l'utiliser. Il se fait actuellement [juin 1992, six semaines avant sa mort, *ndr.*] à New York une extraordinaire quantité de musique, et les gens vont en écouter dans un nombre prodigieux d'endroits. Quand j'étais jeune, les sortes de musiques et de lieux d'écoute ne variaient pas tellement ; à présent, les deux ont proliféré. »²³³

1.4.2 Transformation de la musique en bruits : de la question tonale à la technologie

²³¹ CAGE, John, « Musique expérimentale », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 9. CAGE, John, « Experimental Music » (1957), in *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 8.

²³² Il est écrit sur son premier *Award* de sa carrière qu'il est celui qui a « reculé les frontières de l'art des sons » selon la 4^e de couverture de CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002.

²³³ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 27 et 31.

Durant sa vie, il n'a pu qu'observer le développement (voire participer) de ce qu'il annonçait déjà en 1937 dans un texte *The Future of Music : Credo* qui présente deux textes en alternance, paragraphe après paragraphe, distingué par des polices de caractère différentes provoquant pour le lecteur une dissonance productive de sens pour illustrer son propos :

« Je crois que l'usage du bruit / pour faire de la musique / va continuer à s'accroître jusqu'à ce que nous aboutissions à une musique produite grâce à l'aide d'instruments électriques [...]. »²³⁴

Le premier bout de phrase « Je crois que l'utilisation du bruit / » constitue la première ligne de ce texte qui est inscrit clairement sous le registre de la confession de foi chrétienne du « credo ». Il confesse qu'il croit en l'utilisation du bruit, c'est-à-dire qu'il prononce ce qu'il souhaite comme programme tout en s'appuyant sur les annonces faites en matière d'innovation technologique qui semble déjà révéler une nouvelle vérité sur le futur de la musique. La technologie des « instruments électriques », auxquels Cage associe le *Novachord* (premier synthétiseur polyphonique commercialisé seulement en 1939) et le *Theremin* (inventé en 1919), mettra « dans un futur immédiat »²³⁵ *tous les sons* possibles et imaginables à disposition des musiciens.

Ces propos d'avant Seconde Guerre Mondiale portent la marque de l'influence importante de Schönberg dans la formation de Cage, dans le sens où il est question de la réforme du système de la tonalité classique. Schönberg, en analysant l'évolution de l'harmonie dans la musique romantique, observa une tendance à l'accumulation des modulations et des accords étrangers, où la dissonance devenait le signe de l'audace du compositeur. Au travers de ce sentiment qu'un progrès est motivé par des forces poussant à l'augmentation de dissonances perturbant le système de la tonalité, il s'agissait dans un premier temps d'aller plus loin en abolissant les règles de l'écriture compositionnelle traditionnelle telles l'harmonie ou la mélodie. Mais pour Schönberg il fallait une *nouvelle organisation* pour ne pas laisser le chaos prendre la place du système de la tonalité (d'où le fait que Schönberg ne caractérisait pas lui-même sa musique d'atonale). Une nouvelle méthode en *série* lui permit de ne pas revenir au référentiel de la tonalité fondamentale. Les douze sons de l'échelle chromatique devaient, selon sa nouvelle méthode, être joués en série

²³⁴ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p.3-4.

²³⁵ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p.5. .

sans jamais répéter le même son, mais dans l'ordre que souhaitait l'inspiration. Le morceau de musique se basait sur le *cadre formel* de la série et non plus sur celui de la tonalité.

Dans son « credo », Cage désigne dans ce sens un avenir de la musique qui suit la ligne évolutive de Schönberg, avec l'idée supplémentaire d'une multiplication des méthodes du même genre :

« De nouvelles méthodes seront découvertes, ayant une relation précise avec le système de douze sons de Schönberg / et aux méthodes actuelles d'écriture de musique de percussion / et toutes les autres méthodes qui sont libres du concept de note fondamentale. »²³⁶

Avec Schönberg, Cage partage ce sentiment d'une réforme de la musique qui passe par une prise en compte de la dissonance. C'est dans ce sens qu'il y a une affirmation d'un *croire* en les bruits. Cage parle en 1937 de bruit comme il parlera de *tous les sons* après la guerre. Mais pour l'heure, il s'agit de désigner par le terme « bruit » les sons qui sont encore laissés à l'extérieur du système musical traditionnel, voire à l'extérieur aussi du système des douze sons.

À la différence de Schönberg pourtant, dans le « credo » de Cage, pointe la force de la confession selon laquelle c'est par les nouvelles technologies que la nouvelle étape de la multiplication des méthodes pourra avoir lieu. L'instrument de musique devient le lieu de la transformation de la musique. Significativement, la série intitulée *Prepared Piano* lui valut dès 1940 ses premières reconnaissances publiques. Inspiré par le *Piège de Méduse* (1912 ou 1913) d'Erik Satie et *Piece for Piano and Strings* (1923) d'Henri Cowell, ces pièces de *Piano Préparé* consistent en l'altération du son original de l'instrument en plaçant un certain nombre d'objets (bout de bois, feuilles, pièces de métal, *etc.*) dans le mécanisme et entre les cordes. Percussionniste de formation, le jeune Cage transforma l'instrument et ses sonorités attendues, faisant ressortir les caractéristiques percussives du dispositif complexe appelé « piano ». Dans *4'33''*, douze ans plus tard, le son du piano sera aussi sujet à transformation, puisqu'il sera la source du silence de la musique laissant entendre les sons produits dans la salle de concert²³⁷. L'instrument, aussi détourné qu'il soit, est central dans son rôle d'agent de transformation de la musique.

²³⁶ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p.5-6.

²³⁷ *4'33''* fut initialement présenté en trois parties. Chaque partie était marquée par l'ouverture et la fermeture du clapet protégeant les touches du piano. Première césure après 30'' ; seconde césure après 2'23'' depuis la première césure ; et troisième marquant la fin après 1'40'' depuis la seconde césure. Voir le programme de la première du concert du 29 août 1952 dont l'original appartient au *John Cage Trust au Bard College* et reproduit

Ainsi, de même que la musique s'ouvre à tous les sons, l'instrument s'ouvre à la technologie. Et l'avenir de la musique se trouve associé aux avancées technologiques. Selon Cage, sa génération opérait, dans un lien de fidélité au renversement de Schönberg, une sortie du champ propre à la musique :

« Alors que, dans le passé, le point de désaccord s'était produit entre la dissonance et la consonance, il se produira, dans le futur immédiat, entre le bruit et les soi-disant sons musicaux. »²³⁸

2. Dissonances des audaces modernes : sons et bruits chez Russolo et Cage

Si la dissonance appartenait à l'audace ultime du Romantisme, le bruit devient l'audace du modernisme. Il est d'ailleurs étonnant à ce titre de lire la proximité du « credo » de 1937 de Cage avec *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* écrit en 1913 par Luigi Russolo qui décrit le même type d'évolution de la musique, associant la technologie aux bruits, portant la marque des dissonances romantiques:

« Aujourd'hui l'art musical recherche les amalgames de sons les plus stridents. Nous approchons ainsi du son-bruit. CETTE ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE EST PARALLÈLE À LA MULTIPLICATION GRANDISSANTE DES MACHINES qui participent au travail humain. »²³⁹

Bien que Russolo soit moins dialectique que Cage et ordonne un temps passé silencieux et monotone en fonction d'un temps présent bruyant que l'oreille humaine est enfin capable de supporter et de savourer, on trouve chez lui l'idée qu'une *évolution* de la musique qui tendrait vers le *bruit* serait *parallèle à la multiplication* des technologies (*des machines*). Partant de cette même perspective, Cage et Russolo se tournent vers l'exploration de nouveaux sons grâce à de nouveaux instruments ou à des utilisations détournées d'instruments anciens. Mais ce qui les distingue dans ce passage en particulier, c'est que Russolo se sent endossé par la mission d'*adapter la musique* à la demande des oreilles modernes en manque de sensations fortes²⁴⁰. Il y aurait, pour lui, une rupture à effectuer avec les instruments et

in GANN, Kyle, *No Such Thing as Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2010, p. 6. Je traduis.

²³⁸ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p.5.

²³⁹ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 12. En majuscule dans la version originale française et italienne.

²⁴⁰ « L'oreille d'un homme du dix-huitième siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres [...] ; notre oreille au contraire s'en réjouit, habituée qu'elle est par la vie moderne, riche en bruits de toute sorte. Notre oreille, pourtant, bien loin de s'en contenter, réclame sans cesse de

timbres de l'orchestre traditionnel. Et cette rupture devrait se faire par la *conquête de la variété infinie des sons-bruits*. Cage, quant à lui dans son texte sur « le futur de la musique », n'est pas loin d'une conquête similaire des bruits lorsqu'il incite à les « capturer » (*to capture* dans le texte original) :

« Où que nous soyons, ce que nous entendons est essentiellement du bruit. Quand nous n'y prêtons pas attention, cela nous dérange. Lorsque nous l'écoutons, nous le trouvons fascinant. Le son d'un camion à 50 à l'heure. Les parasites entre les stations de radio. La pluie. Nous voulons capturer et contrôler ces sons, les utiliser non comme des effets sonores, mais comme des instruments de musique. »²⁴¹

Dans ce constat identique aux deux compositeurs d'un *Âge des bruits* et par conséquent des conditions de possibilité d'une nouvelle musique, Cage pourtant articule les bruits ambiants non pas selon une intensité émotionnelle demandée par les corps en modernité, mais selon la manière dont nous les écouterions. Il y aurait deux postures du sujet face à la perception de ces bruits : celle qui les rejette (en les *ignorant*), et celle qui les accepte (en les *écoutant* pour eux-mêmes). Il n'y aurait donc, dans ce modèle-ci, non pas *une* oreille moderne qui devrait être adaptée à *une* musique moderne de l'infinité des sons-bruits comme chez Russolo, mais il y aurait plusieurs perceptions possibles des bruits qui seraient hors du champ musical. En 1937, Cage croit encore au « bruit » puisque ce dernier représente l'extériorité de l'idée de la musique absolue. La notion de « bruit » possède implicitement, dans cette rhétorique, la valeur *négative* de ce qui est encore rejeté, non voulu, non désiré, ignoré dans la musique, car appartenant aux sonorités quotidiennes. Après la Seconde Guerre Mondiale, et après le passage expérimental au travers de la chambre anéchoïque, Cage parlera moins en terme de « bruit » mais développera, comme nous l'avons vu, une conception de ces mêmes sons profanes de l'environnement (du camion, du grésillement radiophonique, etc.) dans le concept positif de *Tous les sons* et plus tard du concept de *Toujours les sons* qui sont associés à la « vie » une fois que l'auditeur les écoute pour eux-mêmes dans une musique ouverte au monde.

La différence de conception concernant les sons en fonction des bruits de Russolo devient alors très nette : pour Cage *tous les sons* (y compris ceux désignés négativement

plus vastes sensations acoustiques » in RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 13.

²⁴¹ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p.3. CAGE, John, « *The Future of Music : Credo* », reproduit in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 25-26.

comme bruit) sont associés à la vie, alors que pour Russolo seuls les bruits sont associés à la vie, les sons au contraire sont attachés à la mort :

« Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. »²⁴²

Russolo inverse les termes radicalement. Dans l'élan impétueux et transgressif de la rhétorique futuriste qui, rappelons-le, était destinée à être déclamée en public, il faut renverser l'ancien système musical²⁴³, désormais mort, et faire du « nouveau » avec tout ce qui du point d'écoute est dérangent, instable, irrégulier, confus et surprenant comme le serait la vie elle-même, celle dynamisée par les bruits de l'usage commun « de tramways, d'autos, de voitures, et de foules criardes [...] »²⁴⁴. L'ancien orchestre est remplacé, en partie, par des machines, les fameux *Intonarumri*. Dans son chapitre sur les « Principes physiques et possibilités pratiques » de *L'art des bruits* (1916), Russolo fait référence à l'ouvrage fameux en science acoustique de Helmholtz²⁴⁵ pour mieux en montrer le retard en comparaison de l'accélération des branches de la physique, car, dit-il :

« La Science acoustique, qui, parmi les sciences physiques, est certainement la moins avancée, s'est spécialement appliquée à l'étude des sons purs et a, jusqu'à maintenant, négligé l'étude des bruits. Ceci peut-être, parce qu'elle a cru devoir séparer trop nettement les sons des bruits : division absurde, qui, comme nous le verrons, par la suite n'a aucune raison d'être. On appelle son ce qui est dû à une succession régulière et périodique de vibrations ; bruit, au contraire, ce qui est dû à des mouvements irréguliers aussi bien pour le tempo que pour l'intensité. "Une sensation musicale – dit Helmholtz – apparaît à l'oreille comme un son parfaitement calme, uniforme et invariable." »²⁴⁶

Il abolit la pertinence physique d'une séparation entre son et bruit, en revenant à la dimension vibratoire du phénomène. Mais Russolo maintient que lorsque le phénomène vibratoire est régulier et périodique, il s'agirait d'un « son » musical, alors qu'il serait

²⁴² RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 23.

²⁴³ Dans ce sens, Russolo suit le mouvement de contestation initié par Marinetti qui posait l'hypothèse radicale d'une *reconstruction de l'univers* à travers tous les arts.

²⁴⁴ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, (1975), L'Âge d'Homme, Paris, Lausanne, 2001, p. 37.

²⁴⁵ HELMHOLTZ, Hermann Ludwig von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863), trad. de l'all. par Georges Guéroult (Victor Masson et Fils [1868]), Éditions Jacques Gabay, Paris, 1990.

²⁴⁶ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, L'Âge d'Homme, Paris, Lausanne, (1975), 2001, p. 51

« bruit » lorsqu'il est irrégulier et fragmentaire. La distinction lui est nécessaire pour permettre une mise en évidence de sa préférence pour les bruits. C'est pourquoi il précise qu'il y a une « différence *vraie et fondamentale* » qui se situerait entre la pauvreté quantitative et qualitative des phénomènes périodiques (« ce cercle restreint ») et la « variété infinie »²⁴⁷ que les vibrations irrégulières offrent :

« Ainsi donc, la différence *vraie et fondamentale* entre un son et un bruit se réduit uniquement à ceci : le bruit est bien plus riche de sons harmoniques que ne l'est généralement le son »²⁴⁸.

Il s'agit donc de rupture d'une idée musicale qui définit un espace des sons purs séparés des sons-bruits infiniment variables de l'usage commun. Pourtant pour réaliser concrètement la composition d'un tel projet, Russolo entend « régler » les bruits :

« NOUS VOULONS ENTONNER ET RÉGLER HARMONIQUEMENT ET RYTHMIQUEMENT CES BRUITS TRÈS VARIÉS. »²⁴⁹

Comme Russolo le précise immédiatement après, il n'est pas question de « détruire » le mouvement irrégulier des « vibrations » des bruits ; il cherche même à en garder l'« intensité » et la « temporalité », mais « il s'agit [...] simplement de fixer le degré ou ton de la vibration prédominante »²⁵⁰. Dans ce sens, Russolo consacre une partie de son manifeste à *fixer* les bruits selon « six catégories » notamment, que l'orchestre futuriste (les machines à bruits) pourra « mécaniquement » réaliser. Russolo, en conclusion de son texte, cherche autant que Cage à « élargir et enrichir » le domaine des sons, mais il fait face à l'aporie selon laquelle la force de vie des bruits ne peut être orchestrée que selon une nouvelle *régulation* et *fixation*, et dans un nouvel ordre musical dont la référence reste la *tonalité*.

Aussi proche dans les termes que peuvent apparaître certaines des formulations précoces de Cage par rapport à *L'Art des bruits*, l'importance qu'il donne au bruit pour transformer la musique, s'inscrit plutôt dans la rupture instaurée par Schönberg au lieu même de la tonalité. En terme structurel, la référence tonale des ensembles de bruits conservée chez

²⁴⁷ « Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruit. » in RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, L'Âge d'Homme, Paris, Lausanne, (1975), 2001, p. 37.

²⁴⁸ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, L'Âge d'Homme, Paris, Lausanne, (1975), 2001, p. 54.

²⁴⁹ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 22. En majuscule dans le texte original italien et français.

²⁵⁰ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 22.

Russolo est le pivot autour duquel il peut renverser les *sons-musicaux* en *sons-bruits*. L'ancienne musique trouve son opposition symétrique dans les bruits modernes. Alors que chez le jeune Cage déjà, il n'est plus question d'une référence à une tonalité, mais d'un cadre formel : « Le principe de la forme sera notre seul et unique lien constant avec le passé »²⁵¹. C'est pourquoi, dans l'évolution de la pensée de Cage, il n'y a pas de renversement, ou d'opposition conflictuelle entre bruit et musique. De manière progressive, Cage va passer d'une rhétorique du bruit à celle de *Tous les sons*. Dans le « credo », il s'agissait de faire comprendre par le biais du terme « noise » connoté négativement par l'opinion publique (et particulièrement en langue anglaise) qu'il existe une extériorité de l'écoute musicale laissée, pour l'heure, de côté.

2.1 Deux manières de séculariser l'idée de la musique

Les compositions d'avant-garde que représentent les gestes de Russolo et de Cage ont toutes deux un potentiel de provocation. Le premier concert donné par Russolo en avril 1914 à Milan se solda par une émeute dans la salle²⁵². De la même manière, la performance en 1952 de 4'33'' fit grand bruit auprès des amateurs d'art contemporain. Pourtant, pour Russolo, il s'agissait de restituer à l'oreille moderne ce qu'elle *réclamait* au travers de la *fixation* d'une nouvelle musique; et pour Cage de donner à entendre la musicalité du monde ambiant.

Cependant, dans deux contextes différents (deux Guerres Mondiales séparent les deux performances), la quête musicale d'un nouvel ordre crée un désordre que je vais tenter ici de comparer avec la notion de *profanation* dans le sens d'une désacralisation de la musique et d'une restitution – démocratisation – des sons dans l'usage commun.

De Russolo à Cage, se déploient deux volontés de désacraliser la musique qui sépare les sons dans sa sphère ordonnée selon la tradition occidentale. La comparaison fait apparaître deux déplacements assimilables à deux formes particulières de sécularisations de la musique en fonction d'une rhétorique des bruits.

a) Volonté de profaner la musique chez Russolo : sacralisation du bruit

²⁵¹ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p.6.

²⁵² Le premier concert public annoncé comme « Gran Concerto Futurista d'Intonarumori » comprenait trois de ses compositions dont *Réveil d'une ville*, et *Congrès d'automobiles et d'avions*, exécutées par un orchestre de 18 bruiteurs. Voir la notice des éditions Allia : RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 34.

Dans l'opposition structurelle manifestée par Russolo, le son est, comme nous l'avons vu précédemment, une « chose à part » : il est « étranger à la vie » et « toujours musical ». Selon son axe pivotant en fonction de la tonalité, le son musical est, en modernité, séparé de la vie. Russolo explique dans le troisième paragraphe de son *Manifeste* que :

« Les peuples primitifs attribuèrent au son une origine divine. Il fut entouré d'un respect religieux et réservé aux prêtres qui l'utilisèrent pour enrichir leurs rites d'un nouveau mystère. C'est ainsi que se forma la conception du son comme chose à part, différente et indépendante de la vie. La musique en fut le résultat, monde fantastique superposé au réel, monde inviolable et sacré. Cette atmosphère hiératique devait nécessairement ralentir le progrès de la musique, qui fut ainsi devancée par les autres arts. »²⁵³

Selon l'éloge du mouvement et de la vitesse propre au futurisme, la musique n'a pu suivre la course au progrès, séparée du monde réel, à côté de l'accélération de la vie moderne et des autres arts, car elle était *réservée aux prêtres*. D'un côté, il y a les sons, les primitifs, la musique, l'origine, les dieux, le respect, la chose à part, le religieux, le rite, le fantastique, l'atmosphère hiératique, et de l'autre il y a les arts, la vie, le réel, le violable, l'irrespect, et le progrès. L'intention (et celle-ci a un poids fondamental chez Russolo à l'inverse de Cage qui essaie de s'en défaire) est claire, il s'agit de restituer à l'oreille humaine du quotidien moderne un usage des sons-bruits qui aurait été séparé d'elle dans ce monde irréel et immobile des dieux, de la religion, et des rites des prêtres. Le geste que manifeste l'argumentation de Russolo tourne autour d'une volonté de restitution des sons qui ont été séparés de la vie. Cela correspond mot pour mot à une intention de rendre mobile et profane ce qui est bloqué dans l'autre monde. Si l'on prend la définition de « profanation » telle que l'utilise Giorgio Agamben en citant le juriste romain Trebatius en lien avec les procédures du sacrifice, à savoir qu'« [a]u sens propre est profane ce qui, de sacré ou religieux qu'il était, ce trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes », Russolo opèrerait ce geste de libération des sons prisonniers de leur assignation sacrée afin qu'ils retrouvent vie au travers de ce qui caractérise l'usage moderne : les bruits des villes, de la guerre et des machines.

Si l'intention de profanation est présente dans le texte de Russolo et qu'elle a fait son effet de transgression ou d'hérésie auprès du public de Milan en avril 1914, il est remarquable en revanche de constater qu'à la différence d'une *restitution*, il y a un *rejet* du « son » qui, lui, est « toujours musical »²⁵⁴. Dans sa représentation de l'histoire des sons, il n'y a pas de retour des sons à l'usage des humains, il y a un *remplacement* des sons absents dans la sphère

²⁵³ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 10.

²⁵⁴ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 23.

musicale par les bruits qui y sont extérieurs. Comme nous l'avons observé concernant la conservation structurelle d'une tonalité dominante, il s'agit « simplement de fixer le degré ou ton de la vibration prédominante »²⁵⁵ de ces bruits. En majuscule dans le texte : « Il n'y a pas seulement un ton prédominant, mais aussi un RYTHME PRÉDOMINANT autour duquel d'autres nombreux rythmes secondaires sont également sensibles »²⁵⁶. Ce développement argumentatif édicte une hiérarchie parmi les bruits entre les dominés et les dominants, et ceci en fonction d'un rapport de force. Un nouvel ordre de pouvoir s'instaure dans le texte et qui désire remplacer sur scène le pouvoir en place depuis l'Antiquité. Il n'y a pas de restitution des sons réservés à l'usage particulier des prêtres, il s'agit « au contraire » de « CONQUÉRIR LA VARIÉTÉ INFINIE DES SONS-BRUIIS »²⁵⁷. Car le bruit possède le « pouvoir de nous ramener à la vie »²⁵⁸. Deux pouvoirs s'affrontent : celui en place, vétuste et hiératique des sons-musicaux, et celui des sons-bruits, de la modernité. Si je rapproche la citation du troisième paragraphe du manifeste où il est mentionné des prêtres qui utilisèrent le son « pour enrichir leurs rites d'un nouveau mystère », de la citation de la première ligne du point n°1 de sa conclusion où il est dit qu'il faut « enrichir de plus en plus le domaine des sons », il apparaît alors qu'un enjeu d'enrichissement est commun aux prêtres et aux futuristes, par l'utilisation du pouvoir du son pour les uns, par l'utilisation du pouvoir du bruit pour les autres. Russolo opère donc le même geste que les prêtres concernant quant à lui les bruits en les catégorisant, les fixant selon un ordre de prédominance. Ce geste est structurellement le même que celui qui « forma la conception du son comme chose à part, différente et indépendante de la vie ». C'est-à-dire qu'en opposition directe et concurrentielle, je peux dire que Russolo forma la conception du bruit comme chose à part. Toute la force du propos de Russolo réside dans le fait qu'il associe la « vie » uniquement aux « bruits », donnant ainsi tout le poids de l'évidence bruyante de la vie du côté de son propos. N'est-ce pourtant pas Russolo qui ostensiblement et fièrement remplaça les musiciens en chair et en os de l'orchestre traditionnel par son orchestre futuriste fait de machines (*Intonarumori* : les joueurs de bruit) ? Russolo cherche d'abord la réalisation du négatif de ce qui est selon lui en place afin d'enrichir les rites futuristes d'un *nouveau* mystère : les bruits de la vie.

²⁵⁵ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 22.

²⁵⁶ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 26.

²⁵⁷ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 15

²⁵⁸ RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006, p. 23.

En 1932, Russolo partit à Taragone, en Espagne, où il approfondit « de façon sérieuse les études d'occultisme et de doctrines spiritualistes »²⁵⁹. François de Torre-Blanca, un intellectuel italien, l'avait introduit à des « séances de spiritisme médiumnique » à Paris « chez Madame Lazare, rue Mathurin » tel que le rapporte Giovanni Lista²⁶⁰. Nino Franck confirme ces dires à la suite de questions, de Giovanni Lista pour l'édition de *L'Art des bruits* de 1916 à l'Âge d'homme en 1975 à l'occasion de la première de *Futuristie I* de Pierre Henri en hommage à Russolo :

« G.L.- Quels étaient les rapports entre Russolo et ce jeune intellectuel romain, De Torre, passionné de spiritisme ?

N. F. – Pour l'épisode De Torre, je crois qu'il a été extrêmement important pour Russolo, qui s'intéressait beaucoup à la métapsychique. Il m'avait parlé de ces séances, – mais il se trouve que je suis, personnellement, et j'ai toujours été, très peu intéressé par ce genre de choses : c'est pourquoi Russolo avait très vite renoncé à m'en parler. Je n'ai donc jamais assisté aux séances de De Torre, que j'ai dû certainement rencontrer avec Russolo, mais qui ne m'a pas laissé le moindre souvenir. Mais je peux vous donner un détail amusant. Russolo ressemblait au Cardinal de Richelieu, tel qu'on le voit dans le portrait célèbre de Philippe de Champaigne : et, conscient de cette ressemblance, il gardait dans son portefeuille et montrait volontiers une reproduction de ce portrait. Il le faisait d'une manière qui m'intriguait : comme en sous-entendant qu'il était lui-même une réincarnation du Cardinal... Il ne l'a jamais dit, mais je ne me serais pas étonné qu'avec d'autres, des passionnés comme lui de métapsychique, il ait été plus explicite. »²⁶¹

Quant à sa propre version, loin de l'Italie et des futuristes fascistes dont il se désolidarise officiellement²⁶², Russolo écrit à Depero le 24 février 1933 à Tarragone, qu'il ne veut parler de son activité artistique qui ne l'intéresse plus désormais « pris [...] par l'activité présente » qui ne ressemble pas à l'invention d'instruments, mais plutôt à des recherches

²⁵⁹ LISTA, Giovanni, « Russolo, Peinture et bruitisme », in RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta (1975), *L'Âge d'Homme*, Paris, Lausanne, 2001, p. 28.

²⁶⁰ LISTA, Giovanni, « Russolo, Peinture et bruitisme », in RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, (1975), *L'Âge d'Homme*, Paris, Lausanne, 2001, p. 28.

²⁶¹ Propos recueillis par LISTA, Giovanni, « Témoignages recueillis », in RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, (1975), *L'Âge d'Homme*, Paris, Lausanne, 2001, p. 139-140.

²⁶² « En 1942, lorsque le groupe futuriste, dont l'action était à nouveau plongée dans le climat belliciste, essaie d'établir des contacts avec lui, il se désolidarise officiellement du mouvement marinettien refusant tout rapport avec le fascisme. » in LISTA, Giovanni, « Russolo, Peinture et bruitisme », in RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, (1975), *L'Âge d'Homme*, Paris, Lausanne, 2001, p. 28. Giovanni Lista donne deux preuves à cette affirmation : l'adieu à Russolo publié dans *Mediterraneo futurista*, Ve année, n°18, décembre 1942, Rome, p. 1. Et l'explication de Francesco Pratella qui dans son autobiographie parle d'un Russolo éloigné de l'Italie car « dégoûté de la honteuse et déplorable vie politique et civile italienne de ces années » (PRATELLA, Francesco Balilla, *Autobiografia*, Pan, Milan, 1971, p. 109).

métapsychiques radicalisant en ses propres termes une démarche expérimentale (éloignée « inexorablement » d'un résultat) et mue par un « démon intérieur » :

« Le travail et les recherches auxquels je m'adonne pour l'instant sont trop différents de ce que j'ai fait jusqu'à maintenant et aussi trop éloignés d'un quelconque résultat pour pouvoir en parler. Mais le destin de ma vie veut que je doive, inexorablement poussé par mon démon intérieur, changer toujours les problèmes à résoudre, les recherches à faire, une fois la solution trouvée et le problème résolu. »²⁶³

Ces quelques allusions à l'intérêt de Russolo pour les méthodes et doctrines métapsychiques soulignent l'idée développée ci-dessus et qui se retrouve dans l'œuvre de Cage, selon laquelle les premiers théoriciens du bruit au sein de musique seraient animés au final par la quête d'une correspondance significative entre les bruits et la vie, et ce, selon les doctrines en vogue dans leur milieu respectif.

b) Volonté de profaner la musique chez Cage : les sons comme esprits du monde

En édictant son ontologie des sons devant être eux-mêmes en eux-mêmes (*Let the sounds be themselves*), John Cage renverse le « credo » de 1937 qu'il avait lu lors d'une conférence à Seattle. À cette époque, John Cage était particulièrement intéressé par les possibilités offertes par les nouvelles technologies²⁶⁴. Cet intérêt ne tarit pas avec le temps, comme en témoigne un de ses derniers projets préparé pour « Montestella d'Ivrea » qui ne put voir le jour (du fait, comme il l'explique, d'un changement de personne au sein de la compagnie *Olivetti* devant fournir le matériel adéquat) qui consistait en l'amplification « par des moyens électroniques, [d]es buissons, [d]es arbres, [d]es plantes, de telle sorte que l'enfant qui les [touche soit] en mesure de percevoir le résultat sonore. Si l'on coupait la circuiterie électrique, on entendrait à nouveau les sonorités de l'environnement »²⁶⁵. Ce qui change en revanche dans sa pratique et sa pensée se trouve lié aux recherches sur le silence impossible, plus de dix après la conférence de Seattle, en découvrant notamment par son passage dans la chambre anéchoïque jusqu'à la performance *4'33''* que *tous les sons* existent par eux-mêmes et qu'ils continueront d'exister après que nous décédions (*Always sounds*).

²⁶³ RUSSOLO, Luigi, « Lettre à Depero », *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, (1975), L'Âge d'Homme, Paris, Lausanne, 2001, p. 126.

²⁶⁴ Douglas Kahn montre par exemple que Cage parle des nouvelles technologies dans le même sens que Carlos Chavez qui publia durant l'année 1937 aussi « Toward a New Music : Music and Electricity » in KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999, p. 384.

²⁶⁵ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 19.

S'il ne s'agit plus de *capturer* tous les sons, Cage cherche à tous les écouter. En parallèle de la création des chambres anéchoïques, la technologie microphonique a fait son chemin elle aussi. Avec le microphone, l'amplification des sons devient possible. À la fin de son *Credo* de 1937, Cage évoquait déjà qu'un des centres de focalisation de la musique expérimentale devant être établie se situait dans l'utilisation des nouveaux matériaux et « moyens d'amplification de sons faibles »²⁶⁶. En effet, l'oreille humaine n'était pas seulement limitée dans la durée (d'une vie d'auditeur) mais aussi, d'une part, dans son spectre de fréquences audibles limitées²⁶⁷ et, d'autre part, dans les sons qui sont recouverts par les plus forts en terme de décibels. En 1962, avec sa pièce intitulée *0'00''*, Cage utilisa des microphones et des haut-parleurs afin de rendre audibles les sons d'habitude difficilement audibles ou inaperçus. Il se présenta sur scène avec des légumes qu'il prépara, mixa, et en but le jus. Chaque action du corps, ses mouvements, mais aussi les grésillements de l'électricité furent rendus audibles au moyen de microphones et d'un système d'amplification. Le concept proposait donc l'audition de tous les sons usés quotidiennement (profanes), mais selon une idée de la continuité des sons, partout et tout le temps. Le quotidien en soi ainsi devient musical. Il ne s'agit plus de quatre minutes et trente-trois secondes, mais des actions de tous les jours, de tout le temps. C'est pourquoi il n'est pas question de durée, mais du son perpétuel à chaque instant représenté ici par le zéro minute, zéro seconde. De plus, il amplifia l'amplification elle-même. Il s'agissait d'exprimer que, par le biais des nouvelles technologies de l'époque et donc de l'électricité, *tout peut devenir musical* :

« Ce que *0 :00* essaie de dire c'est que tout ce que nous faisons est de la musique, ou peut devenir de la musique si on utilise des microphones ; [...] Grâce à l'électronique, il est devenu évident que tout est musical. [...] – LarsGunnar Bodin et Bengt Emil Johnson. »²⁶⁸

0 :00 est la performance paradigmatique du seuil que forme la pratique et pensée de Cage : dans le même mouvement d'une volonté de remettre la musique absolue dans l'usage commun et quotidien, il absolutise les sons. Selon Douglas Kahn, ce serait à partir de cette affirmation que Cage introduisit « la technologie, l'audition, et la musique absolument

²⁶⁶ CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p.6.

²⁶⁷ Une oreille en bonne santé peut entendre de 20 Hz à 20'000 Hz. En dessous et en dessus, les fréquences sont inaudibles pour l'humain.

²⁶⁸ CAGE, John, *Conversations avec John Cage*, sous la dir. de Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. par Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p.111.

partout »²⁶⁹. L'air devient le lieu non pas vide, mais rempli de radiations que le nouveau compteur Geiger peut désormais faire entendre, ou d'ondes radios qui peuvent elles aussi être nouvellement captées. L'oreille humaine ne peut entendre tous ces sons qui circulent partout autour de nous, la technologie permet quant à elle de les entendre. Le son est partout, même si nous ne l'entendons pas. L'usage de la technologie donne à Cage la force de persuasion nécessaire pour opérer la transition selon laquelle tous les sons tout le temps sont partout. La notion d'*ubiquité* vient compléter l'ouverture de la musique qui d'abord concernait la perception des sons non intentionnels, puis la perception selon leur situation dans le temps, et finalement dans l'espace. Tout, à chaque instant, n'importe où et n'importe quoi est sonore. Ici se dévoile une tension particulièrement importante pour notre problématique puisqu'elle relativise la volonté de profanation, s'il en est, de la démarche de Cage : au travers de cette conception des sons qui fait appel à des notions telles l'ubiquité et la perpétuité, une *autonomie* des sons est clairement définie par Cage. Pourtant, cette autonomie semble relative à son auditeur, quel qu'il soit. Autonomie des sons et action de perception des sons semblent dessiner deux pôles du rapport tendu qu'entretient Cage avec les sons, qu'il me faut approfondir.

2.2 Présences inouïes : du bruit au cœur de l'univers

Il s'agit dans cette partie de considérer la formation spécifiquement en matière de pensée du son, au travers des rencontres que Cage a pu faire. Auparavant, je tiens à poser très brièvement le contexte de formation du jeune Cage qui donne des premiers points de repère. Ce contexte est intéressant surtout dans la manière que Cage a lui-même de le mettre en scène notamment dans les bouts d'« Autobiographie » reconstituée par Richard Kostelanetz :

« Je suis né à Los Angeles en 1912. Les racines de ma famille sont américaines. Il y eut un John Cage qui a secondé Washington dans l'inspection de la Virginie. Mon grand-père était un prêtre méthodiste itinérant. Il a prêché sans succès contre les Mormons dans l'Utah, et a fini par s'établir à Denver où il a fondé la première église méthodiste. C'était un homme d'une très grande rigueur puritaine ; il pouvait s'emporter vivement contre les gens qui n'étaient pas d'accord avec lui. Quand il était enfant, mon père filait de chez lui dès qu'il pouvait. Il était le mouton noir. Ma mère s'est mariée deux fois avant d'épouser mon père, mais elle ne me l'a dit qu'après sa mort. Elle ne parvenait pas à se rappeler le nom de son premier mari. [...] Mon père était un inventeur, et il avait une très belle idée pour voyager dans

²⁶⁹ KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999, p. 195.

l'espace, aller sur la Lune et des choses de ce genre. Il avait une théorie sur le fonctionnement de l'univers, dite "théorie du champ électrostatique". Dans son laboratoire il pouvait simuler l'univers, il avait de petites balles de différentes tailles, dans un champ électrostatique, qui, en fait, se déployaient et effectuaient leurs révolutions et leurs orbites comme font les planètes. Les gens du Pasadena Institute [Cal Tech] ne pouvaient expliquer comment cela fonctionnait, et ils refusèrent de le croire, sans toute fois pouvoir le réfuter. »²⁷⁰

Dans cette longue citation, riche et de laquelle j'ai coupé tout le passage de l'invention du sous-marin détenant le record du monde en immersion, mais qui faisait trop de bulles à la surface, les premiers éléments retenus par Cage se polarisent entre rigueur et oubli, grande histoire et rejet d'utopies scientifiques.

Parmi les influences choisies volontairement ou non par Cage, le compositeur et théoricien Henri Dixon Cowell (1897-1965)²⁷¹ fut le professeur référent durant sa période de formation à la New School for Social Research (1933-1934)²⁷² ; c'est celui qui fut le premier à attaquer avec les poings le piano, à jouer à l'intérieur du piano, et à y mettre des objets (des œufs par exemple) ; et celui qui le dirigea vers Schönberg alors à Los Angeles²⁷³. Cowell initia Cage notamment aux musiques extra-occidentales, ce qu'on a coutume d'appeler de manière ethnocentrique *l'ethno musique* ou *musique du monde*, mais aussi à l'utilisation détournée des instruments traditionnels avec ses *String piano*²⁷⁴. L'œuvre de Cowell est animée par un mouvement de décentrement radical de la culture musicale occidentale, que cela soit dans ses compositions qui explorent d'abord la non tonalité ou la polytonalité, mais aussi au travers des possibilités nouvelles qu'offre le rythme²⁷⁵.

²⁷⁰ CAGE, John, *Conversations avec John Cage*, sous la dir. de Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. par Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 29-30.

²⁷¹ Un de ses écrits théoriques majeurs est : COWELL, Henry, *New Musical Resources* (1930), présenté par David Nicholls, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1996.

²⁷² Richard Bühlig est à ajouter aussi, pour avoir surtout fait prendre conscience à Cage du « caractère fondamental du temps » in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles (1976)*, L'Herne, Paris, 2002, p. 76.

²⁷³ Cowell prépara Cage à l'enseignement de Schönberg en lui conseillant de suivre les cours du premier disciple américain de Schönberg, Adolph Weiss in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles (1976)*, L'Herne, Paris, 2002, p. 75.

²⁷⁴ Cowell développa une technique de jeux des cordes plutôt que d'utiliser les touches du piano. Cette technique influença, comme nous l'avons vu précédemment, la série de pièces *Piano Préparé* de Cage.

²⁷⁵ Il développa notamment des nouveaux instruments tels en 1930, par exemple, le *Rhythmicon* avec l'aide de Léon Theremin, qui représente *a posteriori* la première « boîte à rythme » électronique de l'histoire. Si Cage mentionne Cowell comme étant le « sésame » (CAGE, John cité dans la présentation de l'extrait d'Henri Cowell in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 22.) qui ouvrit la voie à une nouvelle musique américaine nombreux sont les compositeurs de musique expérimentale (Lou Harrison ou Steve Reich, mais aussi toutes les pratiques musicales « non orthodoxes » du *free jazz* à l'usage expérimental des platines à l'exemple de Christian Marclay) qui restent

Parmi les premiers textes qui théoriseront la question du bruit en musique, figure, à côté des écrits de Russolo ou de Varèse, *The Joys of Noise* de Cowell²⁷⁶. Dans ce texte paru en 1929²⁷⁷, Cowell remet en question l'axiome qui oppose le bruit à la musique. Il commence son texte par annoncer que cet axiome a fait son temps et suggère que tout n'est pas encore dit au sujet du bruit. De même que Varèse travaillait à la remise en question de cette distinction conventionnelle entre bruit et musique en puisant dans le registre chimique, astronomique ou géologique²⁷⁸, Cowell cite la théorie de la relativité d'Albert Einstein afin de dépasser l'axiome de la géométrie d'Euclide. Se basant donc sur les données de la recherche physique contemporaine, Cowell montre en trois lignes en quoi la droite tracée à la règle et au compas qui sépare en deux ensembles ce qui est bruit d'un côté et ce qui est musique de l'autre, correspond à un espace imaginaire propre à la géométrie. Dans cette perspective de type scientifique et dans la suite de son texte, il prend un à un les éléments qui composent ce qu'on appelle traditionnellement la musique et en explore chaque liaison moléculaire, afin, dit-il, en fin de texte, qu'une « nouvelle chimie du son [soit] le résultat »²⁷⁹. Partant des traités sur l'harmonie, il observe que l'axiome des éléments sonores qui composent la musique est formé par l'harmonie, la mélodie et le rythme. Avant la construction théorique qui divise la mélodie de l'harmonie, il y a une autre distinction : celle qui se trouve au cœur de la tonalité entre le son produit par vibration périodique (le son régulier dit musical) et celui produit par vibration non périodique (le bruit). Ce dernier se retrouve dans le rythme sans lequel aucune puissance ne serait possible dans les orchestres symphoniques. Mais « la plus choquante des découvertes », dit-il, serait qu'il y a « du bruit dans la tonalité même de tous nos instruments

marquée par ses innovations. À la recherche d'une nouvelle musique, il puisa dans les pratiques non-occidentales, mais aussi chez d'autres compositeurs innovateurs tel Béla Bartók qui au lieu de se référer à une tonalité (centrale, fondamentale, etc.), lui substitue des ensembles de tonalité (*tone clusters*). À l'utilisation de « nouveaux instruments », il s'associe à Edgard Varèse (dont Cowell publia aux USA la partition de *Ionisation* qui fut une des premières compositions en Occident à n'utiliser que des percussions : treize percussionnistes jouaient sur la polyphonie rythmique : pour une écoute de *Ionisation*, nous renvoyons à VARÈSE, Edgard, *Arcana/Amérique/Ionisation/Offrandes/Density 21.5/Octandre/Intégrales*, New York Philharmonic/Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez, Sony SMK 45844. Et en ce qui concerne justement le rythme d'habitude cantonné à sa section et ses principes, Cowell l'associa à la problématique du timbre. Les liens et catégorisations musicaux traditionnels se voient ainsi profondément modifiés.

²⁷⁶ COWELL, Henri, *Essential Cowell : Selected Writings*, Wesleyan University, University Press of New England, Hanover, NH, 1961. Nous nous référons à la reproduction du texte *Joys of Noise* (1929) dans *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 22-24.

²⁷⁷ L'année même de la réalisation de *Ionisation* de Varèse.

²⁷⁸ Il est à relever à ce titre que l'action de *Ionisation* est en physique celle qui consiste à enlever ou ajouter des charges (électron) soit à un atome soit à une molécule, ce qui a pour conséquence de dé-neutraliser électriquement soit l'un, soit l'autre.

²⁷⁹ COWELL, Henri, « The Joys of Noise », *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 24. Je traduis.

de musique »²⁸⁰. Bien que la musique numérique permette désormais de produire un signal périodique absolument régulier (au niveau de son calcul), en 1929 pour Cowell il ne serait possible de créer cette tonalité pure qu'en « laboratoire acoustique », quand bien même les résonances du lieu introduiraient une « corruption » du signal avant qu'il ne parvienne à nos oreilles. Et le volume serait constitué par une augmentation de bruit, parce qu'il fait vibrer plus d'éléments et donc produit quantitativement plus de bruit. Les compositeurs utilisant souvent le volume pour faire monter les émotions lors de ce qu'on appelle des « climax », le bruit serait donc à la source des effets directs sur nos émotions lorsqu'on écoute de la musique. Le bruit serait au sein même de la musique et de la tradition occidentales alors même qu'il n'a jamais été reconnu, selon Cowell, comme une composante, mais souvent comme une « maladie ». Le bruit serait en fait comparable à un « germe », ou à la « bactérie » essentielle à la fabrication du « fromage », ou encore à un « bon microbe qui pourrait fournir à l'auditeur des délices auparavant cachés, au lieu de produire de l'oubli musical »²⁸¹.

Il est remarquable que cette analyse du matériau sonore et cette déconstruction de ce qu'on appelle musique en 1929 débouchent sur un élément nodal qui serait l'aspect non périodique de chaque son émis par les matières (des instruments en l'occurrence). Si Cowell défait toute pertinence de l'opposition culturelle et imaginaire entre le bruit et la musique (structure axiale sur laquelle Russolo, par exemple, basait encore son « renversement » de la musique), il n'en reste pas moins qu'il désire avant tout mettre en évidence ce refoulement en fonction de la musique :

« Bien qu'existant dans toute la musique, l'élément-bruit a été pour la musique comme le sexe pour l'humanité, essentiel à son existence, mais qu'il est impoli de mentionner, comme quelque chose de masqué par l'ignorance et le silence. »²⁸²

En déconstruisant la conception géométrique et particulièrement binaire qui définissait les principes théoriques de la musique occidentale, il cerne, sur le ton de la surprise, en son noyau unique, le bruit. Le texte *Joys of Noise* n'oppose plus musique et bruit, mais pose le bruit au fondement de toute musique. Sans le bruit, la musique ne procurerait aucune émotion (ni climax, ni volume, etc.). Le bruit défini comme son produit par vibration non périodique

²⁸⁰ COWELL, Henri, « The Joys of Noise », *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 23. Je traduis.

²⁸¹ COWELL, Henri, « The Joys of Noise », *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 23. Je traduis.

²⁸² COWELL, Henri, « The Joys of Noise », *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 23-24.

serait cet élément perturbateur du système homogène de la théorie ou de l'œuvre écrite, qui ne permet pas la reproduction à l'identique. Tout comme les germes, les microbes, les bactéries et la sexualité dans le cadre de l'existence, le bruit serait l'essence de la musique, ce qui donne à la reproduction des œuvres leur vie, et les émotions qu'elles transportent. Cowell désire une nouvelle musique qui donnerait à entendre les joies du bruit trop longtemps réprimées par les lois de la musique occidentale ordonnées selon la morale de la reproduction des sons.

Avec son *All sounds*, John Cage appuiera cette notion du bruit considérée par Cowell comme un élément compris *au sein de* la musique dont il faut désormais discuter et prendre conscience afin d'en retirer les *joies* qu'elle peut procurer. Mais si Cage étendra cette idée conceptuellement hors de la sphère musicale (supports et lieux dévolus à la musique), il conservera le fait que le bruit, puis *tous les sons* sont au cœur de la matière, qui dans la conception de Cowell, appartient à l'ordre du bio-chimique. Ainsi pour Cage, tout comme pour Cowell, pour avoir du plaisir à l'écoute des bruits (au sein de la musique ou à l'écoute du milieu ambiant), un certain dévoilement est requis. L'*élément-bruit*, comme une bactérie essentielle à l'existence de la musique pour Cowell et constitutive de toute chose sous sa forme vibrationnelle pour Cage, est d'abord *masqué* et *caché* par la tradition occidentale qu'elle soit musicale ou plus largement culturelle. À nouveau se retrouve une conception d'une *vie intérieure* des choses musicales ou matérielles qui structure les discours en quête d'une réforme de la musique et de l'écoute.

2.3 Influence théosophique

Dans la biographie de Cowell, lors de son retour en Californie, après des études à New York, il devint membre de la communauté théosophique à Halcyon guidée par le poète irlandais John Varian²⁸³. Les croyances théosophiques étaient courantes chez les compositeurs américains des années vingt (à l'exemple d'un des proches de Cowell, Dane Rudhyar²⁸⁴).

²⁸³ La Société théosophique fondée en 1875 par Madame Blavatsky. Favorisée par l'accession à la direction d'Annie Besant et de Charles Leadbetter, cette société connut un développement à l'échelle mondiale et en particulier dans les milieux artistiques. L'implication du compositeur russe Alexander Scriabin, disposant à l'époque d'une renommée internationale, donna une légitimité dans le milieu musical, comme le rappelle Douglas Kahn (cf. KAHN, Douglas, « Ether Ore : Mining Vibrations in American Modernist Music », *Hearing Cultures*, éd. par Veit Erlmann, Berg, Oxford, New York, 2004, p. 110).

²⁸⁴ Dane Rudhyar (1895-1985) compositeur français et américain, renouvela la question de l'harmonie (et non pas celle du rapport bruit/musique) au travers d'une approche clairement théosophique concernant la vibration acoustique. La rhétorique de Rudhyar, analysée en détail par KAHN, Douglas (cf. KAHN, Douglas, « Ether Ore : Mining Vibrations in American Modernist Music », *The auditory culture reader*, éd. par Michael Bull et Les

L'organisation internationale théosophique édicte comme premier but de « [f]ormer un noyau de la Fraternité Universelle de l'Humanité, sans distinction de race, credo, sexe, caste ou couleur »²⁸⁵, et comme troisième but d'« étudier les lois inexplicées de la nature et des pouvoirs latents dans l'homme ». Il s'agit d'une science qui permettrait de retrouver au travers de tout type de distinctions le noyau ou la racine de la vie, dans un mouvement sans fin, comparable au souffle et à l'océan. Madame Blavatsky²⁸⁶ écrivait en 1888 :

« Dans l'espace, il n'y a pas de Matière, ni de Force, ni d'Esprit, mais tout cela et bien plus. C'est l'Élément Un, l'Anima Mundi – Espace, akasha, Lumière Astrale – la Racine de la vie qui, dans son éternité, mouvement sans fin, comme l'inspiration et l'expiration de l'océan délié, qui évolue mais réabsorbe tout ce qui vit et sent et pense et possède un être intérieur. »²⁸⁷

De manière cachée, ou encore *inexpliquée*, une indifférenciation absolue existerait et pourrait se révéler être le mouvement unifiant la respiration, la vibration, et le cosmos. Bien que les théories du cosmos en vibration de Madame Blavatsky proviendraient d'un séjour en Chine où il lui aurait été raconté que le monde serait comme gong en vibration, elle utilise dans l'exemple susmentionné des images lumineuses, et non pas immédiatement sonores. Mais la question du mouvement et en particulier celui de la respiration de l'océan sera exploitée en musique, au sujet notamment des sons résultant des vibrations dans l'air. Au sujet de ses séries d'harmonie, Rudhyar utilisa cette rhétorique afin de fusionner les principes de la physique de la vibration mécanique de l'air et celui théologique de la vibration primordiale qui aurait donné vie à l'univers (d'où la thèse de Kahn montrant comment Rudhyar utilise des références extra-occidentales dans une perspective de conservatrice de la musique occidentale²⁸⁸). Se référer à une correspondance entre la respiration et le mouvement de l'océan permettrait de mieux faire comprendre la notion d'*éther* qui serait justement

Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 107-130) utilise, à des fins de rénovation de la composition harmonique occidentale, la doctrine ésotérique orientaliste inspirée par la Société théosophique.

²⁸⁵ Un accent est pourtant mis et parfois explicité sur les peuples Indoeuropéens.

²⁸⁶ Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) surnommée Madame Blavatsky ou HPB créa le nom de la science ésotérique, la théosophie. Outre les éditions complètes de ses œuvres en langue anglaise, je me limite à mentionner en traduction française son ouvrage majeur, considéré comme « le chef d'œuvre le plus monumental de l'Occultisme » par certains théosophes contemporains comme Alexandre Moryason : *La doctrine secrète (The Secret Doctrine)*, 1888 vol. n°1 et N°2 en 4 t. à Londres, 1988 ; et le 3^{ème} vol. est paru en 2 t., arrangé par Annie Besant, Londres, 1987), trad. française, Éditions Adyar, Paris, *Cosmogénèse*, t. 1, 1961 ; *Évolution du symbolisme*, t. 2 – *Anthropogénèse*, t. 3, 1907 ; *Symbolisme archaïque des religions du monde*, t. 4, 2^e éd., 1919 ; *Miscellanées*, t. 5-6, 2^e éd., 1919.

²⁸⁷ BLAVATSKY, Helena, in *H. P. Blavatsky and The Secret Doctrine*, éd. par Virginia Hanson,, The Theosophical Publishing House, Wheaton, IL, 1971, p. 382.

²⁸⁸ KAHN, Douglas, « Ether Ore : Mining Vibrations in American Modernist Music », *Hearing Cultures*, éd. par Veit Erlmann, Berg, Oxford, New York, 2004, p. 109.

l'élément inexpliqué placé entre la physique et la métaphysique, entre les vibrations mécaniques et les vibrations inaudibles de l'atome ou des sphères. Mais le lien entre le son et l'éther est le fruit d'une invention historique démontrée par Kahn²⁸⁹. En effet, L'éther reçut de nombreuses significations et théories parmi les scientifiques et les théosophes du XIX^e siècle qui usaient de cette personnification mythologique des parties supérieures du ciel comme d'un champ de bataille entre science et religion. Tour à tour l'éther était le lieu du débat sur les sujets comme la lumière, du magnétisme, de l'électricité, et des impulsions nerveuses, mais directement le son. Selon son souci propre de garantir l'art de la musique au sein de ce conflit frontal scientifico-religieux, Rudhyar a étendu le rôle occulte du son de la théosophie à tout ce que représentait l'éther au XIX^e. De manière inédite, et ce paradoxalement dans une logique conservatrice de l'idée de musique, Rudhyar a ainsi fait du son le noyau où se rencontreraient les dichotomies corps / esprit, audible / inaudible, action / promesse, physique / métaphysique²⁹⁰.

Cowell ne parle pas en terme d'éther (il cite Einstein contre la géométrie Euclidienne²⁹¹). Lorsqu'il déconstruit la théorie occidentale de la musique, il semble même s'opposer frontalement aux théories harmoniques de Rudhyar lorsqu'il impose la vibration non périodique comme étant plus primordiale que la vibration périodique considérée comme « harmonique ». Pourtant malgré son registre de chimiste hédoniste, Cowell construit à son tour, aussi sous l'influence des théories théosophiques, un noyau en vibration source des émotions et de la vie dans toutes les musiques du monde qu'il s'agit enfin de déshabiller pour en jouir.

Sous l'influence de Cowell, les sciences, tant bio-chimiques que spirituelles, permettraient non seulement de rendre audible l'inouï universel que la musique dissimule, mais aussi, dans le développement voulu par Cage, de mettre sur un pied d'égalité *tous les sons*, qu'ils soient périodiques ou non périodiques. Comme dans le récit pythagoricien, il y aurait cette idée que science et musique sont en correspondance, sinon à l'unisson, afin de mettre en évidence la présence de chaque élément constituant le monde.

2.4 Vie et vibrations des choses: la table, le cendrier et Fischinger

²⁸⁹ KAHN, Douglas, « Ether Ore : Mining Vibrations in American Modernist Music », *Hearing Cultures*, éd. par Veit Erlmann, Berg, Oxford, New York, 2004, p. 110.

²⁹⁰ KAHN, Douglas, « Ether Ore : Mining Vibrations in American Modernist Music », *Hearing Cultures*, éd. par Veit Erlmann, Berg, Oxford, New York, 2004, p. 110.

²⁹¹ COWELL, Henri, « The Joys of Noise », *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 22.

En référence, à nouveau, à son passage dans la chambre anéchoïque, Cage explique dans les entretiens avec Daniel Charles (ayant lieu fin 1970, relu en 1972, paru en 1976), qu'en comparaison de la découverte de la possibilité d'écouter sa propre intériorité, chaque élément du monde pourrait l'être aussi grâce au développement hypothétique d'une technologie qu'il entend également détourner de ses premières fonctions :

« Quand je suis entré dans la chambre anéchoïde, j'ai pu m'entendre moi-même. Eh bien je veux à présent, au lieu, de m'écouter moi-même, écouter ce cendrier. Pour cela, je ne vais pas le frapper, comme je le ferais d'un instrument à percussion. Je vais écouter sa vie intérieure. J'y parviendrai grâce à une technologie appropriée, qui n'aura pas été montée pour cela. Mais en même temps, j'exalterai cette technologie : je lui donnerai pleine liberté pour s'exprimer, pour développer ses possibilités. »²⁹²

Pour écouter autrement, la technologie serait à détourner afin qu'elle puisse « s'exprimer » librement. Les moyens d'écoute sont traités par Cage dans cet exemple comme des lieux d'expression et de liberté. Mais la citation donne à comprendre que ces outils ont des possibilités qui « existent » déjà et qu'il s'agirait d'« exprimer », « libérer », de faire sortir de la cage dans laquelle leur fonction et intention de base les enfermeraient²⁹³. Une cosmogonie de Cage se dessine :

« Nous savons que l'air est rempli de vibration, et ces vibrations, nous ne les entendons pas. Dans *Variations VII*, j'ai tenté de prélever des sons sur cet environnement inaudible. Mais cet environnement, nous ne pouvons le prendre pour un objet : nous savons que c'est un processus. Tandis que dans le cas du cendrier, nous avons bien affaire à un objet. Il serait extrêmement intéressant de placer dans une petite chambre anéchoïque, et de l'écouter avec un système convenable d'amplification et de haut-parleurs. Dans chaque objet, il y a évidemment l'action d'un processus moléculaire vivant, mais pour l'entendre, il faut isoler l'objet dans une chambre spéciale »²⁹⁴.

L'exemple du cendrier, donné par Cage, livre des informations importantes quant à sa manière de concevoir le temps, l'espace et les sons. La « technologie » est ici l'ensemble des moyens techniques à sa disposition, mais aussi, dans son discours, l'écran sur lequel il projette, et nous fait voir, l'idée qu'il se fait de l'évolution temporelle (en utilisant le temps du

²⁹² CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 271.

²⁹³ À propos de cette métaphore de la « cage », Daniel Charles rapporte que Cage a choisi, pour leurs entretiens, le titre « Pour les oiseaux » en précisant que « [c]e choix [...] n'avait été guidé que par l'amusement d'un jeu sur son propre nom. », in CHARLES, Daniel, « En guise de préface », *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 7. Je me permets donc cette métaphore puisque Cage lui-même joue sur les idées d'enfermement et de libération – de soi et des autres – au moyen du terme « cage ».

²⁹⁴ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 271-272.

futur : « J’y parviendrai ») et d’une correspondante amélioration des outils en fonction de ses propres désirs et représentations du cosmos. Il n’imagine donc pas pouvoir isoler les vibrations de l’air qui seraient un mouvement en constant « processus » et par conséquent non isolable technologiquement. Le cendrier serait aussi en état de vibration, selon son « processus moléculaire ». Mais le cendrier, à la différence de l’air, est considéré ici comme un « objet », défini et isolable. La technologie pourrait donc, un jour et selon l’utilisation de Cage, prélever le son du cendrier, c’est-à-dire le rendre audible. Mais, dans les deux cas, environnement et objet, à leur activité vibratoire, Cage associe une « vie intérieure ».

Comment comprendre cette « évidence » du processus moléculaire vivant à l’intérieur d’un objet, ici par exemple un cendrier ? L’« évidence » est l’indication que l’idée est commune ? De quel contexte, d’où, de qui lui vient cette idée d’une vie vibrationnelle intérieure aux corps, choses et monde ? Nous avons vu que les conceptions théosophiques de Henri Cowell pensent le son en terme organique, ce qui peut être une clé pour comprendre les idées de Cage concernant la vie sonore des objets. Mais, dans la biographie de Cage, le lien qui l’unit aux conceptions du son de Cowell se situent au niveau des techniques musicales (jeu avec les poings et à l’intérieur du piano, par exemple). Le contexte d’influence d’une vie des objets potentiellement audible se joue plus explicitement, selon Kahn, autour de la rencontre avec le réalisateur synesthésiste Oskar Fischinger²⁹⁵ en 1935 ou 1936²⁹⁶, rencontre qui eut lieu durant la période – qui suivit celle de New York et de Cowell – où Cage suivait la formation de Schönberg à Los Angeles (1934-1937). La théorie prônée par Fischinger selon laquelle les sons seraient l’expression de l’esprit des choses et des êtres semble avoir constitué un point de départ dans la conception des sons de Cage lui-même :

« Je suis tombé sur Oscar Fischinger, qui faisait des films abstraits à partir de morceaux de musique ; et il utilisait, entre autres, les danses hongroises de Brahms.

²⁹⁵ Oskar Fischinger (1900-1967) était un des premiers réalisateurs de cinéma d’animation allemand dont les travaux influencèrent la création du film d’animation *Fantasia* de Walt Disney. Initié à la réalisation dès 1921, il travailla avec Louie Steel sur des dessins animés satiriques, puis en 1928 avec Fritz Lang. Pour lui-même, il développa la série des *Studies* dont *Studie n°5* sera achetée par les Universal Studios. La montée du nazisme en Allemagne et l’invitation de Paramount le décidèrent à s’installer à Hollywood en 1936, une année avant la rencontre avec Cage. Dans un intérêt commun pour la dimension spirituelle, d’influence théosophique, en la synesthésie, Fischinger et Lazlo Moholy Nagy présentèrent, par exemple, leur *Sonochromatoscope* (un projecteur utilisant à la fois le son et la lumière) à la Kunsterfest de Kiel en 1921. Une exposition eu lieu en 2007 sur ses peintures et ses dimensions religieuses particulières : *Oskar Fischinger, Mouvement and Spirit*, Museum of Contemporary Religious Art (MOCRA), Université de Saint Louis, Missouri, USA, 31 mars au 24 juin, 2007.

²⁹⁶ « [...] ma rencontre avec Fischinger, qui avait eu lieu en 1935 ou 1936, [...] » in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L’Herne, Paris, 2002, p. 81.

Un ami commun a eu l'idée que j'écrive de la musique pour qu'il s'en serve pour faire un film abstrait, et donc j'ai travaillé avec lui. Pendant que nous travaillions ensemble, je déplaçais des panneaux colorés pendus à un câble. J'avais une longue perche avec une plume de poulet, et il fallait que je bouge et ensuite que je l'immobilise. Quand c'était parfaitement immobile – il était assis sur une chaise avec une caméra – il faisait un cliché. Ensuite je les bougeais, dans la direction qu'il souhaitait, un autre centimètre et ainsi de suite, et alors il prenait une autre image. À la fin c'était un beau film dans lequel ces carrés, triangles et cercles, et autres formes bougeaient et changeaient de couleur. Au cours de ce travail fastidieux, il fit une remarque qui fut importante pour moi. Il dit que tout dans le monde a un esprit qui est relayé par son propre son, et ceci mit le feu aux poudres, pour ainsi dire. Joel Eric Suber (1984). »²⁹⁷

L'influence de la théorie de Fischinger qui aurait mis « le feu aux poudres » est à nouveau étayée par Cage lors d'une défense de l'influence « spiritualiste »²⁹⁸ de son travail de percussion (direction d'orchestre de batteur) contre l'influence de Varèse suggérée dans une question de Daniel Charles :

« À vrai dire, cela s'est produit autrement. On m'avait présenté un jour à Oscar Von Fischinger, [...]. Lorsque je fus introduit auprès de lui, il se mit à me parler de l'esprit qui se trouve inclus dans chacun des objets de ce monde. Or, cet esprit, me disait-il, il suffit pour le libérer, d'effleurer l'objet, d'en tirer un son.

Voilà l'idée qui m'a conduit à la percussion. Je n'ai cessé, au cours de toutes les années qui ont suivi – ce qui nous conduit à la guerre –, de palper les choses, de les faire sonner et résonner, pour découvrir quels sons elles contenaient. Partout où j'allais, dans quelque endroit que ce fût, j'auscultais les objets. »²⁹⁹

En correspondance à l'impossibilité d'une absence absolue de son, se précise, dans le discours de Cage, l'idée d'un *cosmos vibratoire* (« Nous savons que l'air est rempli de vibration »), où toute chose serait en état de vibration et susceptible d'être une fois ou l'autre audible. Cage ne mentionne pas exceptionnellement le cendrier et l'air, il répète l'exemple, avec une table aussi :

« Grâce à l'électronique, il est devenu évident que tout est musical. En plus, nous savons grâce à la physique moderne que cette table vibre, et il suffit de trouver le moyen de protéger cette table de son

²⁹⁷ CAGE, John, *Conversations avec John Cage* (1988), sous la dir. de Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. par Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 37-38.

²⁹⁸ « Avec Fischinger, tout se situait à un niveau que vous pourriez simplement qualifier de “spiritualiste“. » in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 81.

²⁹⁹ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 79-80.

environnement et dans cette protection de placer un microphone et d'ici peu nous entendrons la table.»³⁰⁰

L'influence d'Oskar Fischinger est confirmée par Cage concernant une croyance en une vibration potentiellement audible des objets une fois protégés, mis à part, c'est-à-dire séparés de leur environnement³⁰¹. Sans parler directement d'esprit (si ce n'est de son propre esprit), dans l'exemple du son de la table de la citation ci-dessus, Cage défend l'idée d'un caractère propre de chaque élément, qui peut être audible. Cage glisse dans sa rhétorique une nouvelle fois comme une *évidence* un fait qui n'est pas encore démontré scientifiquement, mais que « nous savons ». Son savoir *a priori* est monté dans son discours en une forme collective qui n'est donc pas à mettre en doute. Si son état vibratoire est *su*, en revanche le caractère sonore propre de la table en question ne l'est *pas encore* lorsqu'il dit « d'ici peu nous entendrons la table », il indique que nous ne savons pas encore quel est ce son. La table est présente ; elle vibre ; nous *savons* qu'elle est en train d'émettre un son, mais nous ne pouvons l'entendre pour l'instant. Le problème ne se situe pas sur la question du régime de résonance propre à un organe ou un élément dans un contexte particulier, mais bien plutôt dans l'interprétation d'une présence distincte signifiée par le son.

Deux remarques s'imposent : d'une part, il y a l'idée qu'il existerait des *esprits pouvant être exprimés de manière sonore* dans chaque objet qui compose le monde et dont la vibration intime serait indépendante de son environnement (réseau de vibrations), et d'autre part la croyance en un progrès technologique décrivant une ligne évolutive qui serait à l'œuvre dans la théorie de Cage (« [...] d'ici peu, nous entendrons la table [...] »). Il s'agit

³⁰⁰ CAGE, John, *Conversations avec John Cage* (1988), sous la dir. de Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. par Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 111. Édition originale : CAGE, John, *Conversing with Cage*, KOSTELANETZ, Richard (dir.), Limelight Editions, New York, 1988, p. 106.

³⁰¹ Le discours de l'acousticien musicien Michael Gendreau qui donne à entendre grâce à des appareils électro-acoustiques le « langage des bâtiments » est selon le lexique vital comparable aux propos de Cage concernant la « table ». Mais cette comparaison permet de mettre en évidence qu'un objet en vibration, quoique rendue audible par amplification, l'est toujours en fonction de sa dépendance au réseau dans lequel il s'insère et participe : « À considérer le bâtiment comme un corps, à écouter les sons de sa structure comme s'il était vivant, nous y identifierons des sons de respiration, de digestion, de flux sanguin. Comme dans un corps humain, ces sons de vie peuvent être perçus presque partout, mais avec plus de force lorsque l'on tend l'oreille à proximité de ces usines mécaniques et de ces canalisations que sont le cerveau, le cœur, le système digestif ou le réseau veineux. Comme dans un corps humain, les sons peuvent être très subtils, mais cela n'en diminue pas la nature cruciale ou celle de leurs sources. », in « Structures concertées », GENDREAU, Michael, *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, Aline Hostettler, Christian Indermuhle, Thibault Walter et Antonin Wiser éd., coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010.,p. 179. Je reviendrai sur les dispositifs et discours de Michael Gendreau en dernière partie de thèse.

alors de développer le rapport particulier que Cage fait entretenir en matière de son entre les « esprits des choses » et la « technologie ».

a) Rapport synesthésie – technologie (*feed back I*)

Son discours sur la technologie laisserait transparaître sa position fondamentalement moderniste rêvant d'un avenir rationnel débarrassé des superstitions. Dit de manière plus nuancée, ce qu'il investit comme espoir dans les potentialités technologiques à venir informe sur sa volonté de se libérer des ornements « spiritualistes », c'est-à-dire des formulations de Fischinger, par exemple, grâce à la technologie. Cette transition d'un héritage spiritualiste transformé par la technologie électronique est explicite dans deux parenthèses (signifiant précisément *a posteriori* une hésitation sur ses propres propos lors de l'édition finale de *Pour les oiseaux*³⁰²) concernant le souci de certains d'établir une correspondance entre une hauteur et une couleur, entre un son et une image au XIX^e et au début du XX^e siècle :

« (...) Regardez David Tudor : en réalisant un feed-back entre l'audio et la vidéo, est-ce qu'il n'est pas en train de porter à leur accomplissement certaines des tendances spiritualistes d'un Scriabine ? Les disciples de Scriabine pensaient qu'il existait une correspondance entre les divers sens de l'homme. On se souciait beaucoup d'établir une relation entre une hauteur particulière et une couleur particulière, et cela n'était pas seulement le propos de Scriabine et de son entourage, mais de beaucoup de gens du siècle dernier...) Et du début de ce siècle-ci. »³⁰³

La conception de Fischinger sur le rapport qu'entretiennent les images animées et les sons s'inscrit dans les démarches artistiques tant picturales, musicales que poétiques qui croyaient en la *synesthésie*, c'est-à-dire en l'union de deux ou plusieurs des cinq sens de l'humain (le goût, avec la vue ou l'odorat avec l'ouïe, *etc.*). Autrement dit, il s'agit de l'idée

³⁰² « En relisant les pages qui suivent, il m'est arrivé, me re-souvenant de nos entretiens, de m'entendre parler. À d'autres moments, je ne m'entendais plus. Cette incertitude est liée probablement au mode de composition de l'ouvrage : le travail de remaniement de Daniel Charles aidant, il était naturel que j'eusse parfois la surprise de me découvrir moi-même à nouveau. Mais je ne vois aucune raison de refuser d'être crédité de certaines idées, sous prétexte qu'elles ont pu être émises hors de ces entretiens ; et le jeu de collage a permis à Daniel Charles d'apporter des informations neuves, et des aperçus originaux sur ma pensée. Je n'ai donc rien voulu retrancher. Pour autant que je sois parvenu à les identifier, j'ai simplement suggéré d'imprimer entre parenthèses les propos que je ne me rappelais plus, à la relecture, avoir directement tenus dans le cours même de nos conversations » in CAGE, John, « Avertissement II », *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 69.

³⁰³ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 270.

qu'il existerait une correspondance des sensations selon un principe d'unité³⁰⁴. En ce qui concerne Fischinger, il s'agit de la correspondance particulière de l'ouïe et de la vue. Par conséquent, son travail des couleurs dans l'animation est constamment en quête d'une harmonie des tons de couleur avec les tons des musiques utilisées dans ses films d'animation (danse hongroise de Brahms, musiques traditionnelles, par exemple, pour sa série *Studie*). Mais, avant d'en discuter la portée fortement organisationnelle des choses et sons dans le monde, Cage mentionne d'abord comme une représentation désirée par des « gens du siècle dernier ou du début du siècle », tels que le pianiste compositeur russe Alexandre Scriabine [1871-1915]³⁰⁵. Cage les situe dans un *passé* avec ses contraintes techniques et ses « obligations », desquelles lui-même serait en train de s'émanciper :

« (Tout cela s'effectuait sur un plan spiritualiste plutôt que technologique : on faisait, par obligation, référence à une certaine psychologie, aux jugements, aux goûts, aux souvenirs, etc. Tout cela aujourd'hui, n'est plus nécessaire : nous avons la technologie. Inutile de s'accrocher encore à ces idées. [...]). »³⁰⁶

Pourtant, nous comprenons, avec cette précédente citation, que ce qui est problématique selon Cage, c'est bien « la référence » à des technologies dépassées (« une certaine psychologie, aux jugements, aux goûts, aux souvenirs »), désormais désuètes et « inutiles ». La relation désignée par ces anciens moyens, quant à elle, n'est pas liquidée pour autant. Au contraire, au cœur des années 1970, Cage annonce que David Tudor y « accède », en partie déjà, par la réalisation de son *feed-back* entre l'audio et la vidéo (ces propos viennent immédiatement à la suite de la citation précédente) :

³⁰⁴ Dit de manière anachronique, car au regard des sciences neurologiques ayant montré récemment qu'une correspondance involontaire entre deux sens concernait une personne sur deux mille (Selon la revue de vulgarisation scientifique *Science & Vie*, n° 1105, Issy-les Moulineaux, octobre 2009, p. 113.), il s'agirait dans les mouvements modernistes d'un acte de pensée volontaire. Une hypothèse pourrait alors être sujette à vérification : le XIX^e siècle pourtant a vu apparaître l'invention du paléographe de Cros et du phonographe d'Edison qui permirent d'*isoler* le son, comme « une entité culturelle » à part (KAHN, Douglas, « Introduction », in *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 5). À la même époque, seconde moitié du XIX^e siècle, les défenseurs de la perspective synesthésiste s'inscriraient, d'une certaine manière, une résistance face à l'autonomie du son écouté à l'aide de cette nouvelle technologie d'enregistrement sonore (certes encore peu répandue, ni accessible). Pour eux, à chaque son devrait être attribué un élément des sens humains et de manière privilégiée la vue. Aux mots et aux tonalités *correspondent* des couleurs. Des systèmes sont développés où à chaque tonalité correspond une caractéristique humaine ou/et cosmique.

³⁰⁵ Aussi Baudelaire, Rimbaud, René Ghil, Der Blaue Reiter group, les futuristes italiens, et plus tard Olivier Messiaen, pourraient ici être cités.

³⁰⁶ CAGE, John, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 270.

« [...] Car je suis sûr qu'au travers des circuits de David Tudor, on accédera très vite à une complexité suffisante pour que n'importe quel son puisse produire n'importe quelle couleur. »³⁰⁷

La correspondance synesthésiste, non pas entre les sens, mais entre un son et une image, n'est pas démentie, au contraire, elle est maintenue dans le sens de sa complexification, et ce, grâce à la technologie électronique. Ce que Fischinger formulait en termes d'« esprit des choses » pourrait être révélé techniquement au moyen de l'électronique. L'idée d'esprit est ici traduite en termes de vibration autonome et interne à l'activité moléculaire d'un objet. *Tout a été découvert*, disait aussi Cage, il s'agit dès lors de « rassembler les idées essentielles ». Ces propos sont tenus dans la même discussion, et ce, hors de toute parenthèse³⁰⁸. La technologie serait à même de rendre audible la « complexité » de phénomènes, et même ceux qui seraient connus *a priori* sans qu'il soit encore possible d'entendre humainement et sans la médiation technologique.

En reprenant l'exemple de Cage du « *feed-back* de Tudor » mettant en mouvement de circularité (par rétroaction) « l'ancienne » idée ésotérique de *correspondance* (qui fonctionne selon le principe du miroir³⁰⁹), un autre type de *feed back* se dessine : l'effet de l'accès à une technologie électronique en retour sur l'idée « spiritualiste » qui, à l'origine, a poussé Cage à libérer le son d'un objet.

b) Rapport cosmos – technologie et philosophie zen (*feed back II*)

Il n'y a pas seulement l'accès et le développement (détournement) de la technologie électronique dans la liste des effets en retour sur des idées qui ont donné naissance aux conceptions de Cage sur le son. Il y a aussi la Seconde Guerre Mondiale qui marque un « avant » et un « après » dans son discours. Il est fréquent de lire Cage situer les événements au moyen du repère de la « guerre » (« ces années d'avant-guerre »³¹⁰). L'après-guerre marque l'accomplissement du dépassement « spiritualiste » grâce à la technologie électronique (mais

³⁰⁷ CAGE, John, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 270.

³⁰⁸ « Nous nous trouvons désormais dans une situation où l'ancien chevauche de toute façon le nouveau et interfère avec lui. En un sens, tout est fini, tout a été découvert et expérimenté. Bien entendu, cela ne signifie pas que nous nous trouvons d'ores et déjà dans l'âge d'or. Mais nous avons rassemblé les idées essentielles qui nous permettront de vivre cette ère nouvelle. » in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 269.

³⁰⁹ Je situerai plus en détail l'idée de correspondance dans l'histoire médiévale et ésotérique dans la partie sur R. Murray Schafer.

³¹⁰ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 81.

aussi les chambres anéchoïques) et à son intérêt « sérieux » pour « la pensée orientale ». Ainsi lorsque Daniel Charles lui demande si au moment où Fischinger lui a « appris à écouter l'âme, ou l'esprit des choses », s'il n'a pas fait « le rapprochement avec certaines doctrines orientales sur la genèse du son », Cage répond :

« Avec Fischinger, tout se situait à un niveau que vous pourriez qualifier de “spiritualiste“. Il a fallu attendre la fin de la guerre – dix ans après ma rencontre avec Fischinger, qui avait eu lieu en 1935 ou 1936 – pour que je me mette à m'intéresser sérieusement à la pensée orientale, et aux mythes dont vous parlez. »³¹¹

La manière dont Cage se raconte indique une période d'avant-guerre où il se trouvait influencé par le « spiritualisme » et une période d'après-guerre tournée vers la « pensée orientale » (participant à une défiance à l'égard de l'impérialisme occidental post Hiroshima – Nagasaki) et détournement de la technologie (électrique ou militaire, cf chambre anéchoïque de Harvard). Au sujet du *feed-back synesthésique* de Tudor, Cage termine le passage entre parenthèses déjà cité, en rapprochant explicitement le circuit électrique et la pensée orientale qu'il appelle ici plus particulièrement « philosophie zen » :

« On accomplira ce qu'enseigne la philosophie zen : impossible de parler de distinction de la cause et de l'effet, parce que, dans l'univers, toute chose cause tout autre chose). »³¹²

Ainsi, ce qui était « qualifié » de « spiritualiste » n'est pas exactement sujet au dépassement ou à la dévaluation. Bien différemment, la technologie permet l'*accomplissement* d'une forme de *correspondance* – celle des « causes » et des « effets » – à l'action dans le *feed-back* du circuit électronique.

Autour de la période de guerre, la conception panthéiste du son d'après l'influence de Fischinger se transforme par l'élimination du référentiel unique et transcendant selon ce qu'il a « retenu » de son « étude du zen » :

« Avant ma rencontre avec les pensées orientales, qui se situe autour des années 1945, je ne voyais déjà plus la nécessité de parler de Dieu à propos de cette idée de la vie des choses. Mais j'aime à penser que chaque chose a non seulement sa propre vie, mais son centre, et que ce centre est, à chaque fois, le

³¹¹ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 81.

³¹² CAGE, John, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 270.

centre même de l'Univers. Or, cela, c'est l'un des thèmes principaux que j'ai retenus de mon étude du zen. »³¹³

Certains éléments spiritualistes – une vie de chaque chose est maintenue – ici participent alors à l'accomplissement de tout autre chose, l'enseignement de la philosophie zen, et le déplacement d'un *théocentrisme* à un *tout est musical où chaque chose a sa propre vie et est le centre de l'univers*. Ainsi, Cage peut affirmer sa cosmogonie où l'univers est fondé non plus sur un dieu ou sur l'esprit de l'agent humain cette fois-ci (c'est-à-dire celui qui a des intentions de composition), mais sur les sons autonomes, comme, par exemple, lors de conférences à Darmstadt en Allemagne en 1958 :

« Quelque chose d'une plus grande portée est nécessaire : une composition de sons au sein d'un univers fondé sur les sons eux-mêmes plutôt que sur l'esprit qui peut envisager leur venue à l'existence. »³¹⁴

La source biographique identifiée ici (Fischinger) ne peut, cependant, constituer une « origine » dans l'œuvre de Cage (impossibilité de situation d'une origine qui correspond exactement au principe mécanique de la rétroaction : un effet en retour modifiant la source qui lui a donné naissance). Non seulement parce que le sujet provoque l'oubli, l'inconnu ou l'embarras, chez Cage se relisant dans le montage des entretiens par Daniel Charles (« je ne me rappelais plus, à la relecture, avoir directement tenu dans le cours même de nos conversations »³¹⁵). Mais aussi et surtout parce que l'organisation du cosmos (implicite à la synesthésie et selon laquelle à un son correspond une couleur supposant une *harmonie prédéterminée dans l'agencement des choses*) peut être exprimée, en revanche, de manière fractionnée, en une multitude de combinaisons possibles.

Sans entrer dans les détails du débat historique et philosophique sur la cosmologie pythagoricienne³¹⁶ qui participa à certaines structurations du monde (dans les sciences

³¹³ CAGE, John, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 101.

³¹⁴ CAGE, John, « Composition comme processus :I. Changements », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 31.

³¹⁵ CAGE, John, « Avertissement II », *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 69.

³¹⁶ Je reprendrai la question de l'histoire de la mobilisation et des enjeux liés à l'idée générale que le cosmos est organisé selon des principes harmoniques (communément désigné sous *Musique des sphères*). Les traditions mathématiques, philosophiques et musicales de l'Occident – en particulier médiéval – attribuent à Pythagore la découverte de ces « lois de l'harmonie » régissant en interaction la musique et la représentation du fonctionnement de l'univers (cf. PLUTARCUS, *De la musique / Plutarque. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par François Lasserre, U. Graf, Lausanne, 1954). La musique n'était pas un outil pour se situer dans l'espace comme le sextant par rapport à la position des étoiles, mais permettait de faire l'expérience de la récapitulation de l'ordre et donc de l'unité du cosmos (cosmos qui signifie « ordre » en grec). Au travers d'une expérience que Pythagore aurait faite en passant devant une

médiévales, mais aussi chez les « spiritualistes » cités par Cage – les théosophes, Scriabine et Fischinger –, mais aussi Luigi Russolo³¹⁷), il est utile ici de mentionner le paradigme de la dispute philosophique en question : les disciples de Pythagore durent préciser leur écoute des planètes, du fait qu’Aristote s’était opposé à une quelconque « musique des sphères ». En effet, dans le chapitre B, 9 du livre composite *De caelo*, Aristote prend position contre la théorie des pythagoriciens, en acceptant d’abord qu’un corps qui se déplace rapidement dans un « milieu inerte » émette un son ; mais il réfute le fait que cette « condition » puisse s’appliquer aux « astres » . Bien qu’en d’autres endroits de sa théorie (explication de la lumière et chaleur du soleil) il suppose un frottement de l’air par les astres, il nie qu’il y ait frottement lorsqu’il s’agit des astres (ce qui correspond à sa confrontation avec les pythagoriciens). Autrement dit, les astres ne seraient pas autonomes avec un mouvement propre (provoquant par conséquent un frottement), mais seraient incrustés dans la paroi de leur sphère qui les transporte sans qu’il y ait aucun frottement avec un milieu. Et s’ils devaient émettre des sons, il serait simplement impossible de ne plus les entendre par accoutumance. Parce qu’au vu de l’énormité de leur masse, leur son serait d’une puissance extraordinairement violente sur les corps et ce, « indépendamment de la perception sensible »³¹⁸. Les disciples ascètes de Pythagore n’avaient pas que l’argument de l’insensibilité due à l’accoutumance. Indépendamment de la perception sensible, ce serait

forge, il aurait établi la relation déterminante entre la musique et la science des nombres. Ce récit a pour fonction notamment de fonder la science moderne dans sa quête de lois universelles. Concernant La musique des sphères, les rares documents qui en attestent une présence dès l’antiquité seront repris dans la partie Schafer. Je signale cependant les parties 530d, 530e, 531a, in PLATON, *La République*, trad. du grec et présentation par Georges Leroux, deuxième éd. corr., Flammarion, Paris, 2004, p. 383-384.

³¹⁷ Russolo, par exemple, démontre la limitation du domaine musical induite par Pythagore à la suite des primitifs, dans le troisième paragraphe du *Manifeste* (« Les Grecs eux-mêmes, avec leur théorie musicale fixée mathématiquement par Pythagore et suivant laquelle on admettait seulement l’usage de quelques intervalles consonants ont limité la musique et ont rendu presque impossible l’harmonie qu’ils ignoraient absolument » in RUSSOLO, Luigi, *L’Art des bruits, Manifeste futuriste* [1913], Éditions Allia, Paris, 2006, p. 10.) Et dans le mouvement typique du renversement transgressif de Russolo, ce dernier prétend que l’*harmonie* appartient en fait aux bruits et non pas à la musique de Pythagore qui pourtant en a construit le concept. Il apparaît dans ce sens, bien que du point de vue futuriste il soit essentiel de dépasser et de réformer toute histoire appartenant au passé, que le référent pythagoricien se retrouve dans la théorie de Russolo comme dans celle de Cage. Pour le premier, la musique n’est plus en rapport avec la vie (ce qui requiert un renversement et une nouvelle organisation musicale gouvernée par les bruits). Il s’agit, alors, pour lui de donner les *clés* de ce nouvel ordre, de ce nouveau *cosmos*, correspondant aux tonalités, couleurs et rythmes de la vie moderne.

³¹⁸ « Il n’est pas seulement absurde que nous n’entendions rien – ce dont ils [les Pythagoriciens, *ndr*] s’efforcent de donner la cause – mais aussi que nous n’éprouvions rien, indépendamment de la perception sensible. Les bruits excessifs, en effet, déchirent jusqu’aux masses des corps inanimés. Par exemple, le bruit du tonnerre disjoint les pierres et les corps les plus résistants. Puisque les masses transportées sont si énormes, et que le son se transmet avec une force proportionnelle à la grandeur transportée, c’est avec une intensité maintes fois supérieure encore que le son en question devrait arriver jusqu’ici, et sa violence devrait avoir une puissance extraordinaire. Mais nous n’entendons rien, ni ne constatons que les corps subissent les effets d’une action violente, et cela est tout à fait logique, puisqu’aucun son n’est émis. » in ARISTOTE, *Du Ciel*, partie II, chapitre 9, Texte établi et traduit par Paul Moraux, Deuxième tirage, Les belles lettres, Paris, 2003, p. 77 et 79.

aussi par la *raison* qu'une connaissance de ces sons inaudibles serait seulement possible, de même que leur écoute sensible devrait être médiatisée par des « saints » et sujette à une initiation particulière au sein de la communauté³¹⁹.

De cet héritage d'un cosmos organisé selon une harmonie connaissable par la raison, Cage cherche à penser et écouter plutôt la pluralité au sein même de cette unité supposée³²⁰. La technologie pourrait, à ce titre, permettre l'expression des fragments multiples aux relations aléatoires, et les faire devenir audibles.

Mais, la quête de l'écoute de *tous les sons*, jusqu'aux plus inaudibles (les sons considérés comme non musicaux et ceux qui ne peuvent être entendus par l'oreille humaine) maintient des éléments de la croyance de type pythagoricien qui pose la possibilité d'une médiation de la « raison », ici sur le plan de la technologie, et non plus sur un plan « spiritualiste » devenu désormais « inutile ». De même, animé par son écoute des sons non intentionnels, Cage paradoxalement répète une volonté bien précise qui est celle de mettre en place le dispositif permettant de laisser l'inaudible devenir audible.

Dans son œuvre, qui cherche à désintellectualiser, démocratiser la musique, dés-anthropocentrer et dé-théocentrer, le détournement des influences qu'il appelle « spiritualistes » par la technologie et la pensée orientale laisse structurellement intacte l'épistémologie transcendentaliste dans les manières avec lesquelles il connaît *a priori* les sons qui ne sont pas (encore) audibles.

« Ma musique, au fond, consiste à faire apparaître ce qu'il en est de la musique quand il n'y a pas encore de musique. Ce qui m'intéresse, c'est le fait que les choses soient. »³²¹

2.5 Science et art : imitation de la nature comme distanciation de soi

Jusqu'à la fin de sa vie Cage ne cessera de citer l'œuvre d'Ananda Coomaraswamy qu'il tient personnellement pour « fondamentale ». C'est cette œuvre, dit-il en ouverture de la

³¹⁹ DELATTE, Armand, *Étude sur la littérature pythagoricienne*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences historiques et philologies, n°217, Paris, 1915, p. 76, n. 1 ; 133-134 ; 259-264 ; 276.

³²⁰ Dans un passage significatif des entretiens avec Daniel Charles, sur la question de savoir si Pierre Schaeffer est du côté du gouvernement et lui de celui de l'anarchie, Cage répond : « Je pense que nous ne nous entendons pas, lui et moi, sur la différence entre le nombre deux et le nombre un. (J'ai toujours essayé de penser la pluralité du chiffre un, alors que pour Schaeffer, la pluralité ne commence qu'avec le chiffre deux.) » in CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 84.

³²¹ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 274.

conférence de presse qui eut lieu à Pérouse le 23 juin 1992³²², qui l'a fait se tourner « vers la physique et les sciences ». Coomaraswamy, penseur d'origine irlandaise et indienne, représentait la possibilité de penser l'unité de mouvement commune à l'Orient et à l'Occident, alors que les cultures et l'histoire d'une grande partie du XX^e siècle tendaient plutôt à en accentuer l'incompatibilité. Cage prend donc comme modèle sa doctrine et cite en particulier l'ouvrage de Coomaraswamy qui l'a initié à la composition, et à la responsabilité de l'artiste, qui s'intitule *La Transformation de la nature en art* : « [...] la doctrine qu'il professait, et qui était parfaitement traditionnelle, enseignait que la mission de l'artiste est d'imiter la nature dans sa façon d'opérer »³²³. Et si l'art évolue, c'est aussi parce que la nature évolue. La nature se transforme et par l'imitation de ses méthodes, l'art y trouverait son potentiel transformateur. C'est grâce à cette doctrine que Cage n'est ni devenu un scientifique, ni n'a continué à faire de la musique traditionnelle :

« [...] cela m'a converti à la nécessité d'avoir recours, par exemple, au hasard. Car si je m'étais servi de la musique pour m'exprimer, elle n'aurait eu trait qu'à mes émotions personnelles (comme à celles que nous éprouvons tous) ; elle n'eût en rien concerné notre compréhension de la façon dont la nature œuvre. »³²⁴

2.6 Autonomie musicale des sons du monde *via* les nouvelles technologies

Artistique, la démarche n'en est pas moins scientifique dans une recherche de sons qui ne serait pas déterminée par la subjectivité, les intentions et les émotions. L'expression personnelle relevant de la « musique » selon sa conception, la « musique » est le problème des sons³²⁵. Si Cage opérerait la première désacralisation de la sphère « musique » (à la suite de Schönberg et de Cowell) en lui substituant une affaire d'organisation des sons, comme il l'écrivait lui-même au début de sa carrière dans son « credo », le second temps du prolongement de ce mouvement est le renoncement à l'intention organisatrice. Du point de vue de la tradition de la musique occidentale, cela représente une autonomisation du son qui n'est plus d'emblée musical, puisqu'il n'y a plus la dimension de création qui le sous-tendait.

³²² John Cage décédait six semaines plus tard.

³²³ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 14.

³²⁴ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 14 et 16.

³²⁵ « Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique », in CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 27.

En se tournant vers les sons et non plus vers la musique, Cage énonce que tout est déjà là, que tous les sons, mêmes les plus inaudibles, sont en présence, et qu'ils le seront bien après que nous puissions encore les percevoir. Cage, en ce sens, rompt aussi avec ses propres influences liées à la synesthésie pure qui ne peut concevoir d'autonomie du son, et donc de son écoute. Cage rejoint en effet à ce sujet la perspective scientifique, devant le fait que les correspondances des sens sont d'ordre individuel.

En revanche, Cage se référera jusqu'au bout de son œuvre et de ses discours à l'idée d'un cosmos vibratoire, dans lequel tout vibre, tout est vivant, même le cendrier. Chaque objet ou plante vibre selon des fréquences différentes. De cette croyance, il va donc non plus chercher à organiser les sons (bien que la mise sous cloche anéchoïque du cendrier nous rapproche à nouveau de la « capture »), mais à imiter le désordre cacophonique apparent qui constitue la nature, en attendant qu'une meilleure technologie puisse accomplir ses souhaits et promesses.

Imiter cette polyphonie naturelle sans y projeter ses propres émotions et subjectivations demande de nouvelles méthodes. Entre science et art, Cage opta pour les opérations de hasard.

2.7 Méthode : imiter le chaos

Le hasard, pour Cage, correspond aussi au *chaos* d'un des courants de pensée chinoise. Ce chaos inquiétant « au sens que lui a récemment reconnu notre époque » est, pour lui, au travers de la lecture d'un chapitre de *Tchouang tseu*, un « ami » plutôt qu'un « ennemi »³²⁶. *Imiter le chaos – ami* forme le principe de Cage qui lui permet de composer sans organiser, sans déterminer les sons laissés à eux-mêmes. Il compose en choisissant les sons à l'aide d'opérations de hasard développées par les nouvelles technologies :

« IC : il s'agit d'un programme d'ordinateur produisant des nombres aléatoires compris entre 1 et 12. Il existe un autre programme appelé TIC, qui procure des valeurs de temps à partir des tirages du *I Ching*, autrement dit en fonction du hasard. TIC, comme IC, ainsi que les différents programmes de parenthèses temporelles, ont été construits pour moi par Andrew Culver. »³²⁷

³²⁶ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 16.

³²⁷ « Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique », in CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 22 et p. 26.

Cage compose donc avec des opérations de hasard qui empêchent que sa propre détermination n'interfère avec les sons qui se jouent.

Mais Cage compose et, par conséquent, inscrit sur les partitions un certain nombre d'indications que l'interprète devra suivre. Une tension s'instaure entre le travail de fixation de ses indications dans l'écriture et les méthodes d'indétermination des sons. Comme il le dit clairement, cette tension fut son « souci » de compositeur qui l'orienta vers « une certaine flexibilité ». Au lieu de fixer la tonalité d'une note sur une *portée* et dans une temporalité formalisée selon un *tempo*, il développa des *parenthèses temporelles* :

« [...] : plutôt que d'ancrer toute chose en tel point précis, je m'efforce de lui ménager un espace de liberté qui lui soit propre. Et quand je dis "point" ou "espace", c'est de temps que je parle. [...]. Le son peut commencer entre tel et tel point, et finir entre tel et tel autre. [...]. Hier, par conséquent, Michaël Bach [l'interprète qui a joué ONE pour violoncelle, *ndr*] avait le privilège de décider quand exécuter chaque son ;[...] Il savait [muni d'une montre et d'un chronomètre, *ndr*] durant quel intervalle il pouvait commencer, et quand il allait finir. Et il savait à quel moment le son suivant allait pouvoir commencer. »³²⁸

Cage pose par écrit des « espaces de liberté » déterminés aléatoirement par des opérations technologiques de hasard dans lesquelles l'interprète « sait » qu'il est libre de déclencher le son « quand » il le « décide ». Dans son travail de composition, Cage s'« efforce » d'ouvrir son écriture à des choix qui ne lui sont pas propres : les choix que prend l'interprète par exemple ; les choix des parenthèses temporelles ou les choix de sons que l'ordinateur opère lorsqu'il les tire au sort³²⁹. Par là, Cage livre sa méthode de composition d'une musique qui se laisse transformer par d'autres ordres. Ces ordres en effet sont indépendants des déterminations du compositeur. Des ordres extérieurs à ses intentions sont autorisés comme conditions de possibilité de surprendre le créateur de la pièce. La partition, avec ses notations aussi précises soient-elles, ne fixe pas la performance. Au contraire, elle ouvre au sein de ses parenthèses des espaces et des temps qui lui sont hétérogènes, c'est-à-dire différents, variables, et immaîtrisables. La composition musicale ne compose ainsi pas les sons, elle leur aménage des espaces temporels. À chaque interprétation de la partition, les événements sonores peuvent être différents, jamais identiques. Le problème

³²⁸ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p.16 et 20.

³²⁹ « Je choisis les sons à l'aide d'opérations de hasard. » in CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 27.

de la fixation des sons dans la musique semble franchir, par cette méthode, le seuil de sa résolution³³⁰. La musique ne serait donc plus un problème pour Cage, dans la mesure où elle se laisse transformer par des événements extérieurs, au point que ces derniers acquièrent le statut de musique bien que non intentionnée. Ainsi à l'écoute de la nature, l'aléatoire (chaos) devient musical.

2.8 Individus et sons : démocratie et anarchie

Chez Cage, lecteur du *Tchouang tseu*, la notion de chaos est chargée positivement³³¹. Dès les années 1960-1970, la considération envers un chaos universel, amical et réconfortant s'accompagne chez Cage d'une pensée de la démocratie des sons et d'une forme d'anarchisme social. Le problème de la musique devient politique. L'orchestre demande une discipline, une hiérarchie entre les sections, instruments et interprètes, avec en son centre un chef. Le chef d'orchestre dirige la simultanéité du jeu des interprètes - instrumentistes. Ainsi après avoir laissé les sons être eux-mêmes, en les écoutant tous, il s'agit de développer une méthode de composition et d'orchestration qui ne serait plus ordonnée par la détermination d'un chef :

« Avec les parenthèses temporelles, il devient possible de composer une musique pour grand orchestre sans s'encombrer d'un chef. Cela permet d'imaginer une société sans président. Et selon moi c'est capital : si, d'un point, on passe à un espace, celui-ci pourra être utilisé d'autant de façons différentes qu'il y a d'individus. »³³²

Le point, c'est-à-dire la note sur une partition, est transformé en « espace », un espace temporel où l'interprète est autonome dans ses décisions. Chaque musicien de l'orchestre est considéré comme un centre individuel.

Reste qu'une composition de Cage demande tout de même certaines formes de prise de décision, notamment sur la manière d'indiquer à quel moment les interprètes peuvent commencer à jouer sans chef d'orchestre. Cage choisit donc d'utiliser, par exemple, des

³³⁰ « [...] le seul problème avec les sons, c'est la musique. », in CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 27.

³³¹ « Je tiens à souligner le réconfort que je puise dans l'intérêt contemporain pour le chaos. » in CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 26.

³³² CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 30.

chronomètres sur grand écran³³³. Le nombre de chronomètres dépendait du nombre de réseaux de parenthèses temporelles simultanées. Mais la question suivante était de savoir qui choisit-on pour faire partir les horloges. Cage se posa la question est l'élucida en ces termes, après avoir précisé que « chaque interprète est promu au rang d'individualité autonome »:

«[...] il importe assez peu de savoir qui a mission de déclencher le chronomètre : une fois les aiguilles en route, chacun est lui-même. [...] Nous persévérons dans l'idée qu'il importe davantage de présider plutôt que d'être un simple citoyen. Mais il faudrait envisager de mettre intelligemment à contribution un nombre croissant d'individus : offrir à chacun d'être son propre centre, au lieu de nourrir l'illusion qu'être au centre, c'est présider. »³³⁴

De même que chaque son doit être lui-même, les individus qui le jouent et composent la société, peuvent, selon Cage, devenir eux-mêmes leur propre centre. Démocratie et anarchisme sont évoqués au sujet des individus et des sons dans l'adoption d'un nouveau *credo* de l'harmonie des différences³³⁵. Par cette méthode, Cage promeut chaque son comme chaque individu au rang d'individualité autonome. La musique qui auparavant les organisait (au sein d'un système de tonalité pour les sons et au sein de l'orchestre pour les musiciens) se transforme ainsi en un chaos analogue à celui que produisent les sons de la nature.

Pourtant, la même pièce de Cage jouée par des interprètes différents se distingue de l'écoute de l'environnement ambiant. L'auditeur est toujours capable de distinguer une pièce de Cage de l'écoute de la musique de la ville par exemple. Cette tension est peut-être liée à la pratique artistique elle-même, la pratique de la musique.

3. Musique continue

3.1 Éthique et choix du compositeur

« Personnellement, je vis sur la Sixième Avenue et n'ai donc nul besoin de musique : j'ai à ma discrétion plus de sons que je n'en consomme. Mais chaque jour, je suis inondé de courrier, avec en plus le Fax ; et je n'utilise pas de répondeur téléphonique. Je suis voué de ce fait, à dresser la liste des

³³³ « [...] *Video clock* [...] » in CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 34.

³³⁴ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 34 et 36.

³³⁵ « Je parle naturellement d'anarchie : du *credo* selon lequel chaque personne peut devenir son propre centre. » in CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 36.

œuvres qu'on me réclame... À ce jour, j'ai déjà écrit toute la musique qu'on exigeait de moi jusqu'à février prochain ; mais les commandes se renouvellent. »³³⁶

L'art est une pratique, un effort, une profession dans le cas de Cage. Il est remarquable de l'entendre expliquer qu'on *exigeait* de lui d'écrire de la *musique*. Il n'avait nul *besoin* de musique, mais on lui en *réclamait*. Une tension est donc perceptible chez Cage concernant la question du choix qui suppose toujours et encore une détermination de l'individu, compositeur en l'occurrence, empêchant les sons d'être absolument eux-mêmes. Malgré les méthodes développées par Cage, la question de savoir comment pouvoir écouter la musique du monde, de la nature et des villes sans que la détermination humaine n'entre en jeu, trace dans le sillon de son œuvre une continuité héritée de la tradition musicale.

Dans la théorie musicale de Cage comme nous l'avons vu, il est un souci constant depuis les années 1950 de *défaire* l'autorité du compositeur ou du chef d'orchestre sur les sons comme sur les musiciens de l'orchestre. Sa théorie se développa en une politique et une éthique lorsque pointa une analogie entre les individus et les sons. Animé par la question avec laquelle il titre son *Journal : comment rendre le monde meilleur* [?], Cage soutiendra jusqu'à la fin, selon les principes du *Tchouang tseu* que chaque détermination que nous pouvons avoir dans un sens ou dans un autre en tant qu'individu face au chaos du monde ne provoquera que de pires conséquences. Tel est le sens de la suite du titre entre parenthèses de son *Journal : (on ne fait qu'aggraver les choses)*³³⁷. Il y a bien cette intention, chez Cage, de rendre le monde meilleur. Or qu'en position de retrait, cette *intention éthique* demeure : en 1972, par exemple, au beau milieu d'un « cirque de sons » dans un show multimédia intitulé *HPSCHD* créé par Cage à Berlin, l'interprète, collaboratrice et compositrice Joan La Barbara lui demanda de manière provocatrice :

« Avec tout le chaos dans le monde, pourquoi en fais-tu plus ? » il répondit : « Peut-être que quand tu sortiras d'ici, le monde ne semblera pas aussi chaotique. »³³⁸

Sans imposer ses intentions, certes toujours relatives à lui-même (relativisation indiquée par la nuance du *peut-être*), Cage *fait* par ailleurs des choix sur la position des interprètes : « Au départ du chronomètre, chaque interprète est promu au rang d'individualité

³³⁶ *Ibid.*, p. 25.

³³⁷ CAGE, John, *Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)* (1965-1982), trad. de l'angl. par Christophe Marchand-Kiss, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003.

³³⁸ La BARBARA, Joan, propos recueillis par Julian Cowley in « Electronic Voice Phenomenon », *The Wire : Adventure in Modern Music*, n°301, Mars 2009, p. 30.

autonome »³³⁹. Il s'agit donc que quelqu'un possède l'autorité suffisante afin de *promouvoir* les *rangs* des individus. De même qu'en dehors des parenthèses temporelles, Cage écrit des partitions résultant certes d'opérations de hasard, mais qui une fois sélectionnées déterminent en partie ce que l'interprète devra exécuter, en tout cas dans le cadre formel. En tant que compositeur, il est aussi obligé de faire d'autres choix, lorsqu'on enlève le chef d'orchestre, par exemple comme déjà évoqué :

« [...] comment les musiciens sauront-ils à quel moment commencer ? La solution retenue pour l'instant consiste à user d'un chronomètre sur grand écran. »³⁴⁰

Se retirer n'est possible qu'à la condition de remplacer celui qui dirige par un chronomètre comme solution de circonstance et de donner une autonomie aux individus. Chassant les déterminations du compositeur, Cage détermine les conditions de possibilité de l'autonomie des sons et des individus interprétant ses pièces, s'en remettant à l'autorité de la technologie.

3.2 Déplacement de l'autorité vers la technologie

Certes Cage ponctue ses discours par des *pour l'instant* ou des *peut-être* qui montrent bien que le cadre est expérimental. Mais non seulement *rendre le monde meilleur* est l'intention éthique qui domine ses dispositifs pratiques et théoriques, mais encore lorsqu'il s'agit de faire un choix, de sélectionner une option plutôt qu'une autre en fonction de cette intention, il s'en remet à la *technologie*. Bien que soit maintenue une certaine autorité du compositeur, Cage déplace cette dernière à celle de la technologie. Déjà dans *4'33''*, il était question d'abord d'un décompte temporel que David Tudor devait respecter montre à l'appui³⁴¹. En 1992, il s'agit de chronomètres, et dans *0'00''* d'un système d'amplification. S'il est une *subversion* des stratégies centrées sur les déterminations humaines de la composition de la musique, les moyens technologiques mis en œuvre sont nécessaires malgré leur fabrication humaine. Le « pour l'instant » de la solution des chronomètres et l'attente d'une chambre anéchoïque adaptable qui permettrait d'entendre le son caractéristique de

³³⁹ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 34.

³⁴⁰ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002, p. 34.

³⁴¹ « Le pianiste David Tudor s'assit au piano sur la scène de bois peu élevée, ferma le clapet du clavier sur les touches, et regarda sa montre. », GANN, Kyle, *No Such Thing as Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2010, p. 2. Je traduis.

chaque élément du monde sont les indices de la croyance de Cage en une technologie qui n'existe pas encore, mais qui permettra dans un futur plus ou moins proche de réaliser ses intentions. La technologie *a priori* permettrait de rendre audible *tous les sons*, ceux-là mêmes que l'humain ne peut pas (encore) entendre. La technologie permet déjà et permettra sûrement selon Cage d'écouter tous les sons du monde, et en particulier les sons inaudibles par l'oreille humaine dans son spectre limité de fréquences perceptibles. La technologie mettrait en évidence, en particulier par l'amplification, chaque son ainsi élevé au rang d'individualité autonome. Chaque son obtiendrait ainsi sa légitimité et son droit à l'audibilité.

3.3 Déplacement de la séparation

La subversion des déterminations humaines en matière de musique est accompagnée chez Cage par l'*imitation de la nature* signalée ci-dessus. Conscient que cette référence à Coomaraswamy est traditionnelle du fait qu'elle plonge ces racines dans l'esthétique aristotélicienne la plus classique concernant la pratique artistique, Cage la prend comme principe de décentrement de la perception spécifiquement humaine vers une composition musicale complexe, apparemment chaotique, que livrent sans cesse la nature et ses sons. Il s'agit par la technologie de rendre audible c'est-à-dire de mettre en présence des oreilles humaines la musicalité des sons laissés à eux-mêmes, naturels ou non.

Mais bien que l'intention soit d'ouvrir la musique à la nature, Cage reste néanmoins fidèle à la conception métaphysique d'une *représentation* de la nature par le biais de la technologie dont il serait le représentant. En effet, sa théorie suppose une *distance* entre les sons de l'environnement et lui-même sujet auditeur, que la technologie pourrait enfin diminuer. Son récit du passage dans la chambre anéchoïque est paradigmatique de cette distance, bien qu'il s'agisse d'un écart dans le temps. Lorsqu'il est entré dans la chambre, il eut d'abord la perception des sons *et ensuite* il y eut la prise de conscience que son propre corps en était la source.

Dans une perspective qui englobe le social, le politique et les sons, les humains et les sons n'entretiennent qu'un rapport de simulation, comme le rappelle Kahn lorsqu'il cite Cage : « un être ensemble des sons et des gens (où les sons sont des sons et les gens sont des gens »³⁴². Dans le cadre musical, compositeurs et interprètes (en fermant par exemple le

³⁴² CAGE, John, « The Future of Music » (1974), in *Empty Words : Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 1981, p. 179, cité par KAHN, Douglas, in *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p. 199. Je traduis. Cette séparation entre les sons et les humains est

piano dans 4'33'') doivent tout faire afin de laisser les sons être eux-mêmes, dans leur autonomie. L'écoute des sons de Cage informe sur une philosophie politique : tout comme chaque son, chaque humain devrait être son propre centre. Sa conception des sons reflète sa représentation d'un cosmos où les humains et les sons sont leur propre centre, autonomes de l'intention des uns et des autres. Mais il est remarquable d'une part que l'ensemble que forme tous les gens autonomes et l'ensemble que forme tous les sons autonomes sont conçus par Cage, de manière *séparée*, aussi comparables qu'ils puissent être. Et d'autre part, les ensembles sont pensés selon une relation de correspondance, mais polarisés de manière *asymétrique*. En effet, l'œuvre philosophique et musicale de Cage se focalise principalement sur l'autonomisation des sons par rapport à la manière de penser et de composer la musique en Occident que de mettre en place une action sociale.

Aussi subversive que fût l'œuvre de Cage à l'interne de la tradition musicale occidentale de point de vue de l'organisation humaine des sons et quant à la question de l'écoute, les sons sont théorisés selon leur existence propre, indépendante de la perception humaine incapable de percer le secret de leur signification. Et bien que, depuis la Seconde Guerre Mondiale, Cage ait traduit technologiquement le vocabulaire synesthésique des expressions d'*esprits* qui habiteraient chaque objet, les sons, pour lui, sont des êtres à part, possédant un langage intime, secret, inouï (le cendrier possède une vibration interne, la table, et l'air aussi). Ils seraient des expressions réelles de la multitude chaotique qui anime tout ce qui constitue le monde. Achevant le geste romantique de la dissonance croissante, Cage sépare radicalement la perception musicale des sons de l'unique quête d'une organisation, signification, harmonie (la musique comme récapitulation de l'ordre, *cosmos*). Cage marque ainsi une rupture avec l'idée pythagoricienne d'une harmonie du cosmos (de l'unité et de l'ordre). Mais Cage s'inscrit d'une certaine manière dans une continuité de la représentation du cosmos de type métaphysique qu'il a notamment héritée au travers de ses influences théosophiques et synesthésiques, en maintenant une séparation entre les humains et les sons. Les sons peuvent enfin être écoutés en eux-mêmes et pour eux-mêmes dans et hors de la sphère de l'ordre musical, sans jugement de qualité (harmonie ou dissonance). Mais ce déplacement de la possibilité d'écoute située dans une théorie musicale n'est concevable qu'en fonction de la continuité dans une séparation de type métaphysique entre les individus

aussi explicite lorsqu'il parle du retour après la découverte de l'inexistence du silence : « [...] le retour s'effectue vers quelque chose de tout à fait naturel : les hommes sont à nouveau des hommes, les sons sont à nouveau des sons. » in CAGE, John, *Pour les oiseaux Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 36.

percevant et les sons. Désormais autonomes d'une organisation humaine, les sons possèderaient les secrets de la vie du monde à jamais inaccessibles. Cette philosophie musicale et politique vise, *via* la médiation technologique, à déplacer l'attention de l'organisation des sons (musique) vers celle des sons. Mais, d'avoir fait des sons des *êtres* à part et indépendants de l'audition et de leur contexte de production, cette stratégie limite les possibilités d'une action sociale en retour.

3.4 Panauralité et dépendance métaphysique

Le sens du monde et son chaos croissant, à l'exemple de la démographie qui a doublé durant la vie de Cage, ont autant de signification que les sons en possèdent. Non qu'il n'y en ait pas ou qu'ils soient vides de sens, mais il y a cette idée continue chez Cage qu'une ou des vérité(s) existent dans la nature, mais qu'elle lui est /sont à jamais interdite(s) du fait de sa condition humaine. L'avènement des nouvelles technologies et en particulier des moyens audio-visuels et de communication qui envahissent l'espace sonore public et privé dans les années cinquante en Amérique du Nord formule pour Cage la promesse d'un développement de la capacité d'écoute des sons. À l'appui de cette analyse contextuelle et d'un point de vue théologique, il y aurait ici la substitution d'un attribut propre au dieu des traditions monothéistes en faveur de la technologie. Suivant l'évidence selon laquelle la mort de l'individu n'arrête pas les sons de résonner, la technologie quant à elle ne cessera de se développer et de rendre tous les sons audibles dans le spectre de l'audition humaine. Dans cette logique, la technologie possèderait les conditions de possibilité de l'attribut divin de la capacité de l'écoute de tous les sons tout le temps et à l'intérieur de chaque corps-matière, c'est-à-dire que la technologie possèderait le potentiel de la *panauralité*³⁴³. La technologie livrera peut-être les secrets des sons, si ce n'est le code de leur signification. Or il s'agit là d'une vision personnelle et relative d'un développement particulier et hypothétique de la technologie. Chaque objet à structure atomique inerte, à l'exemple du cendrier, ne possède pas un son propre, intérieur. En effet, même isolé dans une chambre anéchoïque minuscule (du type particulier que Cage a visité, car il en existe d'autres types aux effets différents) aucun son ne pourrait en être amplifié. Comme le physicien acousticien Michael Gendreau le

³⁴³ KAHN, Douglas, in *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p.198. Je traduis.

montre³⁴⁴, les objets vibrent selon leur mise en relation à un réseau de sources vibratoires multiples.

La conception de Cage d'un son intérieur aux choses que la technologie pourrait entendre dans un futur imaginaire est significative, une fois encore, de sa dépendance vis-à-vis de certaines représentations métaphysiques organisantes et organisées dans et par la culture occidentale. Or il s'agit du même cadre de représentation du monde qui a structuré la tradition de la musique occidentale à propos de laquelle Cage dirige ses stratégies d'émancipation de la composition organisatrice des sons. Ceci permet de mieux comprendre les tensions que nous avons relevées dans ce parcours sélectif dans l'œuvre de Cage.

3.4 De l'ouverture de la sphère musicale à la multitude éternelle des sons comme esprits du monde

La situation technique inhérente à une théorie musicale cohérente au sein de la musicalité du monde ambient opérée par Cage apparaît être d'une importance *centrale* dans les arts sonores du XX^e siècle et leurs controverses. Cette centralité, si contraire soit-elle à la volonté même de Cage cherchant toutes les stratégies possibles pour mieux se retirer, se manifeste aujourd'hui plus que jamais dans la fonction qu'il occupe dans les débats³⁴⁵. Cette fonction représente tant celle de limite indépassable à l'interne de la tradition musicale occidentale, que celle de pivot à partir duquel un basculement est possible³⁴⁶. Mais ce rôle de seuil est le résultat d'une reconstruction *a posteriori* de celles et ceux qui s'en revendiquent ou qui s'en distinguent, saisissant une ambiguïté à l'œuvre entre son autorité de compositeur croissante et sa politique anarchiste ; entre un corps lieu de référence et l'oubli du corps ;

³⁴⁴ Cf. partie B . 2. du présent travail : « Théologie du Bruit / système d'amplification », point 5. « Le cas d'une pratique de la puissance physique des vibrations en toute mesure : Michael Gendreau ».

³⁴⁵ N'en témoignent les nombreux essais en *sound art* qui posent l'œuvre de Cage au fondement de la discipline et de toutes interrogations sur les perceptions des sons, à l'exemple de la première partie intitulée « 4'33' : Sound and Points of Origin » de la thèse de LaBELLE, Brandon, *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc., 2006, p. 1-45. La centralité de l'œuvre de Cage s'observe aussi bien chez ses détracteurs qui la prennent comme cible, à l'exemple de Francisco López : « Je crois que la "révolution" Cage, au lieu de "libérer la musique du goût et des traditions", l'a encore réduite dans les clôtures de ce même vieux paradigme occidental du formalisme et de la procédure », propos recueillis dans et par BAILEY, Thomas Bey William, *Micro-Bionic, Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Book, 2009, p. 135. Je traduis

³⁴⁶ LOPEZ, Francisco : « Il n'est d'aucune utilité de combattre les traditions en les fuyant à l'intérieur de leur terrain, et de rester caché dans un repaire illusoire offert par elles. [...] Faisons face aux traditions plutôt que d'exagérer ce que nous voulons changer d'elles dans un mouvement convulsif de négation. Je ne pense pas qu'il soit possible de libérer la musique du goût et de la mémoire (les cagiens eux-mêmes en sont la preuve), mais, ce qui est plus important et pertinent, c'est qu'elle n'a pas à l'être ; même dans la plus extrême position anti-traditionaliste », propos recueillis dans et par BAILEY, Thomas Bey William, *Micro-Bionic, Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Book, 2009, p. 135. Je traduis.

entre l'écoute des sons qui lui suffirait et la musique qu'on lui réclame. L'apport d'une relecture du geste cagien en fonction de sa représentation métaphysique issue des héritages ésotériques d'influences pythagoriciennes, montre au contraire qu'il ne s'agit pas d'une ambiguïté, mais bien d'une cohérence à l'interne de la tradition occidentale. Ainsi plutôt qu'une profanation du son musical rendu à l'usage commun d'une écoute du monde, à l'image de la performance *4'33''* qui est encore considérée par certains comme un scandale, il est plutôt question d'un déplacement du lieu des sons qui de la salle de concert avec son orchestre et sa hiérarchie passent à la nature et au cosmos. Les sons jusqu'alors ordonnés, dirigés, et mis sous tutelle de l'autorité du chef d'orchestre ou du compositeur trouvent leur autonomie par la médiation et le pouvoir *panaural* de la technologie.

4. Dispositif de sécularisation

« La musique est immatérielle, elle ne peut être identifiée d'une manière univoque à aucun des moments du monde extérieur, mais elle est en même temps, hautement articulée et déterminée en elle-même, acquérant ainsi à nouveau, aussi médiante soit-elle, une commune mesure avec le monde extérieur la réalité sociale. [...] le caractère de ce qui reconforte, de ce qui réprime le rapport mythique aveugle avec l'état de nature – caractère que l'on attribue à la musique depuis les récits d'Orphée et d'Amphion –, est à la base de sa conception théologique, celle d'une musique des anges. Elle a agi profondément jusque dans la musique d'art autonome, dont nombre de comportements ont sécularisé cette représentation. »³⁴⁷

Dans l'opération de Cage, il n'y a pas de restitution à l'usage commun des sons qui avaient été séparés dans la sphère dite musicale et savante. Les sons sont maintenus séparés des humains dans une autre sphère, celle du monde et de son langage propre à la signification perdue. D'avoir désiré les sons libres et eux-mêmes non distingués des matières, Cage les a maintenus dans un rapport d'altérité de type métaphysique, laissant planer leur spectre intact dans le monde. Ce déplacement de lieux (de la musique des sphères célestes à celle du

³⁴⁷ ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques* (1962, éd. rév. corr. 1968), trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi, Éditions Contrechamps, Genève, 1994, p. 50.

cendrier) d'une séparation maintenue (entre le soi intentionnel entre parenthèses et les sons) demande un dispositif tel que des rites de passage, mais aussi des récits, c'est-à-dire une nouvelle mythologie accompagnée de son panthéon technologique. Ce déplacement demande de même une nouvelle liturgie qui ne peut être interprétée par n'importe qui du fait de l'initiation complexe que cette nouvelle musique suppose (David Tudor ou Michaël Bach font partie de ces rares exceptions). Ce déplacement s'accompagne, pour finir, de nouvelles méthodes de composition, sur le papier, mais aussi par l'utilisation de programmes informatiques adaptés, ou de nouveaux instruments tels le chronomètre et la *vidéo-clock*. Le pouvoir du dispositif qui orchestrait la séparation des sons en fonction d'une œuvre musicale classique s'est ici mué en pouvoir de la technologie permettant un nouveau dispositif d'interprétation des sons séparés. Ce déplacement équivaut à une sécularisation de l'idée de la musique absolue en l'idée du son absolu, puisqu'afin de mener à bien sa stratégie générale cherchant à attirer l'attention musicale sur l'environnement sonore, il fit des sons des êtres en eux-mêmes, à part. Au lieu d'une disponibilité des sons dont l'être intime ou englobant le cosmos aurait été neutralisé, le déplacement fondamental de Cage constitue une nouvelle séparation du sonore (sécularisation) et non pas une restitution à l'usage commun (profanation). Autrement dit, le « problème »³⁴⁸, chez Cage, ce n'est pas la musique, mais les sons.

³⁴⁸ J'utilise le terme en référence à la phrase de Cage qui donna lieu de titre à l'ouvrage ici précédemment cité : CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002.

B.1 Théologie du silence / système de stabilisation

The Tuning of the World de R. Murray Schafer :

Tensions hermétiques et productrices d'une syntaxe des événements sonores

« Daniel Charles : Les disques, selon vous, ne sont rien de plus que des cartes postales...

John Cage : - Qui abîment le paysage. »³⁴⁹

« Certains jeunes gens de la génération qui me suit sont remplis d'aise par ces manifestations chaotiques (voir Artaud, Dubuffet...). Je suis, moi, au contraire, fanatique de l'ordre. Et combien il me manque ! J'y tends comme un souverain bien, qu'on me refuse, qu'on me mesure chichement ! »³⁵⁰

« Lorsque l'autorité de la chrétienté s'affaiblit, le nombre des cloches d'églises augmenta. Peut-être que Dieu n'écoutait plus, ou au moins ne parlait pas. Les nombreux sons qui étaient une fois considérés comme des voix divines – les tempêtes, la foudre, et les mystérieuses voix de la nature et des rêves – furent rationalisées différemment. Dieu devint silencieux. Plus de Pater Nostars ou d'Ave Marias. D'autres oreilles s'ouvrirent à l'écoute de la difficile situation humaine. »³⁵¹

³⁴⁹ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretien avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002, p. 49.

³⁵⁰ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 101.

³⁵¹ SCHAFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 28.

0. Introduction

Dans une intervention donnée dans le cadre du groupe de recherche interdisciplinaire de l'université de Davis le 9 mars 2011³⁵², Douglas Kahn a présenté les résultats de l'étude qu'il menait en histoire du son dans les avant-gardes artistiques du XX^e siècle. Sa thèse est que dans le développement récent de l'art sonore (*Sound Art*), les artistes utiliseraient, selon une tendance majoritaire, les nouvelles technologies afin de se mettre en contact dynamique (« *in circuit* ») avec la *nature*, c'est-à-dire l'idée du réel – biologique ou divin – de ce dont l'humain se serait séparé par des développements culturels³⁵³.

Dans le mouvement de cette démonstration, je m'intéresse particulièrement à comprendre comment se construisent, dans les manières de faire en art sonore, les pôles « technologie » et « nature » d'une hypothétique sphère culturelle du son et de son écoute. L'étude de la construction en mouvement de la relation de ces deux pôles idéologiques pourrait mettre en évidence des processus sociaux et des productions de sens. Mon hypothèse générale, est que dans la culture sonore et aurale contemporaine, des idées du « son » mobilisent des éléments de discours ésotériques et judéo-chrétiens, qui par conséquent conditionnent la fabrication signifiante du sonore (et son audition). Afin de légitimer cette hypothèse, il s'agira de sélectionner des discours significatifs en les considérant comme des *données* encodant des événements (écoute) et objets (son) non mesurables ni enregistrables de manière « brute ».

Si les rhétoriques en art sonore trouvent leur seuil critique de la formalisation de Cage d'un « impossible » lié à ses expériences sur le silence, il est un courant qui par réaction a aussi maintenu la possibilité de l'écoute du silence notamment selon une idéologie critique avec un certain développement de la modernité³⁵⁴. C'est ce courant valorisant le silence que

³⁵² Titre de l'intervention orale de Douglas Kahn : *Sound, Music and the Nature of Communications Technologies*. Contexte : *Technoscience, the Arts, and Culture Research Cluster*, Université de Californie, Davis, le 2 mars 2010.

³⁵³ David Dunn, par exemple, présente l'exigence de son travail en art sonore de la manière suivante : « Je suis convaincu que pour faire évoluer une forme d'art, il faut pouvoir se tourner vers le phénomène du son comme facteur d'intégration primordial de la manière que nous avons de comprendre notre place au sein de la structure mentale de la biosphère » in David DUNN, « La nature, l'art sonore et le sacré » (2008) in *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011, p. 109.

³⁵⁴ David Le Breton, anthropologue connu pour son *Anthropologie du corps et modernité* (PUF, Paris, 1990), mobilise la dichotomie bruit/silence afin de poser son discours transcendantaliste du silence (en lien avec une « intériorité » et une « présence sensible ») en réaction à ce qu'il nomme la « modernité » : « Par opposition à l'existence bruyante du citoyen, le silence se donne comme absence de bruit, comme un horizon encore épargné

j'ai choisi de discuter afin d'en cerner de manière précise et historique, les enjeux et systèmes d'idées que cette possibilité suppose. C'est pourquoi, dans cette partie, je propose d'analyser une des auditions – une des fabrications du son et du silence – qui a organisé de manière déterminante les codes du rapport écoute/environnement afin d'en cerner ses héritages et sa construction particulière.

Comme nous l'avons déjà vu plus haut, il ne s'agit pas de reproduire l'audition d'un individu. Il ne s'agit pas d'entrer dans cette boîte noire. Il s'agit seulement de rendre compte de ce qui entre et sort de cette boîte noire représentée par l'audition d'un individu : les opérations de sélection des références historiques mobilisées et les productions principalement discursives ici.

Réunissant « références » et « productions », j'analyserai l'ouvrage principal du compositeur canadien Raymond Murray Schafer (ci-après Schafer) qui, à la suite de John Cage aux niveaux musical et philosophique³⁵⁵, a formalisé le programme académique et la première théorie de l'écologie sonore³⁵⁶. Schafer poursuit aujourd'hui ce travail au sein notamment d'institutions contemporaines spécialisées en *design* sonore³⁵⁷.

par la technique, une zone en friche que la modernité n'a pas absorbé, ou bien à l'inverse un lieu qu'elle a délibérément conçu comme une réserve de silence. Le monde résonne sans relâche des instruments techniques dont l'usage accompagne le vie personnelle ou collective. La modernité est l'avènement du bruit, il y a toujours un portable qui sonne quelque part. Le seul silence que nos sociétés connaissent est celui de l'arrêt de transmission. Il est une cessation de la technicité plutôt que l'émergence d'une intériorité Il suffit parfois que cesse un bruit continu, que le moteur de la pompe à eau ou de la voiture s'interrompe un instant pour que le silence se donne à portée de main, d'une présence sensible à la fois matérielle et volatile », in *Éloge de la marche*, Éditions Métailié, Paris, 2000, p. 52.

³⁵⁵ « Il est évident que la volonté de Schafer d'écouter et de composer le paysage sonore comme un morceau de musique avait déjà été exprimée par Cage – selon une préoccupation plus philosophique –, lequel insistait toujours sur la nature essentiellement musicale de son activité. Au moins dix ans avant que Schafer ne commence à formuler les hypothèses de base de l'écologie sonore, John Cage et ses musiciens les plus proches (David Tudor et Morton Feldman) avaient désinvesti les actes d'expression de soi pour transférer leur attention créatrice sur les actes perceptifs de l'écoute des sons organisés de manière non sémantique, interprétant ce transfert comme une stratégie de focalisation de la sensibilité sur la réalité qui nous entoure. » in David DUNN, « L'écologie sonore et la tradition de la musique expérimentale » (2008) in *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011, p. 91.

³⁵⁶ « Raymond Murray Schafer [...], très probablement, fut le premier à donner une définition formelle de l'écologie sonore » in David DUNN, « L'écologie sonore et la tradition de la musique expérimentale » (2008) in *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011, p. 86.

³⁵⁷ Listons ici seulement les derniers événements à ma connaissance qui démontre l'activité actuelle de Schafer : Il créa aussi le *World Forum for Acoustics Ecology* en 1993, préside – notamment en 2009 à Mexico lors de *Sound Megopolis*. L'Ircam l'a invité à la Semaine du Son en 2005 sur le thème « Acoustique et vie urbaine ». Parrain en 2010 de la septième édition de la Semaine du Son organisé par l'Ircam.

Je reviendrai en fin de partie sur le titre anglais original de ce livre paru en 1977 (*The Tuning of the World*³⁵⁸), mais c'est la nouvelle édition française de 2010, augmentée de préfaces et postfaces, qui a particulièrement retenu mon attention. Cette édition met en scène le texte et l'auteur en plaçant dans l'histoire comme s'ils avaient fait pour la première fois entrer tous les auditeurs « dans la réalité de la vie sonore de notre monde »³⁵⁹. L'ouvrage de Schafer (intitulé désormais en français *Le Paysage sonore*, et avec un sous-titre original de type cagien *Le monde comme musique*) est devenu incontournable lorsqu'il s'agit de discuter aujourd'hui du rapport entre écoute et environnement³⁶⁰.

L'influence de ce travail et de son développement peut se lire aussi dans la manière dont les premiers ouvrages collectifs en sciences sociales de l'auralité et du son (*aural studies* et *sound studies*) placent des articles de Schafer soit en ouverture³⁶¹, soit juste après Cage³⁶². L'ouvrage de 1977 a donné les premiers outils méthodologiques afin que les événements sonores d'un espace donné puissent commencer à être étudiés, non plus seulement au travers de la question musicale, mais comme lieu d'enjeux historiques³⁶³, politiques, anthropologiques³⁶⁴, éthiques, et écologiques. Le concept de « paysage sonore » de Schafer est devenu un des premiers outils constitutifs de la discipline des sciences de l'auralité³⁶⁵.

³⁵⁸ Première édition : SCHAFFER, Murray R., *The Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994. Réimpression sous le titre : *Our Sonic Environment and The Soundscape : The Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994.

³⁵⁹ DANDREL, Louis, « Invitation à la musique buissonnière », in SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 9.

³⁶⁰ David Dunn (que nous verrons à la suite de cette partie sur Schafer) est un artiste sonore qui travaille avec l'environnement. Quand bien même ses propres préoccupations sur l'audition et l'écologie remontent à des dates antérieures aux recherches publiées dans *The Tuning of the World*, et malgré qu'il s'inscrit dans une autre « tradition » musicale, Dunn ne peut faire dans sa critique l'économie de la reconnaissance des déterminations académiques et notionnelles établies par Schafer. Cf. David DUNN, « L'écologie sonore et la tradition de la musique expérimentale » (2008) in *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011, p. 84-101.

³⁶¹ SCHAFFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 25-39. Cet article donne à comprendre certaines nuances dans la pensée de Schafer par rapport à ses propos de *The Tuning of the World*. Parce qu'il rend compte de son enfance chrétienne avec distance et parce qu'il y développe son thème du rejet du bruit selon, non plus seulement un mode écologique, mais aussi sur un mode social (dans le sens que la reproduction mécanique du son serait un outil de surveillance réduisant au silence le processus démocratique), j'y reviendrai tout en précisant ici que c'est l'ouvrage décisif de 1977 qui occupe le premier plan de la présente analyse, du fait de son influence.

³⁶² SCHAFFER, R. Murray, « The Music of the Environment », *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 29-39.

³⁶³ CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Albin Michel, Paris, 1994.

³⁶⁴ FELD, Steven, « A Rainforest Acoustemology », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 225.

³⁶⁵ Par exemple, THOMPSON, Emily Ann, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, MIT Press, Cambridge, MA, 2002. Ou encore SHELEMAY, Kay Kaufman, *Soundscape : Exploring Music in a Changing World*, 2nd ed, W.W. Norton, New York, 2006.

Devenus « fondateurs » ou « classiques », ses concepts nourrissent les débats contemporains³⁶⁶.

Je ne tenterai pas d'interroger cette œuvre à partir de la physique acoustique, de la psychologie ou de la sociologie. Je me suis intéressé à la *manière* dont Schafer construit discursivement une légitimité d'écoute et une hiérarchie de valeur sonore, avec les outils des sciences acoustiques, psychologiques et sociales. Ses adeptes ou critiques n'évoquent que trop rarement le lexique métaphysique et ésotérique qui organise le système de valeurs de Schafer. Il est temps de prendre pour lui-même l'appareil référentiel mobilisé, afin peut-être d'en faire ressortir des éléments déterminants du système idéologique schaférien qui ont constitué les premières bases de l'étude en sciences sociales de l'auralité et du phénomène sonore.

L'hypothèse est que la théorie, programmatique pour les sciences sociales de l'auralité et des environnements, en jeu dans *Le paysage sonore* de Schafer est à considérer selon l'*entrelacement* des découvertes en électroacoustique et d'une pensée particulière déterminée par l'héritage métaphysique occidental. Au travers d'une tension polarisée entre l'idée de la musique absolue et celle des sons en eux-mêmes, Schafer essaye – car il s'agit bien d'un « essai » en ses termes³⁶⁷ – de « stabiliser » dans un discours cohérent le rapport audition / environnement sonore qui pourrait servir de « guide » pour une nouvelle science :

« Depuis que j'étudie l'environnement sonore, j'ai toujours désiré rassembler mes travaux en un livre qui servirait de guide pour les recherches à venir. [...] L'ouvrage que voici tente donc d'assembler tous ces matériaux mouvants en un tout cohérent. »³⁶⁸

Les matériaux mobilisés sont liés à ses recherches antérieures et à celles de ses collègues du WSP, mais ils appartiennent aussi à des registres de rationalités, époques, et techniques disparates, telles les figures par exemple de Dionysos ou d'Appolon, de même que la représentation du monde du rosicrucien du XVII^e siècle Robert Fludd. Je propose de comprendre ces références selon leur statut, non pas métaphorique, mais argumentatif, du fait

³⁶⁶ KELMAN, Ari Y., « Rethinking the Soundscape, A Critical Genealogy of a Key term in Sound studies », *Senses & Society*, Berg, Oxford, Vol. 5, n° 2, Juillet 2010, p. 212-234.

³⁶⁷ « Ce livre, dans sa version actuelle, est aussi fini qu'il peut l'être aujourd'hui mais, la vérité étant le privilège de Dieu seul, il ne faut encore le considérer que comme un essai. » in SCHAFER, R. Murray, « Avant-propos », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 19.

³⁶⁸ SCHAFER, R. Murray, « Avant-propos », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 19.

même que Schafer attribue à son ouvrage la vocation de guidance et à son discours la volonté d'une cohérence.

Prenant à la lettre cet ouvrage qui en effet demeure influent, il s'agit ensuite de se demander pourquoi et comment *Le paysage sonore* a ouvert un champ d'investigation inédit en sciences sociales de l'auralité.

Cette partie consacrée à Schafer ne déroge pas à l'option méthodologique choisie cherchant à rendre compte d'une écoute et du son (construits par un individu particulier) au travers de matériaux objectivés, c'est-à-dire mis à « l'extérieur » de l'individu. Je prends ainsi l'ouvrage *Le paysage sonore* comme le document de base de mon analyse. Car, bien qu'il s'agisse là déjà d'une *transformation* de l'événement « écoute » en un recodage discursif, c'est précisément cette étape de transformation dont il est question dans cette partie. Cette *écriture* forme des données rarement systématisées et donc nécessaires à notre analyse, une mise en mot des artefacts signifiés – sons – de Schafer. Mais surtout, comme nous allons le voir, elle est le produit des enjeux de la nouvelle science de Schafer : faire de l'écoute un outil intellectuel, tout en construisant une cohérence des paysages sonores. Au cœur de cet enjeu peut se lire comment la notion de « paysage sonore » a déterminé certains outils utilisés en sciences sociales de l'auralité, notamment sur la polarisation entre une sphère technique (culture) et environnementale (nature).

L'œuvre de Schafer est protéiforme et en devenir, tant sur le plan théorique, que sur celui de la composition musicale. Je me limite ici à l'analyse de l'ouvrage *Le paysage sonore*, qui constitue la production pionnière de la formalisation d'une écologie sonore et du champ de débat en sciences sociales du son et de l'auralité. J'entends reconstituer la dynamique propre au système de ce livre déterminant, en suivant la manière caractéristique dont il a été chronologiquement ordonné. En voici la table des matières :

Avant-propos

Introduction

I. Les premiers paysages sonores

1. Le paysage sonore naturel
2. Les bruits de la vie
3. Le paysage sonore rural
4. Du bourg à la ville

II. Le paysage sonore post-industriel Le paysage sonore post-industriel

5. La révolution industrielle

6. La révolution électrique

Interlude

7. La musique, le paysage sonore et les changements de perception

III. Analyse

8. Notation

9. Classification

10. Perception

11. Morphologie

12. Symbolisme

13. Le bruit

14. Écouter

IV. Vers un design sonore

Vers un design sonore

15. La communauté acoustique

16. Rythme et tempo dans le paysage sonore

17. Le designer sonore

18. Le jardin sonifère

19. Le silence

Épilogue : la musique de l'au-delà

Annexes

Glossaire du paysage sonore

Notes

L'édition française de 2010 reproduit à l'identique l'organisation du texte anglais de 1977, de même que ses illustrations. Les différences repérées sont les suivantes : l'édition française mobilise un certain nombre d'interventions éditoriales encadrant la traduction de Schafer. Il y a deux préfaces, l'une de Jean-Louis Dandrel, et une autre de Jean-Claude Risset. Schafer a, quant à lui, écrit une nouvelle préface intitulée : *Préface de l'auteur à l'édition française*. Et par conséquent sa *Preface* de 1977 est conservée mais sous le titre *Avant-propos*. À la suite des notes de Schafer, deux postfaces ont été ajoutées à l'édition française : *Postface de Christian Hugonnet (Semaine du son)* et *Postface de Nicolas Misdariis et Patrick Susini (IRCAM)*. Quatre photos en noir et blanc ont aussi été ajoutées : sur les revers de la couverture et à la suite de la table des matières en fin d'ouvrage, nous pouvons voir Bruce Davis, Howard Broomfield, Peter Huse, Barry Truax, et Schafer enregistrant des paysages sonores avec leur équipement. En revanche et sans explication à ma connaissance, la figure comparant les notations originales et modernes de la musique des sphères de Johannes

Kepler³⁶⁹, l'index des noms et le tableau intitulé *Appendix II : International Sound Preference Survey* ont été supprimés dans l'édition française de 2010. Au niveau de la traduction, une nuance est à signaler dans les titres : le titre du chapitre IV transforme « design acoustic » par « design sonore ». De manière générale concernant la traduction, je me réfère à la version française, et je ne signalerai la version anglaise que lorsque j'y repère une différence significative.

L'architecture du présent chapitre est découpée en cinq sections :

1. La première justifie le choix de ce texte en montrant comment il s'insère dans un contexte précis où plusieurs systèmes d'idées sont en présence simultanément dans le projet schaferien. Sciences, musique occidentale, pédagogie et éthique forment la constellation des disciplines académiques désirées par Schafer.

2. À partir d'un commentaire plus serré de son ouvrage, la deuxième section constitue l'étude de « l'espace environnant » écouté par Schafer. Sur les traces des termes « intérieur » et « extérieur », deux conceptions de l'espace et du temps seront mises en évidence.

3. La troisième section précise la tradition métaphysique qui est mobilisée dans le dispositif de 1977 et comment il s'en distingue. De la sorte, il sera envisageable de poser les premiers éléments d'une théologie du silence.

4. La quatrième section se compose d'une investigation de la question de l'accordage du monde (*tuning of the world*) selon une comparaison avec la doctrine pansophique et rosicrucienne de Robert Fludd de laquelle Schafer tire son titre original. Cela me permettra d'identifier les éléments issus du néoplatonisme hermétique constitutif d'une tension propre au sein de la théorie de l'ouvrage *Le Paysage sonore*. J'y établirai alors ce qu'il convient d'appeler la *théosophie moderniste* de Schafer cherchant à rattacher des phénomènes du monde physique à un idéal d'unité ordonnée universelle.

5. Enfin, la cinquième section aborde le dispositif général et l'appareil référentiel de Schafer. Je montrerai que le pionnier de l'écologie acoustique n'a pas seulement inventé des notions utilisées encore aujourd'hui en *sound studies* et *design sonore*, mais que cette invention d'une cohérence des interactions individu/environnement est le produit d'une technologie en tension dynamique entre idéaux ésotériques et art de faire moderniste.

6. Si Schafer a formalisé le premier l'idée d'une écologie sonore, il s'agit de le situer dans le contexte des réflexions de Cage (cf. partie A. du présent travail) et de ses

³⁶⁹ SCHAFER, Murray R., *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994, p. 261.

contemporains initiées une décennie avant lui. À ce sujet, le point 6. de la présente partie traitera à proprement dit d'autres manières de faire en écologie sonore (cf. B1. 6 « Les Multivers de David Dunn. Introduction au circuit de performances musicales en *écologie profonde* »).

1. Effet : la nouvelle science de Schafer

Entrons dans le livre *Les paysages sonores* par la fin, ou plus exactement par ce qu'il a notamment produit – par un de ses effets – : une histoire du son ; voire même une pré-histoire du son, et des concepts pour appréhender les événements sonores d'un contexte. En bref, une science pour réguler la désintégration qu'il constate entre les individus et leurs environnements sonores, aussi bien qu'entre les sons eux-mêmes. Cette science apparaît comme un *effet* d'une pensée particulière. Décrivons ces idées, en partant des théories qui, tout en développant le champ ouvert par Schafer, permettent en retour d'aborder « l'écoute » et « le son » de ce dernier en termes de « pensées ».

1.1. Histoire du son : l'historicisation de la pensée du son

Depuis l'avènement de formes de reproduction du son au XIX^e siècle, une *pensée du son* commence à faire son apparition avec la possibilité d'inscrire le sonore et de le fixer sur un support à partir duquel il peut être reproductible³⁷⁰.

Par rapport aux techniques orales traditionnelles de mémorisation et d'imitation des sons, l'invention de la reproduction du son est comparable à une fixation différée de l'oral à l'écrit. Cette écriture du son dans la matière eut de nombreux effets culturels transformant les pensées et les perceptions. Écriture ou fixation du son implique en fait l'*isolation* du phénomène par rapport à l'ensemble des objets perçus par un individu. Isoler le chant d'un oiseau permet la considération du son produit en dehors du contexte dans lequel il a été émis (l'espace de résonance) et séparé de l'oiseau lui-même (le corps, l'organe, mais aussi pour

³⁷⁰ Je rappelle la phrase de Kahn déjà évoquée à ce sujet : « En fait, nous commençons seulement à réellement entendre quelque chose *au sujet du son* comme entité culturelle avec l'introduction du paleophone de Cros et du phonographe d'Edison en plein pendant la montée de la culture moderniste et d'avant-garde » in KAHN, Douglas, *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 5. En italique dans le texte original. Je traduis.

l'observateur la vue de sa couleur et de sa situation notamment). L'isolation du son comme *abstraction* de ce qui l'a produit, offre les conditions de possibilités de conceptualisations (représentations) différentes dont celle du « son en soi ». Dans un sens réflexif, le fait qu'un individu, par exemple, puisse entendre sa propre voix de manière nettement différée (ou différemment) que lors de l'expérience de l'écho dans un espace donné, a modifié le champ des perceptions du soi³⁷¹. La performance de ces modifications se retrouve dans un certain nombre de sources historiques cristallisant les projections d'individus dans leur époque face à cette invention³⁷².

Les auteurs de l'ouvrage *Wireless Imagination* furent les premiers à poser en 1992, les jalons pour une histoire du son répertoriant les constructions imaginaires concernant le son³⁷³. Si les auteurs du collectif se penchèrent particulièrement sur les représentations et les usages faits par les artistes d'avant-garde, ils précisent que les possibilités offertes par cette inscription du sonore ne furent pas d'abord pensées à des fins artistiques ou musicales. La *mise en évidence* du son devenait aussi un *instrument* d'identification et de régulation afin de définir les limites du territoire sonore. Les sciences acoustiques se développèrent afin de comprendre tant la nature du son que sa perception. Les sciences humaines, comme l'ethnographie notamment, commencèrent à prendre comme indice culturel le rapport qu'une société entretient avec les bruits. Et s'accrurent aussi les dispositifs juridico-scientifiques en vue de la réduction du bruit³⁷⁴. Or les sons ainsi catégorisés et territorialisés, se fait jour une ligne qui distingue le son du bruit et fait re-sortir des normes et des écarts. Aux conditions de possibilité des pensées de l'*objet son* correspondent celles des pensées de l'*objet bruit*.

Le bruit devenait un instrument dans le domaine juridico-scientifique mais aussi dans celui des arts et de la musique, bien qu'il faille attendre 1913 pour que soit mis par écrit, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le premier manifeste pour *L'Art des bruits* de Luigi Russolo. Ce n'est pas seulement une écoute esthétisante des nouvelles sonorités provoquées par les révolutions industrielles et l'essor des villes, mais il s'agit aussi de prendre

³⁷¹ HART NIBBRIG, Christiaan L., *Voix fantômes, La littérature à portée d'oreille* (2001), trad. de l'all par Christiaan L. Hart Nibbrig, Éditions Van Dieren, Paris, 2008.

³⁷² La voix fut ainsi pensée comme pouvant vivre après la mort de son locuteur et même réanimer les corps. Des expressions de ces idées se trouvent dans *La mort et le coquillage* de Maurice Renard, *Locus Solus* de Raymond Roussel ou *Ponographe* d'Alfred Jarry (cf. KAHN, Douglas, « Introduction : Histories of Sound Once Removed » in *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 6)

³⁷³ *Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde*, edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, London, 1992, p. 5. En italique dans le texte original. Je traduis.

³⁷⁴ BIJSTERVELD, Karin, « The Diabolical Symphony of the Mechanical Age, Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900-40 », in *Social Studies of Science*, 31(1), University of Louisiana, Lafayette, L.A., 37-70.

en considération la modification des perceptions, et en particulier de l'écoute en fonction de la mise en contact des individus avec les nouvelles technologies de reproduction mécanique du son³⁷⁵.

1.2 La double définition du son

Si la perception auditive se modifie en fonction des évolutions technologiques et culturelles, qu'en est-il du son ? Par cette question, les pensées et sciences du son peuvent se déployer. Qu'est-ce que le son ? À quel phénomène vérifiable le mot « son » fait-il référence ?

Selon la définition donnée par l'ouvrage de référence en matière d'acoustique physique cité en introduction, le son « est à la fois :

- vibration acoustique capable d'éveiller une sensation auditive,
- sensation auditive engendrée par vibration acoustique. »³⁷⁶

Il s'agit là d'une *double définition* mettant bien en valeur les deux points de référence qui distinguent le champ d'étude du phénomène sonore : d'un côté, il y a un être sensible, de l'autre il y a un phénomène physique. Les sciences du son se répartissent donc leur champ d'activité en fonction de cette séparation :

- « L'acoustique physique traite du son en tant que vibration acoustique, audible ou non : elle s'intéresse aux phénomènes physiques de production et de propagation d'oscillations dans des milieux élastiques, et plus généralement dans n'importe quel milieu, indépendamment du phénomène perçu »³⁷⁷ ; l'acoustique physique est la « partie des sciences qui se propose d'«expliquer la Nature“, [...] en vue d'en découvrir les mécanismes et les lois : [...] »³⁷⁸
- « Les sciences de l'audition, psycho-acoustique et physio-acoustique, s'intéressent aux sons selon la seconde définition : il s'agit de déterminer les mécanismes de l'audition et les relations entre les caractères perçus et les caractéristiques physiques des sons. »³⁷⁹

³⁷⁵ Pour une histoire détaillée des origines de la reproduction du son à un niveau culturel et technique mais non musical : STERNE, Jonathan, *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, C.N., 2003.

³⁷⁶ ROSSI ; Mario, *Audio*, 1^{ère} édition, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2007, p. 2.

³⁷⁷ *Audio, Idem.*

³⁷⁸ *Audio, Idem.*

³⁷⁹ *Audio, Idem.*

L'acoustique physique cherche à *découvrir* les mécanismes et les lois de la nature du son, et les sciences de l'audition (psycho-acoustique ou physio-acoustique) n'ont pas à « découvrir » mais à déterminer des mécanismes de la perception dans leur rapport au phénomène physique. D'un côté, le son est un phénomène étudié en tant que *nature* indépendante de la perception humaine, de l'autre il est étudié en tant que sensation déterminée *culturellement*.

Bien que cette définition aie l'avantage de clarifier les champs de compétence et outils nécessaires, elle est elle-même déterminée par un présupposé selon lequel il y a une *division* possible entre une nature du son, avec ses lois permanentes (couvertes par les inaptitudes et déformations dues aux spécificités de perception de l'espèce humaine), et une culture en perpétuelle évolution qui ne cesse de changer l'espèce et ses rapports perceptuels face au monde (dans la meilleure des psycho-acoustiques prenant en compte l'histoire culturelle).

Grâce aux études en anthropologie des sciences, de Bruno Latour notamment³⁸⁰, il est difficile d'affirmer que les résultats en laboratoire, les objets, contextes et méthodes empiriques ne sont pas eux aussi sujets à des déterminations culturelles et historiques. Comment présupposer des lois et mécanismes d'un phénomène quelconque, en l'occurrence le son, alors qu'il s'agit d'entreprise humaine dont les codes et systèmes qui permettent de l'étudier sont dépendants d'une histoire et des enjeux multidimensionnels (connaissances, moyens, situations, etc.) déterminant toujours déjà partiellement les résultats? Pris dans le paradoxe « nature / culture » nécessaire au projet de la modernité, le son est ce nouvel hybride qu'il s'agirait de continuer à diviser et segmenter en différentes disciplines scientifiques afin de pouvoir rendre compte d'un de ses aspects à la fois dans un discours stable et vérifiable.

C'est pourquoi, à la suite de l'historien Jonathan Sterne, une histoire du son ne peut présupposer une nature permanente et universelle du phénomène. Il n'est pas de son en dehors de ce que l'humain en comprend dans son contexte historique. En effet, Sterne démontre à l'appui des expériences faites par le physiologiste allemand Johannes Müller (1801-1858), trente ans avant l'invention du phonographe que « sans l'organe de l'ouïe avec ses dotations vitales, il n'y aurait pas de son dans le monde, mais seulement des vibrations »³⁸¹. Le son est fabriqué par l'humain et son corps. Ce que les autres espèces animales, par exemple,

³⁸⁰ SHAPIN, Steven, SCHAFFER, Simon, *Leviathan et la pompe à air, Hobbes et Boyle entre science et politique* (1985 ; 1989), trad. de l'angl. par T. Piélat, La Découverte, Paris, 1993. Puis LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Éditions La Découverte, Paris, 1991.

³⁸¹ MÜLLER, Johannes cité par STERNE, Jonathan, in *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 11.

ressentent, ne peut être qualifié de « son » en tant que tel à moins de céder à une perspective réduite à l'anthropocentrisme. Dans ce sens, une nature du son indépendante de ce qu'en fait l'humain n'est possible qu'à condition de poser une universalité intemporelle *a priori*. Il n'est pas de son *en soi*, ni de nature du son indépendamment de sa perception et interprétation humaine.

Cette approche fait du son une production humaine à même d'informer les rapports entre ce qui est considéré comme naturel ou comme culturel. Plus précisément encore, à travers ce que donnent à entendre les humains au moyen ou au sujet du son, peuvent se lire des écoutes particulières du monde, des significations auditives des rapports entre un individu ou un groupe vis-à-vis de son environnement.

C'est pourquoi, je m'intéresserai dans cette partie à une pensée du son autour de laquelle et au travers de laquelle se joue une *idéologie*³⁸² des conditions de possibilité d'une communication ou d'une correspondance entre l'humain et son environnement.

1.3 Schafer et la singularité d'un processus ordonnant musique et environnement

Au travers d'une série d'expériences et d'essais datant du début des années 1970³⁸³, jusqu'à son ouvrage majeur *The Tuning of the World : Our Sonic Environment and The Soundscape* publié en 1977³⁸⁴, Schafer présente les résultats de recherches et développe un argumentaire prescriptif pour une nouvelle écoute du *paysage sonore* en démontrant à quel

³⁸² Je définis le terme ici en tant que système d'idées ou de représentations organisant la réalité. S'il concerne plus particulièrement des conceptions (construite comme devant être) partagées collectivement, je l'utilise ici aussi à un niveau individuel. À propos de la fonction de la musique comme mensonge à l'égard de ce dont on se méfie, i.e. la positivité de ce qui existe, Adorno dit : « La musique est prédestinée à cette fonction parce qu'elle ne se laisse pas fixer aussi facilement que, par exemple, les falsifications grossières de la réalité dans les films et feuillets des magazines : l'idéologie échappe au scepticisme qui démasque. C'est une volonté consciente qui organise la distribution de cette idéologie, guère l'idéologie même. Elle est plutôt le reflet objectif d'une société qui, pour se perpétuer, ne peut renvoyer à rien de mieux qu'à la tautologie affirmant qu'elle est, son propre jargon, en ordre. » in ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques* (1962, éd. rév. corr. 1968), trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi, Éditions Contrechamps, Genève, 1994, p. 50.

³⁸³ SCHAFFER, R. Murray, *The New Soundscape*, Berandol Music Ltd., Toronto, 1968. Réédité sous le titre *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Berandol Music Ltd., Toronto, 1969. SCHAFFER, R. Murray, *The Book of Noise*, Document No. 1 du World Soundscape Project (édition privée), Simon Fraser University, Vancouver, 1970. Réédition : Price Milburn Ltd., Wellington, Nouvelle Zélande, 1973. SCHAFFER, R. Murray, Howard BROOMFELD, Bruce DAVIS, Peter HUSE, Colin MILES, and World Soundscape Project, *The Vancouver Soundscape*, World Soundscape Project Sonic Research Studio Dept. of Communication Simon Fraser University (enregistrement sonore), Burnaby, B.C., 1973.

³⁸⁴ Schafer a formé le néologisme *soundscape* – paysage sonore : SCHAFFER, Murray R., *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994.

point les révolutions industrielles, le développement des villes et les technologies *polluent* l'écoute et, par conséquent, notre rapport au monde. Partisan d'une nouvelle « écologie acoustique », il a fondé un mouvement de chercheurs parmi lesquels se trouvent Peter Huse, Barry Truax³⁸⁵, Howard Broomfield et Bruce Davis³⁸⁶ et aussi des artistes tels Hildegard Westerkamp, Davis Dunn, Douglas Quinn, et Chris Watson³⁸⁷.

Schafer pose dans le deuxième paragraphe de son ouvrage la question suivante : « quelle est la relation entre l'homme et son environnement acoustique et qu'arrive-t-il lorsque celui-ci se modifie ? »³⁸⁸. La question eut l'effet d'une « prise de conscience » pour certains du fait qu'elle met en rapport l'humain et son paysage sonore. L'un et l'autre évoluant, il s'agissait non pas de séparer la nature du son relevant de la physique acoustique et sa perception auditive, mais de développer des stratégies pour en repenser la *relation*.

1.3.1 Des sons du monde à la musique

Il n'est pas anodin de relever que l'angle d'approche générale d'une mise en relation du phénomène physique du son de l'environnement et de sa perception humaine fut inauguré par un compositeur dans le cadre académique, et entouré de chercheurs issus de spécialisations diverses (acoustique, psycho-acoustique, otologie, droit en matière de limitations du bruit, analyse structurelle du langage et de la musique, etc.). La vocation première de Schafer est en effet la musique. Et sa dette envers des compositeurs comme John Cage est assumée, comme nous le verrons. S'il est un enjeu esthétique que Schafer va chercher à légitimer rationnellement, une attention portée sur une écoute des sons de

³⁸⁵ TRUAX, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex Publ. Corp., Norwood, N.J, 1984. TRUAX, Barry, *Acoustic Communication* (1984), 2nd éd, Greenwood Press, World Soundscape Project, Santa Barbara, CA, 2001.

³⁸⁶ Ils constituent la première équipe formant le *World Soundscape Project* de l'Université Simon Fraser au Canada en 1973. Le WSP, à qui Schafer dédie *Le Paysage sonore* résultant de leurs recherches et résultats communs, a publié les principaux ouvrages et enregistrements suivants : World Soundscape Project, « The Vancouver Soundscape », in *The Music of the Environment Series*, éd. par SCHAFFER, R. Murray, No. 2, ARC Publications, Vancouver, 1974. World Soundscape Project, *Soundscape of Canada*, Sonic Research Studio, Department of Communication Studies, Simon Fraser University. Canadian Broadcast Corporation (enregistrement audio). World Soundscape Project, « Five Village Soundscapes », in *The Music of the Environment Series*, éd. par SCHAFFER, R. Murray, No. 4, ARC Publications, Vancouver, 1977. World Soundscape Project, *Handbook for Acoustic Ecology*, éd. par Barry TRUAX, Simon Fraser University, and ARC Publications, Vancouver, British Columbia, 1978.

³⁸⁷ Se rassemblant aujourd'hui encore sous la bannière de *World Forum for Acoustic Ecology*. Chris Watson quant-à-lui demanderait un chapitre à part, puisqu'il est à cheval entre le monde de Schafer et celui de Zbigniew Karkowski (cf. partie B.2 du présent travail), puisqu'il a fait partie des groupes industriels Cabaret Voltaire et Hafler trio.

³⁸⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 23.

l'environnement en tant que paysage, non plus visible, mais principalement audible ne fut possible qu'à la suite des tentatives artistiques qui ont étendu l'attention auditive. Luigi Russolo, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer et John Cage ont cherché à étendre les ressources de la musique au-delà de son organisation traditionnelle et occidentale. En manipulant musicalement d'autres sonorités comme ce qui ne relevait pas du musical – à savoir les bruits du quotidien –, ils ont comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, modifié l'écoute musicale réservée, limitée.

Le « seuil » John Cage est cet événement diffus dans la culture occidentale qui *enregistre* des modifications de perception. Il a fixé dans des œuvres un passage de la musique traditionnellement pratiquée et écoutée à tous les sons possibles. S'il définissait la musique en tant qu' « organisation des sons »³⁸⁹, la définition de Cage était déjà une amorce de déconstruction de l'architecture musicale établie de manière culminante chez Hegel comme « un édifice sonore conforme aux lois musicales »³⁹⁰. De manière consécutive à l'avènement d'une pensée du son en lui-même dans le domaine des sciences acoustiques, Cage a déplacé définitivement l'attention sur le son en lui-même dans le domaine esthétique et musical. Et avec les compositeurs cités, Cage a étendu la légitimité de l'écoute musicale à tous les sons, même ceux qui sont considérés comme bruyants. La *Grande Musique* s'est construite par exclusion de certains sons irréguliers (et par l'exclusion d'une partie des auditeurs potentiels dans des cercles « privés »). Les compositeurs d'avant-garde mirent en évidence ceux qui étaient exclus de ce qui est appelé « musique ».

Si, comme l'avance l'helléniste Martin Steinrück, une « mise en évidence » est permise par les outils mentaux que sont les concepts modernes de *norme* et d'*écart* conditionnant notre perception³⁹¹, l'écoute occidentale de la musique a appris à percevoir l'écart – la Grande Musique faite d'harmonies, d'accords et de tonalités –, laissant ainsi dans l'inattention ou le rejet la normalité du sonore quotidien. Comme la blancheur sans trait à regarder des toiles de Rauschenberg, il y a une modification de l'attention qui est posée sur ce

³⁸⁹ Définition figurant dans le texte anticipatoire : CAGE, John, "Le futur de la musique : credo" (écrit en 1937, publié en 1958), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003,

³⁹⁰ « [...] c'est ainsi, [...], que règnent dans la musique tant la plus grande profondeur d'intimité et d'âme, que l'entendement le plus strict, en sorte qu'elle réunit en elle-même ces deux extrêmes prompts à s'autonomiser l'un par rapport à l'autre. C'est dans cette autonomisation, surtout, que la musique prend un caractère architectonique, lorsque, émancipée de l'expression de l'être intime, elle exécute pour elle-même avec inventivité un édifice sonore conforme aux lois musicales. » HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, Cours d'esthétique (Édition Hotho, 1832), Vol. III, trad. de l'all. de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, 1997, p. 127.

³⁹¹ STEINRÜCK, Martin, *La mise en évidence, La norme moderne à l'épreuve de l'Antiquité grecque*, Van Dieren Éditeur, Paris, 2009.

qui est si normal que ça en devient invisible : la poussière se déposant sur les fines aspérités de la toile, par exemple.

Mais, comme nous l'avons vu, des compositeurs comme Cage qui ont médiatisé cette idée d'une *musicalisation* du monde en se concentrant sur les sons, ont laissé intacts les dispositifs de la tradition de la musique occidentale. Ils ont ramené dans l'espace performatif (salle de concert, concert en plein air, chambre diffusant un disque, etc.) tous les sons venant du monde. Tous les sons *hors de leur contexte* sont autorisés à entrer en scène (0'00'' par exemple). Autrement dit, aucun son n'existe en dehors de la musique³⁹². Et 4'33 en est le meilleur exemple : les sons du contexte même peuvent devenir musique. Cette *extension* est l'autre terme de ce que j'ai appelé « sécularisation » pour signifier un déplacement de la musique au son sans qu'ait lieu une remise en question du dispositif des codes culturels formant ce qu'est la « musique ».

Je tenterai en partie de montrer que cette sécularisation, qui n'est pas profanation de la musique (remise à l'usage normal) permet des stratégies intellectuelles et pratiques d'une écoute de l'environnement émancipée des codes de la composition musicale. Mais, en ayant pensé philosophiquement le son *en soi*, un retour d'une volonté d'organisation peut avoir lieu ailleurs.

Schafer s'inscrit dans un mouvement de désinvestissement des actes d'expression de soi de la musique occidentale, dont l'action créatrice est déplacée vers la perception d'événements sonores qui entourent l'auditeur (comparable au processus de sécularisation identifié dans la partie précédente sur Cage). Mais, dans ce contexte d'attention auditive et musicale envers l'environnement des compositeurs d'avant-garde, il prit conscience que les sons étaient en fait soumis à des rapports de forces correspondant aux effets sociaux de la société industrielle. Dans cette attention envers l'environnement sonore, la musicalité du monde étant difficile à percevoir, il s'agissait de trouver les moyens pour la mettre en évidence. Avec Schafer, l'idée d'une organisation – voire d'une hiérarchie – des sons du monde trouva son chef d'orchestre.

1.3.2 Entre le monde et les sons

Un son pouvant être écouté selon une appréciation esthétique pour lui-même sans mise en forme ou ne signifiant autre chose est un phénomène récent dans l'histoire occidentale. Il y eut une résistance à cette idée d'une séparation du son de son système musical. D'autant que

³⁹² KAHN, Douglas, « Track Organology », *October* n° 55, janvier, New York, 1991, p. 67-78.

le développement de la radiophonie (qui inspira les compositeurs comme Cage nous l'avons vu) allait au début du XX^e siècle étendre la diffusion des réflexions sur les sons en eux-mêmes existant partout tout le temps. Des sons et des voix, émis par des transistors, traversaient l'atmosphère défiant les limites humaines, sans leur corps et démultipliés en plusieurs endroits en même temps.

La transmission du son dans le temps (enregistrement) et l'espace (radiodiffusion) fut reçue par certains auteurs comme concurrente de *l'esprit*, notamment chez les tenants de la dogmatique trinitaire chrétienne. En 1942, par exemple, l'historien du christianisme primitif et fondateur des *Études augustiniennes* Henri-Irénée Marrou (1904-1977) sous le pseudonyme Henri Davenson nous donne la version paradigmatique d'une écoute théologique désignant les risques d'illusion des sons reproduits mécaniquement par rapport à l'humanité de la musique :

« Ni phono ni radio ne sont encore de la musique : celle-ci ne commence, ne se réalise vraiment qu'au moment où je joue moi-même, de mes mains, sur l'instrument, où j'assiste corporellement à la performance du virtuose ou de l'orchestre [...]. Ce serait une caricature puérile de notre platonisme que de tenir la musique qui, dans la nuit, sort de la boîte sonore, pour plus spirituelle parce que partiellement désincarnée, déjà moins matérielle. L'erreur serait grossière, car ce qui compte, ce n'est pas le son, mais la musique, la musique que l'art et l'effort humains, celui du luthier admirable, de l'accordeur, celui du compositeur et du virtuose avaient réussi à y insérer. C'est la fine surface mince où de façon miraculeuse l'esprit s'imposait à la matière, parvenait à la dominer, à s'y imprimer comme une ombre légère, *extremam umbram vestigiumque*... Or de cette partie animée de la matière sonore, le grossier système de la reproduction mécanique trahit l'essentiel. »³⁹³

Cette première morale des sons pensés en eux-mêmes par rapport à la musique est une réaction à la prolifération d'objets dans le territoire réservé à l'immatériel. L'accusation de Marrou met en évidence sans retenue l'« erreur grossière » consistant à confondre l'empire de « l'esprit » et les sons sortant du transistor. Ce qui est remarquable dans cette citation, c'est qu'au travers d'un constat d'une constance culturelle du platonisme, l'humanité est distinguée du son sortant du transistor. La chaîne des efforts s'arrête avant le dispositif de diffusion et de reproduction du son par radiophonie. Cela s'explique si le son n'est pas la musique, car, dans cette logique, l'esprit ne s'est pas miraculeusement imposé à la matière. Le son manque d'humanité, de matière dominée et dominable par l'esprit. Dans ce cas précis, nous voyons en quoi une écoute ne peut penser le son en soi qu'au risque d'y confondre l'esprit. La vie

³⁹³ DAWENSON, Henri, *Traité de la musique dans l'esprit de Saint Augustin*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1942, p. 42ss.

(« partie animée de la matière ») serait en jeu dans la musique alors que les technologies de sa reproduction n'en seraient que la trahison. Reproduite au travers de ces technologies, la trinité musique, humanité et spiritualité perdrait sa domination sur la matière inerte devenue son. Dans cette pensée accusatrice, le son, non plus médiatisé humainement et musicalement, représenterait un danger mortifère.

Schafer, tout aussi soucieux du sacré et de sa perte potentielle comme nous le verrons, se réjouit au contraire de la possibilité ouverte par des compositeurs (de Cage à la musique concrète de Pierre Schaeffer) qui étendirent le cadre culturel de la musique en y ajoutant de nouveaux phénomènes (sonores et pratiques)³⁹⁴. La définition vacillante du statut de la musique dans ces nouveaux processus et ces nouvelles écoutes des sons fut intégrée par Schafer afin de pouvoir écouter les sons du « monde comme musique » en effaçant la frontière séparant musique et son :

« Définir la musique simplement comme des sons aurait été impensable il y a quelques années. Aujourd'hui au contraire, ce sont les définitions les plus étroites qui se révèlent inacceptables. Peu à peu, au cours du XX^e siècle, toutes les conceptions conventionnelles de la musique ont été remises en cause par la multiplicité des activités des musiciens eux-mêmes. Témoins de cette évolution : [...] la musique concrète qui assimile à la partition, via la bande magnétique, tous les sons de l'environnement, et la musique électronique génératrice de sons nouveaux, dont beaucoup sont liés à la technologie industrielle.

Tout son est aujourd'hui en permanence, susceptible d'entrer dans le domaine de la musique. Le nouvel orchestre, c'est l'univers acoustique ! Ses musiciens : tout ce qui peut émettre un son ! »³⁹⁵

L'héritage de Cage ou de Schaeffer est compris comme une ouverture de la définition de musique à tous les sons du monde, qu'ils soient provoqués par un piano, un oiseau ou reproduit par des technologies d'enregistrement et de transmission. Paradoxalement, il utilise les efforts de décontextualisation des sons des compositeurs cités comme opportunité d'écouter la musique que forment les sons du monde. D'avoir voulu se défaire de toute intention compositionnelle émanant d'un « chef » d'orchestre selon le chaos des sonorités en elles-mêmes, Cage n'a pas fermé la voie à la possibilité que le monde devienne en lui-même une composition. En effet, non seulement Schafer définit le monde ainsi dans *Le paysage sonore* :

³⁹⁴ Pour ne citer qu'un exemple parmi bien d'autres d'une utilisation musicale de la technologie radiophonique en contraste avec les propos ci-dessus d'Henri-Irénée Marrou : en 1956, Cage élaborait *Radio Music*, pièce consistant en la diffusion simultanée d'émissions issues de transistors.

³⁹⁵ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 25.

« Je considère le monde dans ce livre comme une immense composition musicale. »³⁹⁶

Mais encore précisera-t-il plus loin :

« Mon propos se veut, ici, réaffirmation de la musique comme recherche de l'influence "harmonisante" des sons qui nous entourent. »³⁹⁷

De l'effort de Varèse, Cage ou Schaeffer d'achever dans le cadre de l'art une compréhension des sons comme phénomène esthétique et d'occasionner la prise de conscience de l'univers sonore dans lequel nous vivons, Schafer construirait une forme originale de retour (*réaffirmation*) non seulement de la musique en tant qu'*organisation des sons*, mais aussi de l'harmonie appliquée au monde sous le registre de l'*écologie*. À partir du moment où le son en soi comme phénomène esthétique fut associé à un engagement en faveur de l'environnement et contre la pollution, en l'occurrence ici sonore, le mécanisme d'exclusion de ce qui entre dans son idée de composition musicale se re-mettrait en place, et, par conséquent, selon un *programme* et une nouvelle *éthique* politiques. Lorsque qu'il s'agit de penser le son en relation entre le phénomène acoustique et sa perception, les approches quantitatives ne seraient pas suffisantes lorsqu'une nouvelle écoute de la musique des sons se tourne vers le monde de Schafer. Le programme de son écologisme (au sens d'une éthique politique de l'environnement) devrait de surcroît apprendre à écouter le monde selon une approche qualitative et esthétique :

« Il y a pollution quand l'homme n'écoute plus, car il a appris à ignorer le bruit. La lutte contre cette pollution consiste aujourd'hui à chercher à diminuer l'intensité. C'est là une approche négative. Or, il faut un programme positif à l'acoustique de l'environnement. Quels sons voulons-nous conserver, encourager, multiplier ? Répondre à cette question permettra de mieux cerner les bruits gênants ou nocifs et de savoir pourquoi il nous faut les éliminer. Seule une appréciation d'ensemble de l'environnement acoustique peut nous donner les moyens d'améliorer l'orchestration sonore du monde.»³⁹⁸

³⁹⁶ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 26.

³⁹⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 27.

³⁹⁸ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 24.

À l'écoute de tous les sons, Schafer dresse donc dans *Le paysage sonore*, selon une idée de l'orchestration guidée par les moyens des sciences acoustiques, un *index* des sons correspondant à la *Grande Musique* du monde et ceux qui n'en font pas partie et devant être exclus : les bruits.

1.4 L'invention d'une science et de ses outils

« À nous de créer une discipline commune aux musiciens, aux acousticiens, aux psychologues, aux sociologues et à d'autres encore, où tous étudierons ensemble le paysage sonore pour essayer de l'améliorer. [...] On imaginera des nouvelles méthodes d'éducation du public, qu'il faut sensibiliser à ce problème de l'environnement acoustique. On posera enfin la question essentielle, qui est de savoir si le paysage sonore est un état de fait que l'on peut infléchir, ou si nous en sommes *nous-mêmes* les compositeurs et les interprètes, responsables à la fois de sa nature et de sa beauté.»³⁹⁹

Comme nous l'avons vu, Schafer pose le monde comme une *immense composition musicale*. Plus loin, il s'en réfère à Cage par qui devenait *pensable* une définition de la musique uniquement composée de sons. Rappelons aussi qu'il posait dans une formulation proche du *Always sound* de Cage que :

« *Tout son est en permanence, susceptible d'entrer dans le domaine de la musique. Le nouvel orchestre, c'est l'univers acoustique ! Ses musiciens : tout ce qui peut émettre un son.* »⁴⁰⁰

Bien que la proximité avec l'affirmation de Cage soit patente, il est remarquable de voir comment Schafer valorise le *domaine musical* laissé intact dans la nouvelle définition de Cage (ce que j'ai précédemment identifié comme sécularisation). Schafer participe à cette volonté d'élargissement de l'idée de musique en Occident où il est désormais possible d'écouter le monde et son environnement comme on écoute un orchestre.

Comme en écho à Luigi Russolo, Schafer corrèle l'apparition de cet « univers acoustique » en tant que *nouvel orchestre* à celle de nouveaux bruits se développant en modernité en toute-puissance et intensité. Les premières phrases de son livre en témoignent :

³⁹⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 25.

⁴⁰⁰ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 26.

« L'homme moderne habite aujourd'hui un univers acoustique qu'il n'a jamais connu. Ces sons nouveaux qui diffèrent en qualité et en intensité de ceux du passé, ont mis en garde beaucoup de chercheurs contre les dangers de leur développement impérialiste. »⁴⁰¹

Mais, différemment de Russolo et Cage, les bruits pour Schafer sont synonymes de colonisateurs impérialistes au sens propre de sa perception acoustique et au sens figuré des moyens techniques développés par la modernité.

Comment, pourtant, des *sons nouveaux* pourraient-ils ne pas être produits par le *nouvel orchestre* alors que les bruits sont autant de musiciens appartenant à *tout ce qui peut émettre un son*, selon l'acceptation de Schafer ? Comment comprendre de telles affirmations paradoxales ?

Mon hypothèse est qu'il n'y a aucune contradiction dans les affirmations de Schafer à propos de la musique, à la seule condition de comprendre que la différence entre les « nouveaux » sons de la modernité et le « nouvel » orchestre du monde, serait que les premiers sont le symptôme d'un trouble dans la certitude de bien entendre, et que le second serait le substitut à trouver. Il s'agirait d'un problème de *communication* lié à une disparition de la *garantie* de pouvoir entrer en relation avec l'environnement, demandant la production d'une *musique manquante* à retrouver.

Schafer aurait été agressé par les bruits des technologies modernes en même temps que l'idée de musique était remise en question dans ses avant-gardes. Au sein de ce contexte, il aurait repris le déplacement de cette nouvelle musique, mais en y supposant un ordre là où la musique composée par certains n'en aurait plus. La tradition musicale occidentale faite de mesure, tonalité, et harmonie serait ainsi à retrouver dans les sons de l'environnement, à condition de savoir à *nouveau* l'écouter. Il semblerait donc que, conjointement à l'art musical, il soit impératif pour Schafer d'inventer une science afin de pouvoir être en mesure d'écouter, de recevoir et de conserver les sons qui manqueraient à l'ordre de l'univers. Ici serait l'indice que les sciences du son et de l'auralité (*sound and aural studies*) se soient développée à partir, notamment, de l'idée d'une absence d'ordre acoustique du monde et sur le sentiment de l'invasion des bruits venant perturber le signal permettant une communication entre l'humain et son environnement.

⁴⁰¹ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 23.

1.5.1 Le *design sonore* et ses développements

Le premier chapitre du *Paysage sonore* pose l'intention de créer une nouvelle discipline que Schafer intitule « le *design sonore* »⁴⁰². Cette discipline des études des paysages sonores, il la place « aux frontières de la recherche scientifique, entre l'observation des sociétés humaines et de l'art. »⁴⁰³ En se référant au Bauhaus qu'il considère comme étant « [l]a révolution la plus importante dans l'enseignement de l'esthétique au XX^e siècle »⁴⁰⁴, il désire amener l'esthétique à l'acoustique des objets produits en masse à l'exemple de ce que l'école de Walter Gropius avait appliqué aux machines et à l'architecture. Premier ancrage historique mobilisé chronologiquement dans son texte, l'expérience du Bauhaus constitue le modèle institutionnel et pédagogique grâce auquel Schafer forge l'expression « *design sonore* ». Proche du concept en théorie de l'art développé à la Renaissance exprimant *simultanément l'idée et sa représentation* (tangible ou non), le design est devenu une discipline en soi. Mais, plus qu'à la simple définition du design, Schafer se réfère au Bauhaus avec un superlatif soulignant son aspect révolutionnaire (« la révolution la plus importante »), et selon la ligne pédagogique prônée dans l'école allemande (ligne institutionnelle, éducative, faite pour l'avenir et la jeunesse), selon surtout qu'il s'agissait de l'*union des arts* (arts décoratifs, art plastique, peinture) *et des techniques* (métiers) dans le but suprême de la construction architecturale⁴⁰⁵.

Pour Schafer, le *design sonore* est bien le moyen de modifier le cours de l'évolution dans le même sens que l'exprimait le *Manifeste et programme du Bauhaus* de Gropius. Le but étant l'art de l'*orchestration* des sons du monde et des choses produites humainement, d'une manière comparable au fait que le Bauhaus s'était d'abord voué à la *construction* de l'avenir. Mais, au sein même de ce projet de construction-orchestration de l'espace commun (architecture, espace public ou phonosphère), l'intention d'unification des disciplines (savoir et savoir-faire) possède le corollaire d'une volonté d'agir sur l'évolution du monde en fonction d'un modèle pré-moderne. En effet, aussi progressiste que fût Gropius, sa « révolution » relève tout autant d'une volonté de retour à l'âge des cathédrales où le monde

⁴⁰² SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 24.

⁴⁰³ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 24.

⁴⁰⁴ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 24.

⁴⁰⁵ Walter Gropius écrivit dans son manifeste et programme du Bauhaus en 1919 : « Créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir qui sera tout en un. Architecture, art plastique, peinture. » in DROSTE, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933* (1990), trad. de l'all. par Marie-Anne trémeau-Böhm, éd. par Bauhaus-Archiv, Berlin, Taschen, Cologne, 2010, p. 18.

aurait possédé, selon cette idéologie, une unité avant que n'interviennent le morcellement des sciences et l'avènement impérialiste des valeurs anti-sociales et anti-esthétiques industrielles⁴⁰⁶. De manière comparable, dans les références progressistes et révolutionnaires de la formule de « *design sonore* » ou dans son sous-titre « De l'industrie à l'acoustique », Schafer indiquerait déjà que son projet est une quête d'un retour à un état du monde pré-moderne et qu'une unité cosmique pré-existante pourrait être retrouvée moyennant le regroupement de certains artistes et scientifiques.

Après avoir reconnu que l'« interdiction totale » des sons n'est pas possible et que les législations anti-bruit sont « futiles », il énonce que ces attitudes négatives doivent être remplacées par « une action positive, celle que nous indiquera cet art, cette science nouvelle qu'est le *design sonore* »⁴⁰⁷. Je cite l'ensemble des principes de cette nouvelle science avec son préambule :

« Le *design sonore* ne consiste pas en un ensemble de paradigmes ou de formules à appliquer à des paysages sonores anarchiques et rebelles ; elle [sic] propose un certain nombre de principes permettant de juger et de corriger. Les voici qui viennent s'ajouter aux leçons de musique : 1. *Respect de l'oreille et de la voix*. Lorsque l'oreille souffre d'un déplacement de seuil ou lorsque la voix ne peut se faire entendre, l'environnement est dangereux ; 2. *Conscience du symbolisme des sons*. Toujours au-delà de la signalisation fonctionnelle. 3. *Connaissance des rythmes du paysage sonore naturel*. 4. *Compréhension des mécanismes d'équilibre grâce auxquels un paysage sonore aberrant peut se corriger.* »⁴⁰⁸

Directement à la suite de la citation de ces mêmes quatre principes, Nicolas Misdariis et Patrick Susini de l'équipe « Perception et *Design sonores* » de l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique à Paris) dans leur postface à la nouvelle édition du *Paysage sonore* évoquent leur dette envers le fondateur de leur discipline en ces termes :

⁴⁰⁶ Membre de l'*Arbeitsrat für Kunst* (organisation prônant un retour à l'esprit gothique et au travail artisanal en réaction aux valeurs de l'industrie), Walter Gropius hésite avec le mot retour (*zurück*) qu'il biffe au profit d'avenir mais tout en cherchant à réunir artisanat et art à l'exemple des guildes médiévale. Autre élément encore, la couverture de son manifeste et programme du Bauhaus était une gravure de Lyonel Feininger d'une cathédrale gothique dont les lignes de force étaient en harmonie avec des structures formant le ciel autour. Le manifeste et la gravure sont reproduites sur une page dans DROSTE, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933* (1990), éd. par Bauhaus-Archiv, Berlin, Taschen, Cologne, 2010, p. 18.

⁴⁰⁷ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 340.

⁴⁰⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 340.

« Il est intéressant de constater combien l’articulation entre ces principes permet de répondre aux différents champs de pratique du *design sonore* tel qu’ils tentent de se définir aujourd’hui. »⁴⁰⁹

Plus loin, ils proposent leur propre définition dans la démonstration de l’influence que Schafer exerce encore sur leur métier de *designer sonore* :

« [...] pour achever de démontrer que le *designer sonore*, pensé hier par Schafer, possède toutes les qualités de celui que nous imaginons aujourd’hui, il nous semble intéressant et opportun de proposer ici une définition du *design sonore*. L’objet du *design sonore* nous semble pouvoir être défini comme l’acte de faire entendre une intention formelle et fonctionnelle, en s’appuyant à la fois sur des connaissances scientifiques et technologiques, et des forces créatrices ; [...] »⁴¹⁰

Science et art semblent trouver dans le *design sonore*, pensé par Schafer, un nouveau lieu de correspondance, car en plus de l’analyse et des connaissances de la propriété des sons et de leur perception, il faut aussi être capable de reproduire les sons, c’est-à-dire de les créer. Le *design sonore* a bien actuellement pour but l’orchestration de l’environnement dans les productions humaines. Et l’analyse n’est que la première étape de cette nouvelle discipline. Cette analyse doit se faire avec toutes les disciplines en vigueur en matière de son, c’est-à-dire en faisant discuter les résultats du physicien en acoustique qui s’intéresse uniquement au son indépendamment de sa perception et ceux du psychoacousticien s’intéressant uniquement à la perception du son par l’humain. Une science qui se veut au croisement de ces disciplines précises doit définir son objet d’analyse. Ainsi, Schafer dans le sillage du pionnier de la musique concrète qui fut autant ingénieur que compositeur Pierre Schaeffer (1910-1995), définit son objet d’étude de la manière suivante : l’objet du *design sonore* n’est pas exactement le concept d’*objet sonore* de Schaeffer qui est « [...] “objet de notre perception” et non pas comme objet mathématique ou électro-acoustique de synthèse »⁴¹¹. Pour Schafer, il s’agit toujours d’abord du paysage sonore, selon un enjeu écologique, c’est-à-dire tous les sons qui circulent dans un environnement particulier. L’objet du *design sonore* est pensé selon un champ d’interactions :

⁴⁰⁹ MISDARIIS, Nicolas, SUSINI, Patrick, « Postface », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, 2010, p. 406.

⁴¹⁰ MISDARIIS, Nicolas, SUSINI, Patrick, « Postface », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, 2010, p. 407-408.

⁴¹¹ SCHAEFFER, Pierre, *La musique et les ordinateurs*, tiré à part de *Musique et Technologie* (Revue Musicale, Paris, 1970), Unesco, La Revue Musicale, Paris, 1971, p. 34.

« Le paysage sonore est un champ d'interactions, même lorsque l'on considère individuellement les faits sonores qui le composent. Étudier la manière dont les sons s'influencent et se modifient les uns les autres (nous influencent et nous modifient nous-mêmes) est une tâche infiniment plus délicate que disséquer en laboratoire des sons isolés. C'est la tâche à laquelle doit maintenant s'atteler l'analyste du paysage sonore. »⁴¹²

La première étape d'analyse de la discipline du *design sonore* concerne donc un champ d'interactions de son et non pas l'étude de l'isolation d'un son. À ce champ de relations correspond aussi une science nouvelle qui doit relier les sciences du son isolées les unes des autres afin d'être en mesure de rendre compte des influences et modifications qui sont en jeu entre l'humain et son environnement. Les résultats actuels de la science initiée par Schafer semblent ainsi combler l'absence de liens entre la physique acoustique et la science des perceptions humaines des sons.

1.4.2 Des pratiques et des concepts

La prise de conscience de l'environnement sonore de l'humain et la nécessité de le contrôler est un acquis pour les institutions reconnues comme l'IRCAM. Mais ce qui constitue le *design sonore* aujourd'hui est sujet à une construction particulière et déterminée en partie par la biographie de Schafer.

L'*Encyclopédie canadienne* nous informe encore que Schafer s'est d'abord intéressé aux langues. En 1956, par exemple, Schafer quitte le Canada pour l'Académie de Vienne suivant son intérêt pour l'allemand médiéval « première manifestation de son intérêt marqué pour les langues peu usitées et exotiques »⁴¹³, pour se tourner du côté de la musique en Angleterre deux ans après. Si l'encyclopédie le suggère seulement, son orientation musicale suivrait cette quête de la possibilité d'une langue *peu usitée et exotique* permettant d'entrer en communication avec l'environnement sonore. Schafer affirme que le monde s'écoute par sa lecture, que le monde doit s'entendre comme il se regarde, que ses sons doivent entrer dans le domaine de la connaissance, parce qu'il leur attribue de manière transcendante la condition de possibilité d'une *syntaxe* qui les articulerait les uns les autres.

Certes, Schafer était conscient que les sciences acoustiques et psychoacoustiques existaient depuis plus d'un siècle, mais non seulement elles ne permettent pas de mettre en

⁴¹² SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 195.

⁴¹³ <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003133>

évidence le sens des événements sonores de l'environnement, et surtout il s'agissait de se concerter entre disciplines afin qu'une action soit applicable dans l'environnement et les consciences.

« [...] chacun sait lire une carte et peut obtenir des informations à partir des autres représentations d'un paysage visuel – dessins d'architectes, cartes de géographes avec courbes de niveau. Rares sont ceux, en revanche, qui parviennent à décrypter le graphisme compliqué dont se servent phonéticiens, acousticiens et musiciens. Représenter de manière rigoureusement fidèle un paysage sonore impliquerait un savoir et une patience hors pair – la réalisation de milliers d'enregistrements et la mise au point d'une nouvelle méthode descriptive.»⁴¹⁴

Le monde et l'environnement de l'humain parleraient une langue ou des langues qu'il s'agirait de décrypter. C'est de ce constat d'une lacune dans la compréhension usuelle des interactions sonores en contexte que de nouveaux moyens devaient être mis en place. Tout d'abord, le diagnostic et le programme de Schafer devaient désigner et sélectionner des éléments épars du réel et de l'univers acoustique. Ensuite, afin de décrire des faits, il faut nommer le phénomène. Majoritairement connu du grand public pour avoir « forgé » la notion de *soundscape*, Schafer a inventé un mot qui n'existait pas en tant que tel, de même que l'étude elle-même n'existait pas :

« Il nous fallait un terme pour définir nos études, et c'est alors que le mot *soundscape* (“paysage sonore“) est entré dans le vocabulaire. Il vient de *landscape* (“paysage“). Le *landscape* est, ni plus ni moins, tout ce qui peut être vu, ainsi le *soundscape* est-il devenu tout ce qui pouvait être entendu. »⁴¹⁵

De même que ces nouveaux moyens impliquaient, toujours selon Schafer, une reconnaissance de type académique. Le cadre universitaire est, par lui, particulièrement mis en avant. Selon l'explication *a posteriori* de l'avènement de sa nouvelle science, il ouvre sa préface en 2010 par la phrase suivante :

« En 1965, on me proposa un poste dans une nouvelle université de Vancouver. »⁴¹⁶

⁴¹⁴ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 29.

⁴¹⁵ SCHAFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 14.

⁴¹⁶ SCHAFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 13.

Le cadre est en place. Il n'est question dans sa nouvelle préface ni de conservatoires de musique, ni des œuvres qu'il a pu créer. Il n'est question que de recherches, d'interdisciplinarité, de techniques et de fonds alloués :

« Comme c'est le cas pour des institutions nouvelles, des fonds importants nous furent alloués pour notre équipement, et un an ou deux plus tard, j'avais installé un excellent studio d'enregistrement et acheté des magnétophones de bonne qualité ainsi que divers matériels pour les relevés sur le terrain. »⁴¹⁷

« J'ai également reçu des subventions qui m'ont permis de recruter plusieurs jeunes gens pour aider à l'enregistrement et à la description du paysage sonore. »⁴¹⁸

« Grâce à des aides financières supplémentaires, j'ai pu, en 1975, emmener avec moi en Europe une équipe de quatre chercheurs. »⁴¹⁹

Ces remarques, étalées sur les seules trois pages de la préface, montrent concrètement les enjeux d'alors : fonder une discipline qui n'existait que de manière disséminée appelle une reconnaissance scientifique et une stabilisation professionnelle. Par son récit des événements d'alors, les subventions sanctionnent une légitimité scientifique de ses intuitions et de sa notion nouvelle au sein du monde académique.

Dans cette préface, nous apprenons aussi que le département était à la base une plateforme interdisciplinaire entre arts et médias :

« L'université Simon-Fraser s'intéressait tout particulièrement aux études interdisciplinaires, et notre département devait prendre le nom de Centre d'études pour la communication et les arts – un intitulé inspiré du syncrétisme de Marshall McLuhan, qui faisait fusionner les médias et les arts. Le corps enseignant au sein de ce département comprenait un réalisateur de télévision, un psychologue social, un ingénieur en mécanique et quelques artistes »⁴²⁰

Ceci constitue le contexte universitaire concret dans lequel Schafer entreprit ses premières expériences en vue de sa nouvelle science. Il est aussi simultanément un autre

⁴¹⁷ SCHAFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 13.

⁴¹⁸ SCHAFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 14.

⁴¹⁹ SCHAFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 15.

⁴²⁰ SCHAFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 13.

contexte qu'il mentionne, celui plus large du monde de ce qu'il appelle la *révolution sonore* et assourdissante des années 1960. C'est en réaction à cette situation historique que Schafer va développer des techniques pour sensibiliser ses étudiants contre les dangers de cette révolution⁴²¹.

a) Dispositifs technologiques

Schafer est le concepteur de marches sonores afin d'explorer un paysage d'un lieu donné :

« Nous organisons des marches sonores et dressons des listes de tous les sons que nous entendions, en cherchant ensuite à comparer le présent et le passé. »

Schafer inventa aussi ce qu'il appelle l'enregistrement phénoménologique :

« Nous avons commencé, mes étudiants et moi-même, à enregistrer et à analyser toutes sortes d'environnements sonores, urbains et ruraux. Souvent, nous nous contentions d'y planter nos microphones et de quitter les lieux afin de n'exercer aucun contrôle ou manipulation sur les sons qui pouvaient survenir. J'appellerai cela l'"enregistrement phénoménologique" pour le distinguer de l'enregistrement manipulé, où l'opérateur est à la recherche de son particulier [...]. »⁴²²

L'enregistrement et ses technologies prennent ici une importance toute particulière. Impensable avant le développement des techniques d'enregistrement, il devient en leur possession le moyen, selon Schafer, de recueillir un environnement sonore sans « contrôle » ni « manipulation ». S'il cite ensuite l'ornithologue en quête d'un chant d'oiseau particulier et nécessitant une capture sonore de type directionnel, ses enregistrements phénoménologiques ne cherchent rien en particulier si ce n'est l'ensemble des interactions sonores d'un espace au milieu duquel se trouve le microphone. Dans cette technique, nous pourrions y voir la *radicalisation* des dispositifs d'absence d'intentionnalité dans la composition musicale telle que prônée par Cage. Or il est une intention indéniable qui n'est pas l'écoute des sons en eux-mêmes, mais la captation la plus objective possible des sons ne dépendant pas de l'intention

⁴²¹ « Au milieu de cette révolution sonore, j'ai senti qu'il me fallait sensibiliser les étudiants à ses dangers, mais je devais aussi leur faire prendre conscience que cette révolution n'était ni statique ni définitive, qu'elle évoluait de jour en jour, d'heure en heure. » SCHAFFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 14.

⁴²² SCHAFFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 14.

auditive humaine. De cette captation mécanique des variations de pression seront ensuite analysées les données recueillies sur le terrain afin d'en dresser la cartographie. L'enregistrement capte certes des données que l'écoute néglige ou sélectionne, mais il n'est reste pas moins toujours dépendant de son positionnement dans un espace particulier. Pourtant, pour Schafer, il s'agit surtout de fixer un paysage sonore, d'établir des cartes et *sonographies* d'événements qui lui échappent. À un paysage sonore qui n'existe jamais en soi de manière identique et statique si ce n'est au moment et à l'endroit de sa captation, il s'agit, pour lui, d'arrêter ses mouvements dans l'espace et le temps afin de pouvoir en rendre compte, de le mesurer, et éventuellement de les contrôler par la suite. Les interactions sonores en contexte sont ainsi captées et capturées avec des moyens technologiques afin d'être analysées ailleurs dans un autre cadre (universitaire en l'occurrence). À cette dé-contextualisation correspond une nécessaire *ob*-jektivation (littéralement action de jeter devant soi), c'est-à-dire une mise à distance sur le papier d'une écoute des sons. Conjointement à l'invention de ses techniques d'objectivation, Schafer et son équipe regorgent d'ingéniosité afin de reproduire des cartes et modélisations de paysage sonores diverses en problématisant bien la question de la mise à plat, en deux dimensions. Mais cette mise à distance et cette dé-contextualisation sont les indices d'une difficulté d'écoute et de la nécessité d'outils pour orienter cette même écoute. Schafer dans les premières lignes de *Paysage sonore* évoque de la sorte cette indistinction des sons et cette difficulté :

« Des bruits de plus en plus nombreux et plus puissants, difficiles à distinguer les uns des autres, ont envahi de toutes parts la vie humaine. »⁴²³

Dans le mouvement de cette évolution et de cette colonisation de l'espace, Schafer invente une science pour pallier à ce qu'il considère comme étant de l'ignorance dans l'évaluation et les capacités de distinguer les sons entre eux. Le problème de l'ignorance serait dû au bruit qui, en théorie de l'information, est ce qui perturbe la transmission du signal rendant ce dernier indistinct et inintelligible. Le nœud du problème de Schafer se situe donc à l'endroit de la bonne ou mauvaise réception d'un signal qu'il souhaiterait entendre. Il a une idée, voire un désir, d'un signal particulier. En présupposant donc certains types de signal devant être transmis, Schafer développa des techniques de mise à distance afin de pouvoir l'isoler, le comprendre, et en rendre compte sans perturbation. Une nouvelle science devait, selon lui, se créer pour décoder le langage de ce supposé signal non intelligible pour

⁴²³ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 23.

l'audition humaine, *obscurci* par les bruits de la modernité. Pour les oreilles *brumeuses*, comme il dit, il développa un programme de *clairaudience*.

d) *Clairaudience*

En modifiant le terme de *clairaudience*⁴²⁴, Schafer entend faire comprendre que ce qu'il résume par la synecdoque de l'« oreille » (l'écoute et l'audition) n'est pas un sens et un organe invariables, mais qu'elle peut être éduquée selon le programme pédagogique associé à sa nouvelle science. Il y est question d'une éducation de l'oreille qui, une fois entraînée, pourrait sélectionner et *distinguer* ce qui est un son acceptable et ce qui est un bruit non acceptable selon ses principes du *design sonore*.

Mais pourquoi mobiliser le terme de *clairaudience* qui dans les mouvements *New Age* contemporains de Schafer renvoyait à la faculté d'audition extrasensorielle (voire paranormale) et objet d'étude en parapsychologie ? Le mot « clairaudience » est connoté par des héritages culturels et historiques. Des hallucinations auditives en mystiques chrétiennes⁴²⁵ ou soufies⁴²⁶ jusqu'à certains récits liés à des multiples affections psychocérébrales (relevant de ce qu'il était coutume d'appeler « schizophrénie »⁴²⁷), en passant par ce que certaines doctrines du *New Age* appellent aussi le *channeling*, il est un dénominateur commun concernant la *clairaudience* qui est la procédure d'une possibilité de communication (le plus souvent sous forme de réception d'informations) entre humain et une entité appartenant à une autre dimension spatio-temporelle. S'il n'est pas question ici de définir si l'audition d'un signal venant d'une autre dimension provient en effet d'une source externe ou est plutôt produite par l'individu écoutant, il me paraît important de ne cerner que le sens qu'en donne Schafer lui-même.

⁴²⁴ Dans son texte original anglais, Schafer utilise le terme de manière identique : « clairaudience », cf. SCHAFER, R. Murray, *The Tuning of the World : Our Sonic Environment and the Soundscape* (1977), Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994, p. 10-11.

⁴²⁵ CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique XVI^e-XVII^e siècle* (1982), tome 1, 2 éd., Gallimard, Paris, 1987.

⁴²⁶ BURCKHARDT, Regula, Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan : Sound, Context and Meaning, in Qawwali*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1986. DURING, Jean, *Musique et extase, L'audition spirituelle dans la tradition soufie*, Editions Verdier, Paris, 1988. BURCKHARDT, Regula, Qureshi, « The Sufi Sama' », in *Edebiyat*, Taylor & Francis Ltd, Londres, 2, 1-2 (1988), p. 219- 245. BURCKHARDT, Regula, Qureshi, « Localiser l'Islam. Le *sama'* à la Cour royale des saints chishti », in *Cahiers de Musiques traditionnelles*, Genève, 5/1992, p. 127-150. DURING, Jean, « L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », in *Cahiers des musiques traditionnelles*, Genève, 3/1990, p. 57-80.

⁴²⁷ *Voices of Reason, Voices of Insanity, Studies Of Verbal Hallucinations*, éd. par Ivan Leudar et Philip Thomas, Taylor & Francis Ltd, Londres, 2000.

Dans son « introduction » au *Paysage sonore*, un sous-chapitre s'intitule « Oreille et clairaudience ». Schafer s'y défend de ne pas vouloir survaloriser le sens de l'ouïe par rapport aux autres sens et notamment la vision, en replaçant son point de vue dans l'histoire occidentale :

« Nous ne plaiderons pas pour la primauté de l'oreille. Elle a, en Occident, depuis la Renaissance, l'invention de l'imprimerie et l'apparition de la perspective en peinture, cédé à l'œil le rôle de premier récepteur de l'information. »

Si je reviendrai plus loin sur la conception de l'histoire de Schafer et l'organisation d'événements en fonction de ses présupposés, il répète d'une part l'idée constante chez lui de « l'ignorance » de « l'oreille moderne », et d'autre part confirme que l'oreille devrait être un « récepteur d'information ». La tournure de sa phrase nous fait aussi comprendre que bien qu'il ne plaide pas pour une primauté, les capacités de perspective de l'audition seraient sous-exploitées.

Dans ce même passage ensuite, Schafer liste des exemples d'expériences auditives antérieures à la perte des compétences auditives. De la sorte, après les messages divins reçus par le « prêtre génie de l'écoute » dans le zoroastrisme, il évoque le soufisme :

« Sama' est le mot soufi pour "audition" ou "écoute". Les disciples de Djalâl al-Dîn Rûmî entraient par des chants et de lents mouvements giratoires en une transe mystique. Certains érudits ont vu dans cette danse la représentation du Système solaire, un rappel de la croyance profondément enracinée en une musique extraterrestre, une musique des sphères que les âmes en harmonie avec elle peuvent entendre parfois. Mais ces pouvoirs exceptionnels de l'oreille, que j'appelle la clairaudience, n'ont pas été obtenus sans efforts. Le poète Saadi affirme dans un de ses poèmes lyriques : "Je ne dirai pas, mes frères, ce qu'est sama [attention transcription] avant de connaître celui qui écoute" . »⁴²⁸

Si l'on considère, pour l'heure, que Schafer évoque seulement des *croyances* sur lesquelles il n'est pas immédiatement envisageable de baser un propos, il confirme que le choix du mot « clairaudience » pour son programme est lié d'une part à « l'effort », c'est-à-dire à l'éducation et l'apprentissage, mais d'autre part à sa conception des « pouvoirs exceptionnels » que l'oreille posséderait. Il n'est pas directement affirmé que sa propre conception de la clairaudience revêt des capacités *extrasensorielles*, mais ses « pouvoirs exceptionnels » faisant écho dans le même texte à des dimensions « extraterrestres » entrent en résonance avec les théories parapsychologiques du *New Age*. N'en demeure pas moins, que

⁴²⁸ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 33.

Schafer suppose des pouvoirs exceptionnels à l'oreille que les individus des villes modernes auraient perdus. Seules des sciences et technologies seraient en mesure de reproduire les perspectives dont l'oreille aurait perdu la perception. L'histoire de la perte de pouvoir de perception et de réception de certains signaux est en place.

Si l'on s'en tient à une oreille capable d'acquérir des pouvoirs exceptionnels, le registre de « l'écoute exceptionnelle » de certains implique qu'il n'est pas donné à tout le monde d'entendre ce qu'il serait important d'entendre. Il y a ceux qui entendent ou entendaient et ceux qui ne peuvent plus ou n'entendent pas. Cette distinction organise une histoire, mais aussi une géographie, et peut être caractérisée par une *séparation* de l'écoute individuelle et collective en forgeant le concept de la *schizophonie*.

c) *Schizophonie*

Dans un pamphlet de 1973⁴²⁹, Schafer situe dans l'histoire la dissociation de l'écoute et y forge le terme de *Schizophonia* en faisant explicitement allusion au registre des maladies psychiatriques⁴³⁰. Comme la perte du contact avec la réalité ou le conflit existant entre le « soi » et la « réalité », selon le registre psychanalytique en matière de schizophrénie, la *schizophonie* serait le symptôme d'une dissociation interne de l'écoute. Bien qu'il ne s'agisse pas ici directement de la question de la construction culturelle de la perception auditive⁴³¹, Schafer cherche par ce terme à mettre en évidence un problème de société lié à l'indifférence quant à la séparation en deux catégories des événements sonores: *une originale* et *une copie* (reproduite ou transmise électroacoustiquement). Le terme schizophonie est ici un outil pour identifier le problème qui se serait développé à partir de l'invention et l'utilisation des techniques de reproduction mécanique et de transmission du son.

De la sorte, et selon les termes d'une « maladie » sociale du développement des espaces industriels et urbains modernes, Schafer définit les termes d'une séparation à l'interne du phénomène sonore qu'il divise en sons *naturels* unis dans un rapport d'*immédiateté* à leur source respective et des sons reproduits, démultipliés, dé-contextualisés, et amplifiés, selon les techniques de la *culture industrielle médiatisant* et donc modifiant le rapport à une source.

⁴²⁹ SCHAFFER, Murray R., « The Music of the Environment », reproduit in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, New York, London, Continuum, 2008.

⁴³⁰ SCHAFFER, Murray R., « The Music of the Environment », p. 34. « Lorsque j'ai formé le terme original de *schizophonia* dans *The New Soundscape*, je disais que l'intention était qu'il soit un terme nerveux. Lié à la schizophrénie, j'avais l'intention d'apporter le même sens de l'aberration et du drame. ». Je traduis.

⁴³¹ Par ailleurs, il en fait indirectement mention en parlant du problème de l'absence de son sans audition humaine in SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 371.

Avec le concept de schizophonie, c'est une préoccupation sociale qui intervient dans la théorie de Schafer, dans laquelle les individus au sein de cette société industrielle seraient, tout comme les paysages sonores, sujets à de multiples facteurs de dislocation. Dans le pamphlet de 1973, Schafer cite à l'appui que « les Américains ont écouté 268,000,000 postes radio en 1969 »⁴³². Puis il termine le chapitre sur la schizophonie par : « La vie moderne a été ventriloquée »⁴³³.

L'avènement de l'électricité fait l'objet du chapitre six du *Paysage sonore*. Schafer y souligne bien qu'il a besoin de l'électricité pour enregistrer et opérer une « mise en boîte et en conserve des sons »⁴³⁴. Il la prend comme outil à la fois de « conservation » et d'analyse des paysages sonores lorsqu'il use des moyens de reproduction. À l'exemple de l'enregistreur à bande ou du microphone, ces moyens ont chacun des histoires complexes d'une part en *interaction* avec leurs concepteurs⁴³⁵ et d'autre part en *tension* entre « la nécessité de copier la fugacité du son »⁴³⁶ pour être en mesure de le définir. Mais ces techniques de médiatisations constituent les conditions mêmes de la possibilité d'une pensée des paysages sonores en-eux-mêmes pour Schafer. Celui-ci serait ici un légataire de la quête romantique oscillant entre « capture » et « perte » à la poursuite d'un but impossible à atteindre – les « paysages sonores originaux » –, mais qui par ce geste même se définit une objectivité⁴³⁷. À l'instar de Pierre Schaeffer, les études pionnières sur les « objets sonores » participèrent non seulement à ce geste, mais étaient particulièrement liées à l'enregistreur à bande⁴³⁸. Et de manière

⁴³² SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35, je traduis. Il cite aussi l'exemple bien connu des propos d'Adolf Hitler concernant l'utilisation de la radio « Nous n'aurions jamais conquis l'Allemagne sans... haut-parleurs » (*Manual of the German Radio*, 1938-39).

⁴³³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35.

⁴³⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 139.

⁴³⁵ À propos d'un des développeurs des enregistreurs à bande, Wener Meyer-Eppler (1913-1960), Elena Ungeheuer montre que « [d]ans ses expérimentations, il produit des phénomènes qui étaient dépendant des instruments qu'il utilisait (par exemple l'enregistreur à bande). » in UNGEHEUER, Elena, « Producing, Representing, Constructing : Towards a Media-Aesthetic Theory of Action Related to Categories of Experimental Methods », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 102.

⁴³⁶ KURSELL, Julia, « Sound Objects », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 30.

⁴³⁷ Chow et Steintrager le proposent de la manière suivante : « L'objectification sonore est presque par défaut organisée par un *paradigme romantique*, selon lequel la capture du sonore est comprise implicitement comme la capture de ce qui est perdu. Plus succinctement dit, le son est toujours capture, et la capture est toujours perte. » CHOW, Rey, STEINTRAGER, James A., « In Pursuit of the Object of Sound : An Introduction », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 4. Je traduis en conservant l'italique d'origine.

⁴³⁸ Ceci pourrait s'expliquer de la manière suivante : après l'invention du téléphone et de la sonorisation, la bande devint surtout après la Deuxième Guerre Mondiale une manière peu onéreuse de stocker des données. Ceci permit notamment les expérimentations artistiques sur machines à bande. Cf. DOMBOIS, Florian, « The "Muscle Telephone" : The Undiscovered Start of Audification in the 1870s », *Sounds of Science - Schall im*

exemplaire, ce dernier comme Schafer objectivisent le sonique par *distinction* de la manipulation et du bout de bande en question.

Schafer stigmatise cette « mise en boîte » qui est pour lui la cause d'une « maladie » qu'il diagnostique sous le terme de *schizophonie* en tant que « dissociation »⁴³⁹ des sons « de leur contexte original »⁴⁴⁰.

Ce néologisme serait la conséquence littéraire de l'idée que l'invention de la reproduction mécanique a provoqué la séparation, au sein de l'écoute, du son par rapport à sa source, ou de son contexte original et de sa diffusion dans d'autres contextes. Mais il est, simultanément, le lieu d'une tension interne au discours et à la pratique de Schafer, par le fait que son outil de travail pour rendre compte des paysages sonores est le même que celui qui permet de disloquer les sons de leur source.

d) *Hi-Fi* et *Lo-Fi*

L'oreille moderne, en contexte urbain ou industriel, aurait aussi *perdu* toute perspective. Pour spécifier cet autre problème, Schafer construit un autre outil afin de distinguer deux qualités de paysages sonores distincts : le *Hi-Fi* (haute définition) et le *Lo-Fi* (basse définition). Un paysage sonore en haute définition se trouverait, chez Schafer, en campagne, lorsqu'il est possible d'entendre en même temps les pas dans la neige, le sifflement du train au loin et la cloche d'une église dans la vallée. Le paysage sonore *Lo-Fi* est par exemple celui d'une rue de centre-ville où tous les sons à distance sont impossibles à entendre tant les sons au premier plan sont forts, dans un « noise ratio » de 1 :1⁴⁴¹. Selon ce rapport, le paysage *Lo-Fi* est un paysage où la « perspective est perdue », et où « il n'y a que de la présence » de signaux acoustiques en « surpopulation »⁴⁴².

e) Dédoublément de la musique

Labor (1800-1930), éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 45.

⁴³⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35.

⁴⁴⁰ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35.

⁴⁴¹ Exemples donnés par SCHAFFER, Murray R., « The Music of the Environment », reproduit in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox et Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 33.

⁴⁴² Exemples donnés par SCHAFFER, Murray R., « The Music of the Environment », reproduit in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox et Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 32-33.

Le paradigme de la division organise toutes les idées de Schafer sur la vie sonore moderne et ses perspectives d'écoute. Ce paradigme se retrouve jusque dans sa lecture des récits attribués à la période antique. Ainsi lorsque Schafer évoque deux conceptions de la musique en remontant à la mythologie grecque en passant par des comparaisons dans une mythologie indienne où est évoqué un Dieu⁴⁴³, il apparaît qu'il existe deux types de musique dans sa pensée.

« Chez Apollon, la musique est exacte, sereine, mathématique, associée aux visions transcendantes de l'utopie et de l'harmonie des sphères. [...] Dans le mythe dionysiaque, la musique vient de l'intérieur, elle jaillit de la poitrine de l'homme ; dans le mythe apollinien, elle lui est extérieure, envoyée par Dieu pour lui rappeler l'harmonie de l'univers. Elle se traduit par la mesure, cherche l'harmonie du monde. [...] Chez Dionysos, la musique est irrationnelle et subjective. Elle utilise des moyens expressifs : variations de tempo, d'intensité, colorations tonales. [...] Les sons ont une valeur subjective pour l'homme moderne, et le paysage sonore contemporain se caractérise par son hédonisme et son dynamisme. Mon propos se veut, ici, réaffirmation de la musique comme recherche de l'influence « harmonisante » des sons qui nous entourent. »⁴⁴⁴

Ces deux conceptions séparent d'un côté une musique rationnelle, objective, exacte, venant de l'extérieur de l'individu, ayant une influence « harmonisante », et de l'autre une musique irrationnelle, subjective, venant de l'intérieur de l'individu. Le même terme « musique » recouvre donc deux compréhensions, deux musiques. Une philosophie d'influence platonicienne organise ses conceptions de deux musiques⁴⁴⁵. L'une se ressent en concert ou peut être reproduite et diffusée mécaniquement, l'autre est unique, non reproductible⁴⁴⁶ et inaudible. L'une se propage et participe à la vibration de médiums (air, eaux, matières, etc.), l'autre est immuable, parfaite et ne peut qu'être pensée. L'une est historique, l'autre est extérieure à l'histoire.

⁴⁴³ Mobilisant la douzième des Odes pythiques de Pindare et l'hymne homérique à Hermès, Schafer dit sur ces mythes : « Sur eux reposent toutes les autres théories concernant la musique. » in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 27.

⁴⁴⁴ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 27.

⁴⁴⁵ L'opposition Apollon/Dionysos dans le clivage de la musique est développée par Friedrich Nietzsche dans *Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872), mais Schafer ne cite cette référence à aucun endroit dans *Le paysage sonore*. Cf. NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872), texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'all. par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, Paris, 1986.

⁴⁴⁶ « À l'origine, tous les sons étaient originaux. Ils se produisaient à un moment et à un endroit seulement. Les sons étaient donc *indissolublement* noués au mécanisme qui les a produits. La voix humaine voyage seulement aussi loin qu'elle peut être hurlée. Tout son ne pouvait être *contrefait*, unique », in SCHAFER, Murray R., « The Music of the Environment » (1973), reproduit in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, , p. 34, je traduis, et souligne.

C'est pourquoi, en l'absence d'une musique idéale du monde dont Schafer est par définition séparé (c'est-à-dire qu'elle lui est aussi extérieure), il invente une science – un *savoir-faire* – isolant et définissant des paysages sonores afin d'en faire des extériorités, des représentations les plus objectives possible d'instantanés d'interactions sonores toujours ainsi déjà passés.

1.4.3 Des sons en voie de disparition

Se distançant des modernismes artistiques de Russolo et de Cage qui invitent à aimer le plus de sons possible (tous les sons, qu'ils soient beaux, laids, électroniques, animaux, provenant du trafic routier, forts, subtils, etc., étant les bienvenus dans le cadre musical), Schafer quant à lui cherche à retenir les sons qu'il n'entend pas et accuse les sons qu'il entend trop. Héritier de la sécularisation de la musique sensible, il est en quête, par l'intermédiaire des sons, d'une musique qui se serait faite secrète et qu'il affirme être désormais perdue ou, espère-t-il, seulement cachée. Ses graphies et enregistrements pourraient devenir de nouveaux instantanés sonores une fois diffusés et transformés artistiquement, mais ils sont pensés plutôt selon un programme d'écologie sonore de *conservation des espèces de sons en voie de disparition*. Au diagnostic de cette séparation progressive, il fabrique des paysages sonores en tant que nouveau savoir et nouvelle valeur :

« Nous avons [...] réalisé une série de programmes radiophoniques intitulés *Soundscapes of Canada* ("Les Paysages sonores du Canada"). Deux chercheurs ont ainsi traversé le Canada de la côte atlantique à la côte pacifique et enregistré des empreintes sonores importantes d'un point de vue historique, dont beaucoup ont aujourd'hui disparu, de sorte que ces relevés ont une grande valeur muséologique. »⁴⁴⁷

La création d'une valeur muséologique des empreintes sonores est selon la « religion capitaliste » analysée par Giorgio Agamben, l'exemple type de la fabrication d'une impossibilité de l'usage⁴⁴⁸. L'action de placer des empreintes sonores dans un musée est

⁴⁴⁷ SCHAFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 15.

⁴⁴⁸ « L'impossibilité de l'usage trouve son lieu d'élection dans le Musée. [...] de manière plus générale, tout aujourd'hui peut devenir Musée à partir du moment où ce terme nomme tout simplement l'exposition d'une impossibilité de l'usage, de l'habitat et de l'expérience. C'est pourquoi dans le Musée, l'analogie entre le capitalisme et la religion devient évidente. Le Musée occupe exactement l'espace et la fonction qui étaient autrefois réservés au Temple comme lieu de sacrifice. Aux fidèles dans le Temple (ou aux pèlerins qui sillonnaient la terre de temple en temple, de sanctuaire en sanctuaire) correspondent aujourd'hui les touristes, qui voyagent sans paix dans un monde dénaturé en Musée. » in AGAMBEN, Giorgio, « Éloge de la profanation »,

comparable au retrait dans un temple d'un objet hors de l'usage commun et quotidien. Une nouvelle science pourrait ainsi fabriquer des sons qui ne pourraient être écoutés selon une organisation des conditions spécifiques d'écoute.

La science du paysage sonore est un art de séparer (faire séparation – rendre sacré) les sons en interaction de leur usage et de leurs mouvements et effet de transformation. Cette science théologique place ainsi un *savoir* de l'harmonie hors d'atteinte (dans un passé ou une extériorité de l'histoire) pour l'écoute sensible. La *clairaudience* de Schafer est donc un terme dont il assume pleinement l'héritage. La *clairaudience* est pour lui en effet une écoute de l'extra-sensible qui n'est pas comprise comme continuité entre une participation à une vibration de la matière et son interprétation psychique, mais comme résolution d'une *schizophonie* collective d'où serait effacée la séparation entre la confusion des sons perçus et un ordre harmonique inaudible, et où correspondraient immédiatement et indifféremment l'humain et son environnement.

Ainsi, une série d'ambivalences permet à Schafer d'articuler une action efficace et fondée scientifiquement contre la séparation produite par la « révolution industrielle », entre la force de l'écoute humaine et les moyens de reproduire cette écoute⁴⁴⁹, tout en produisant lui-même des séparations entre les usages de l'écoute et les moyens d'écoute de ce qui devrait être entendu.

1.5 Une éthique des sons et les murs sonores

Le *Paysage sonore* de Schafer marqua un tournant en sciences sociales dès lors qu'il affirma que l'écoute pouvait devenir un objet d'étude en soi. Dans un cadre académique, une histoire culturelle de l'écoute peut être, à sa suite, écrite. En 2003, dans son article « Open ears », il répète ses trois questions de départ pour toutes enquêtes :

« Qui écoute ? Qu'est-ce qui est écouté ? Et qu'est-ce qui est ignoré ou rejeté par l'écoute ? »⁴⁵⁰

Ce qui est écouté ou non dans un environnement, informe les habitudes de l'auditeur et de la culture dans laquelle ce dernier est inséré. De la sorte, Schafer permit de considérer

Profanations (2005), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivage, édition de poche, Paris, 2006, p. 110-111.

⁴⁴⁹ En terme marxiste, il s'agirait du problème de la séparation du travailleur et de ses moyens de production.

⁴⁵⁰ SCHAFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 25.

l'écoute comme un lieu riche de connaissances des us et coutumes de l'auditeur et sa culture. Une échelle de valeurs et une hiérarchie au sein d'une écoute peuvent alors être établies en fonction de *ce qui est rejeté* et/ou *ce qui est ignoré*. Or en défrichant cette approche originale, Schafer a commencé à organiser les connaissances récoltées, et ce, en fonction d'une grille de valeurs propre rejetant certains sons au profit d'autres.

1.5.1 La séparation comme condition de possibilité d'une éthique

Dans sa préface à l'édition française, Schafer constate en mars 2010 non seulement la légitimité de sa science qui a permis des améliorations en matière de bruits dans les paysages sonores, mais encore qu'elle serait la réponse salvatrice face à la menace du bruit qui persiste et demeure dangereux :

« À une époque où le bruit peut encore être dangereux, nous allons devoir de plus en plus compter sur l'écologie sonore et le *design sonore* pour nous sauver du chaos. »⁴⁵¹

Tout en exhortant à la fabrication de nouveaux produits architecturaux et industriels qui soient toujours moins bruyants, un nouveau couple d'opposition est posé : « son naturel / salut » *versus* « bruit / chaos ». À la suite de l'affirmation de ce devoir comportemental, il ajoute une dimension morale tout aussi binaire :

« Qu'on me permette de livrer au lecteur cette pensée : il n'existe pas dans la nature de bruits capables de nous faire du mal. Dieu fut (entre autres) un ingénieur sonore de première force. Poursuivons sur cette voie pour concevoir les paysages sonores de demain. »⁴⁵²

Assumant son ambition prométhéenne moderne d'une possibilité de façonnement des « paysages sonores de demain », les sons naturels sont bons alors que les sons qui ne sont pas naturels relèvent du « mal ». Cette phrase résonne et pose de nombreux problèmes qui vont nous intéresser. Mais d'abord qu'est-ce que ce « mal » chez Schafer ?

Schafer est pourtant conscient de la puissance extraordinaire des sons non produits par une technologie humaine. Il cite l'explosion du volcan de Krakatoa en Indonésie survenue le 26 et 27 août 1883 qui fut entendue sur une « superficie égale à près d'un treizième de la

⁴⁵¹ SCHAFFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 16.

⁴⁵² SCHAFFER, R. Murray, « Préface de l'auteur à l'édition française », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 16.

surface de la planète » et il avoue que « [j]amais aucun son n'a franchi de telles distances »⁴⁵³. Malgré cela, Schafer maintient que dans la nature que Dieu a créée il n'existe aucun son « capable de nous faire du mal ».

Ce mal peut être physique, comme le décrit le compositeur français Jean-Claude Risset (1938) à propos de Schafer:

« John Cage avait proclamé "tout est musique" : mais Schafer est plus exigeant. Il nous met en garde contre les dangers des sons qui nous agressent. Il insiste sur la nécessité de protéger nos organes auditifs, dont la sensibilité exquise ne va pas sans une extrême fragilité, et de les préserver des traumatismes et des tentations de l'écoute à très haut niveau, hypnotique, mais dommageable : la technologie électrique ne connaît pas les limites d'énergie qui existent naturellement dans les sons acoustiques. »⁴⁵⁴

Dans ce type d'argumentation qui suit exactement la ligne schaférienne, Cage est à nouveau cité comme ayant ouvert une voie. Mais ce dernier l'aurait trop ouverte, laissant au sein de la musique, sans distinction aucune, les sons laids des sons beaux, voire à la limite privilégiant même le chaos. L'exigence de Schafer serait ainsi celle d'une sélection des sons dans le *tout est musique*. Il apparaît pourtant qu'en présence d'une sélection entre bons et mauvais sons, cette exigence supplémentaire est une réduction de la musique à certains sons, excluant les bruits dangereux pour la *santé* et pour le *patrimoine* sonore⁴⁵⁵. Cette exigence est reprise par le spécialiste en physique acoustique et pionnier de l'introduction de l'informatique dans la composition musicale en France, Jean-Claude Risset qui confirme la classification de Schafer des « limites » qui existeraient « naturellement dans les sons acoustiques », sous-entendant que la technologie électrique n'en connaîtrait pas.

Si Cage avait *dé-signifié* les sons tels qu'il est possible de lire dans certains résumés de son œuvre⁴⁵⁶, Schafer cherche une *re-signification* des sons. Tous les sons ne sont pas traités de manière équivalente et une orchestration est nécessaire afin de rétablir une hiérarchie dans une musique qui est, certes, élargie à celle du monde et non restreinte à celle d'un orchestre

⁴⁵³ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 56.

⁴⁵⁴ RISSET, Jean-Claude, « Une nouvelle philosophie du son », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 11.

⁴⁵⁵ « Murray Schafer nous a fait prendre conscience des "paysages sonores" qui nous entourent, de leur diversité menacée, et souvent de leur beauté : il faut préserver cet environnement sensible, et par exemple garder des traces des sons qui vont disparaître, comme ceux qui accompagnent les artisanats traditionnels ; » in RISSET, Jean-Claude, « Une nouvelle philosophie du son », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 11

⁴⁵⁶ « L'inconvénient de l'assertion de John Cage – pour qui tout son est musique –, est qu'elle dénie aussi tout sens au son, puisque la musique se veut dépourvue de signification ou de concept » in AUBRY, Gilles, propos recueillis par dans « LeMag, Rendez-vous culturels », *Le Courrier*, Genève, Samedi 21 août 2010, p. 18.

cantonné à sa salle de concert. Dans cette logique en effet, seuls des compositeurs et des « artistes » pourraient faire un tri esthétique en fonction de cette nouvelle éthique.

Comme précédemment vue, la nouvelle science cherche à combler la béance créée par l'écart entre les éléments qu'il sépare en utilisant les moyens mêmes qui l'auraient créé. Ce qui pourrait apparaître contradictoire s'estompe à partir de la perspective que je propose ici qui est l'interprétation de cette science non pas en tant que *design sonore* uniquement, mais aussi en tant qu'éthique originale et propre à Schafer. Dans ce sens, sa perspective duelle (voire schizophrénique) qui sélectionne chaque son selon une ligne passant entre le naturel (original) et ce qui est médiatisé technologiquement (reproduction et transmission). Entre les *deux pôles*, chaque événement sonore devrait trouver sa place déterminée. Tous les événements médiatisés en revanche perdraient les limites « naturelles » qui les auraient déterminés. L'indétermination des événements sonores est, dans cette logique, associée au mal (à la fois selon ses sens physiques et éthiques) et nécessite une science normative de l'écoute.

1.6.2 Paysages sonores comme murs sonores ? (David Toop)

Les usages de la radio et autres techniques de diffusion des sons dans certains lieux, pour Schafer, sont appelés des « murs sonores » servant à délimiter des espaces physiques et acoustiques. De manière dominante parmi les séparations produites par l'avènement de l'électricité entre auditeurs et paysages naturels, il y a l'invention de la *Muzak*. Nombre de musiciens dont Cage, à l'unisson avec Schafer, dénoncent cette distribution de masse d'une musique de fond destinée à d'autres buts que l'écoute de musique⁴⁵⁷. La *Moozak*, comme l'écrit Schafer, est pour lui née d'un « excès de radio »⁴⁵⁸, et nous fait vivre dans des habitacles fictifs qui bien qu'invisibles masqueraient l'écoute du paysage original dont nous serions séparés :

« Le masque dissimule le visage. Les murs sonores cachent des paysages authentiques derrière des fictions. »⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Comme par exemple : faire passer le temps sur le lieu de travail, produire une ambiance agréable poussant à acheter dans les surfaces commerciales, etc.

⁴⁵⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 153.

⁴⁵⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 154.

Les reproductions de paysages sonores que Schafer cherche à conserver risquent-ils à leur tour de cacher des paysages sonores « authentiques » ? La limite qui sépare la reproduction à but scientifique, muséographique, et artistique, de la reproduction de « murs sonores » de type Muzak, est fragile. David Toop, par exemple, relève que les enregistrements sonores publiés par Schafer et son équipe pourraient aussi être intégrés aux musiques qui ne *retiennent pas l'attention*⁴⁶⁰ diffusées par Muzak dans les ascenseurs :

« Schafer a dû frémir en se voyant cité par l'ouvrage polémique pro-muzak / easylistening de Joseph Lanza, *Elevator Music*, bien que le fait de se concentrer sur des événements sonores soit hautement subjectif. »⁴⁶¹

David Toop renvoie la théorie de Schafer à sa perspective subjective selon un désir d'un paysage sonore d'avant la *chute de l'homme du jardin d'Éden* « de quiétude pure et permanente »⁴⁶². L'extra-sensibilité des membres du *World Soundscape Project* est ici mise en avant comme facteur déterminant une manière particulière d'écouter. Toop cite, à ce propos, un des chercheurs du WSP au milieu des années 1970 qui, dans « le bruit et la saleté », proche de la gare de Liverpool Street, s'est exclamé : « Je pense que je vais faire une attaque cardiaque. »⁴⁶³

La part de sensibilité subjective est certes indéniable, mais cette dernière a motivé Schafer non seulement à chercher des moyens de lutte contre des murs sonores qui médiatisent et contrôlent les rapports entre humains et par rapport à leur environnement, mais aussi à produire des moyens d'appuyer ses intuitions en vue de légitimer une normativité de l'écoute.

L'acérbe remarque de David Toop a l'avantage de suggérer un horizon référentiel hors de l'histoire et selon une configuration liée à la mythologie biblique. Dans sa préface de 2010, Schafer invite à nouveau, en effet, un « Dieu », mais pas seulement : *Dieu (entre autres)*. S'il ne s'agit aucunement ici de réduire l'écoute de Schafer à ce que recouvre une éducation

⁴⁶⁰ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 152.

⁴⁶¹ TOOP, David, « Théâtre de son », *Ocean of Sound, Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* (1996), Trad. de l'angl. par Arnaud Réveillon, Édition de Kargo et l'éclat, Paris, 2008, p. 319.

⁴⁶² « Sous le bombardement de niveaux de pollution sonore toujours croissants, nous parvenons à nous associer à Schafer et à aspirer à un monde sans marteaux-piqueurs ni lecteurs de code barres trop bruyants, sans pour autant partager son désir de retourner à un Eden de quiétude pure et permanente. » in TOOP, David, « Théâtre de son », *Ocean of Sound, Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* (1996), Trad. de l'angl. par Arnaud Réveillon, Édition de Kargo et de l'Éclat, Paris, 2008, p. 319.

⁴⁶³ Cité par TOOP, David, « Théâtre de son », *Ocean of Sound, Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* (1996), Trad. de l'angl. par Arnaud Réveillon, Édition de Kargo et l'éclat, Paris, 2008, p. 318.

chrétienne⁴⁶⁴, je prends les écrits de Schafer dans leur ensemble, où le « Dieu » chrétien est *entre autres* confondu à des références mythologiques grecques, indiennes ou soufies. Ce syncrétisme des expériences sonores se doit de n'être pas seulement contextualisé en fonction d'une « quête de spiritualité » et de « désirs d'évasion et d'invention des années 1970 », comme l'identifie Louis Dandrel⁴⁶⁵, mais aussi analysé en tant que théologie du son singulière, c'est-à-dire comme manière de questionner et penser le son en fonction de questions générales ou fondamentales, et de situer des référents en vue d'une évaluation.

1.5.3 Le bruit : à la fois outil et oublié

Contrairement à l'entreprise de Cage, la signification donnée au sonore est un matériau précieux pour Schafer et dans la recherche contemporaine, notamment comme conditions de possibilité d'une ethnologie recueillant les expressions de perceptions des sons et de leurs mouvements culturels. L'équipe du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN), par exemple, en rendant hommage en 2010 à celles et ceux qui dans diverses cultures mobilisèrent et mobilisent les notions de bruit, de son ou de musique, est en mesure d'utiliser ces expressions comme des outils d'analyse. En effet, la mobilisation de ces notions par certains individus permet selon l'équipe du MEN d'interroger « la propension de certains acteurs à tirer la sonnette d'alarme dès que pointent à l'horizon les notions de changement, de perte et d'oubli. »⁴⁶⁶. En histoire du son, Mark Smith montre en quoi la sensibilité au bruit est accentuée par les cultures qui ont une forte notion de « l'espace privé » légitimant un droit à se plaindre du bruit. En particulier, l'éthique bourgeoise pour qui « le silence est d'or » aurait tendance à attribuer la production de bruit à ce qui ne serait pas, selon elle, civilisé⁴⁶⁷. Dans toute analyse sur le bruit d'un point de vue éthique, il s'agit donc de se demander *qui* est-ce qui se fait entendre et mobilise le terme⁴⁶⁸ et selon quel(s) présupposé(s). Karin Bijsterveld en

⁴⁶⁴ Dans un texte de 26 ans plus vieux que son *Paysage sonore*, Schafer prend un exemple semblant marquer un point de départ possible à son intérêt pour l'écoute et le silence, lié à sa propre enfance éduquée en christianisme : « Lorsque j'étais enfant et que nous allions à l'église avec mes parents, j'ai toujours senti une gêne lorsque le ministre disait "offrons une prière silencieuse au Seigneur" [...]. Bien sûr, la Chrétienté fonctionnait, et continue de fonctionner, sur la supposition que rien ne peut être dissimulé à Dieu, ni dans l'obscurité ni en silence. » in SCHAFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 26. Je traduis.

⁴⁶⁵ DANDREL, Louis, « Invitation à la musique buissonnière », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 10.

⁴⁶⁶ BRUITS, *Expo quinze*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel, 2010, p. 2.

⁴⁶⁷ SMITH, Mark M., « Listening to the Heard Worlds of Antebellum America », in *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 137-163.

⁴⁶⁸ HENRIQUES, Julian, « Sonic Dominance and Reggae Sound System Sessions », in *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 451-480.

étudiant les premières réactions aux sons de l'industrialisation est en mesure de démontrer le fait que *le son du progrès* est toujours un champ de contestation et qu'ironiquement, elle montre que les gens les plus bruyants sont souvent ceux qui se plaignent le plus du bruit des autres⁴⁶⁹. Dans ce cadre, les réactions de Schafer et des membres du WSP constituent des sujets d'étude parfaitement adéquats pour une équipe comme celle du MEN et pour ce travail ici, car ils produisent le matériel nécessaire afin de légitimer l'utilisation de l'*outil du bruit*.

Or, en pionniers, Schafer et le WSP furent en mesure de préciser certains changements sociaux liés directement à des événements sonores. Notamment l'augmentation des pratiques historiquement repérables de la surveillance acoustique ou de la multiplication des méthodes de diffusion de propagande pratiquée par les tenants du pouvoir d'une société donnée⁴⁷⁰. Mais, en regard de l'éthique schizophonique de Schafer, il est remarquable de noter que le bruit peut, pour lui, à la fois être un outil de distanciation pour cerner les réactions aux changements d'une société, et aussi ce contre quoi il est nécessaire de sensibiliser les auditeurs. Autrement dit, il mobilise la notion de bruit et de musique, de manière double : de manière neutre et en réaction à un changement, une perte et un oubli.

En estimant anticiper la construction de l'avenir au moyen de sa nouvelle science au risque « d'aborder les problèmes » d'une manière qui « n'est pas toujours très agréable à entendre »⁴⁷¹ dans l'euphorie des concerts *rock* à plein volume des années 1970, l'effort de provocation de Schafer à contre-courant valorisant la quiétude tout en se référant aux compositeurs d'avant-garde, est à la fois dans un élan progressiste scientifique et un cri d'alarme conservateur contre le progrès.

1.5.4 Réceptions de l'éthique de Schafer

L'ancien directeur de la station de radiophonie France Musique, Louis Dandrel, n'hésite pas défendre l'éthique sonore de Schafer en évoquant avec quelle force ce dernier fait entendre sa voix :

⁴⁶⁹ BIJSTERVELD, Karin, « The Diabolical Symphony of the Mechanical Age, Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900-40 », in *Social Studies of Science*, 31(1) : 37-70.

⁴⁷⁰ SCHAFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 29.

⁴⁷¹ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 28.

« Murray Schafer expliquait que la vie nécessairement fait du bruit, mais il demandait à haute et forte voix, avec de solides arguments, de privilégier le beau et de lutter contre le laid. »⁴⁷²

Les significations données aux sons par Schafer et les membres du WSP font intervenir une éthique de la valorisation de la quiétude déterminant une esthétique particulière, et ainsi ils seraient à même de distinguer et de définir ce qui est bruit et ce qui est musique de manière claire, contrairement à la tendance qu'ils identifient. Mais, selon Francisco López, cette science éthique, se donnant les moyens de dire comment le monde sonore devrait être, suivrait un axe de type « romantique » où de manière schématique et dualiste, ce que produit la nature serait bon et ce que produisent les machines serait « mauvais, sale et laid »⁴⁷³. Suivant l'axe de cette évolution particulière, le monde était musical avant son *devenir* bruyant. La musique aurait précédé l'apparition de l'homme, et en particulier celle des technologies qui l'accompagnent. La technologie serait la fausse note, l'erreur humaine qui d'acceptable et nécessaire serait devenue, depuis « la révolution industrielle », le premier facteur destructeur de séparation de *La* musique du monde. Dans cette théorie du « paysage sonore », le bruit est à condamner, il serait la négation d'une promesse, la négation d'un accord avec le monde, la négation de toutes perspectives, il serait la figure du *Mal*. Cette interprétation pourrait être confirmée par Schafer lui-même lorsqu'il en appelle à des législations anti-bruit drastiques dans son livre inaugural *The Book of Noise*⁴⁷⁴. Ses traductions de certains sons en bruit, dans la somme du *Paysage sonore*, donnent aussi à entendre une éthique singulière aux ambitions de régulation globale des écoutes et des émissions de son⁴⁷⁵.

⁴⁷² DANDREL, Louis, « Invitation à la musique buissonnière », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 10.

⁴⁷³ Cette idée d'une référence romantique dont Schafer serait tributaire est évoquée par Francisco López, bien que je ne privilégie en dernière instance pas cette seule voie du fait que Schafer n'adhère pas du tout à l'idéologie musicale romantique qu'il désigne comme étant subjective et irrationnelle, attribuée à la musique de Dionysos selon ses catégories. LOPEZ, Francisco, propos recueillis par MIYAKE, Akiko, *Substancial*, N°1, éditions Center for Contemporary Art CCA Kitakyushu, Sound Workshop Series, Kitakyushu, 31 mars 2003, p. 140.

⁴⁷⁴ SCHAFER, R. Murray, *The Book of Noise*, Document No. 1 du World Soundscape Project (édition privée), Simon Fraser University, Vancouver, 1970. Réédition : Price Milburn Ltd., Wellington, Nouvelle Zélande, 1973.

⁴⁷⁵ Le musicien biologiste Francisco López est peut-être celui qui s'est le plus clairement exprimé sur le profond désaccord qui le sépare de la perception signifiante et moralisatrice de Schafer et du WSP : « Je n'ai pas l'intention de dire à qui que ce soit comment le monde devrait être, spécialement comme Hildegard Westerkamp et Murry Schafer. Où je suis profondément en désaccord avec ces gens est qu'ils sentent qu'ils ont à dire au reste du monde comment le monde devrait être. Le principal intérêt du *World Forum for Acoustic Ecology*, qui est basé sur les idées de Schafer, est de dire au gens que le monde est aujourd'hui très bruyant. Et en effet il l'est, mais n'est-ce pas la manière dont il devrait être ? Est-ce que la nature est meilleure lorsqu'elle est plus silencieuse ? Est-ce que les machines sont mauvaises parce qu'elles font beaucoup de bruit ? Est-ce que le bruit agace parce qu'il est toujours le même ? » in LOPEZ, Francisco, propos recueillis par MIYAKE, Akiko,

Mais ce que ne mentionnent pas ces deux réceptions aussi divergentes soient-elles entre elles, c'est que, *simultanément*, cette éthique initia l'élaboration d'une science de l'usage des sons quotidiens entre les données de la physique acoustique et celles de la psycho et physio-acoustique.

En 2010, les membres de « Perception et *Design sonores* » de l'IRCAM montrèrent par exemple que les critères de Schafer « corroborent » leur propre critère de classification des sons dans un contexte donné lorsqu'ils donnent l'exemple du projet européen intitulé *CLOSED*⁴⁷⁶. Avec ce cas de nouveaux résultats datant des années 2000, il est remarquable de voir non seulement l'influence déterminante de Schafer dans le *design sonore* contemporain, mais cela permet d'en cerner les applications actuelles. À la problématique de base de savoir comment nous percevons les sons de notre quotidien, le projet *CLOSED* exposa un de ses résultats probants de la manière suivante :

« [...] l'un des résultats du projet a montré que la perception des sons du quotidien semblait s'effectuer suivant trois niveaux différents : un niveau *acoustique* correspondant aux caractéristiques perçue du signal – on parle souvent de la notion de timbre –, un niveau *causal* qui considère le son comme indice de la source et/ou du mode de production, un niveau *sémantique* enfin qui permet d'associer des sons à un même contexte – ou scénario – d'usage. Selon ces trois niveaux, un même son pourra être décrit respectivement comme un son impulsif avec attaque rapide (acoustique), un impact sur du bois (causal), et quelqu'un qui frappe à la porte (sémantique). »⁴⁷⁷

S'il est une différence entre le critère *esthétique* de Schafer et le critère *sémantique* de *CLOSED*, l'accent est davantage mis sur l'héritage de Schafer avec qui ils partagent en définitive le même but :

« Ces différents niveaux permettent de décrire les sons du quotidien et d'en tirer des orientations pour le *design sonore* de nouveaux sons.»⁴⁷⁸

Substantial, N°1, éditions Center for Contemporary Art CCA Kitakyushu, Sound Workshop Series, Kitakyushu, 31 mars 2003, p. 140. Je traduis.

⁴⁷⁶ *CLOSED : Closing the Loop Of Sound Evaluation and Design*, www.closed.ircam.fr. in MISDARIIS, Nicolas, SUSINI, Patrick, « Postface », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, 2010, p. 409.

⁴⁷⁷ MISDARIIS, Nicolas, SUSINI, Patrick, « Postface », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, 2010, p. 409.

⁴⁷⁸ MISDARIIS, Nicolas, SUSINI, Patrick, « Postface », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, 2010, p. 409.

En effet, il s'agit de modifier le paysage sonore de l'environnement façonné par l'humain, c'est-à-dire dans la construction d'habitats, de lieux de travail, de transport, de lieux publics, etc. À la suite de l'analyse et du respect des principes de Schafer, l'application du *design sonore* concerne la création de ces nouvelles constructions en y corrigeant les sons en interaction en fonction de l'écoute quotidienne.

Comme le titre du projet *CLOSED* le met en évidence, la boucle entre l'évaluation du son et son événement physique serait bouclée. Un paysage sonore pourrait désormais non seulement être entendu, mais aussi analysé et, en fonction de son éthique, régulé.

Sujet à sa propre réception, Schafer développera ensuite la question du son comme phénomène social à partir de son dispositif de 1977. L'étude des interactions sonores dans l'usage quotidien en fonction d'une éthique comportementale donne à son tour les premiers outils pour des considérations sociales. En effet, les événements sonores, avec Schafer, deviennent des lieux d'investigation en sciences sociales où sont signifiés des changements sociaux. Son analyse de l'utilisation des cloches de l'ordre de Saint Augustin en 1857 à Québec en est un bon exemple :

« En un sens, ces cloches étaient destinées aux oreilles de Dieu, parce que les durées étaient déterminées par les prières récitées à hautes voix ou en silence par les moines qui les sonnaient. Mais l'intention la plus évidente était le maintien du régime du monastère et, dans un sens plus large, pour réguler le comportement de chacun vivant au sein de la société chrétienne. »⁴⁷⁹

1. 6 Remarques sur la nouvelle science

Qu'il s'agisse des réceptions, de ses diagnostics et des remèdes proposés, je remarque particulièrement d'une part qu'une articulation des concepts sur le mode duel organise cette science en 1977. D'autre part, que le concept du « paysage sonore » possède une solidité d'objet scientifique du fait que Schafer l'a placé au centre des « horizons » de la recherche selon le modèle proposé par Bruno Latour en anthropologie des sciences. Dans *Le métier de chercheur*, ce dernier donne quatre horizons à la recherche scientifique. Ces horizons sont disposés en « Rose des vents » de telle sorte que leur intersection donne au centre un cinquième horizon :

⁴⁷⁹ SCHAFFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 26. Je traduis.

1. Mobilisation du monde (instruments, expéditions, enquêtes, collections, etc.) ;
2. Autonomisation de la recherche (professions, institutions, autorités, collègues, etc.) ;
3. Alliances (État, industrie, armée, éducation, intérêts, etc.) ;
4. Mise en scène (relations publiques, idéologie, croyance, impact, etc.) ;
5. Lien et liants (concepts, théories, etc.)⁴⁸⁰.

De manière identique, autour du liant – paysage sonore, Schafer organise sa science par la réunion des quatre autres horizons :

1. Mobilisation du monde (les instruments, microphones, enregistrements, écoute phénoménologique, enquête comparée de terrain, collection de paysages en voie de disparition) ;
2. Autonomisation de la recherche : rassemblement de chercheurs et de disciplines scientifiques diverses (acoustique, psycho-acoustique, otologie, psychologie, etc.) autour des paysages sonores au sein de l'université.
3. Alliances : les membres du projet mondial de paysage sonore (*World Soundscape Projet*) se sont alliés avec une multitude d'artistes et de chercheurs, pour former en 1993 l'association internationale *World Forum for Acoustic Ecology*, elle-même étant alliée à plusieurs plateformes d'éducation, de recherche, et d'organisations écologistes.
4. Mise en scène : nous avons vu l'éthique que Schafer mobilise. Ses croyances et son idéologie feront l'objet de la partie n° 3 de ce présent chapitre (« une théologie du silence comme condition de possibilité d'une science sociale du son »).

Analysons plus en détail maintenant le cinquième horizon du dispositif scientifique de Schafer qu'il appelle les « paysages sonores », afin de savoir plus en détail comment ils sont écoutés ou constitués dans l'espace et le temps.

⁴⁸⁰ Cf. « Figure 3. Les cinq horizons de la recherche » in LATOUR, Bruno, *Le métier de chercheur, Regard d'un anthropologue*, Une conférence – débat à l'INRA, 22 septembre 1994, INRA, Paris, 1995, p. 22. Ce modèle en « Rose des vents » est quant à lui basé sur celui plus simple de CALLON, Michel, LARÉDO, Philippe, MUSTAR, « Philippe Panorama de la science française », *La Recherche*, vol. 25, n° 264, Paris, 1992, p. 378-384.

2. Pôles en tension dans les espaces et les temps :

Invention d'une géographie et d'une histoire des environnements sonores

L'enjeu ici n'est pas de crier ou de décrier l'attribution du *mal* aux machines et du bien à la nature propre à une subjectivité moderne (entre une valorisation de la « musique rationnelle d'Apollon » et celle « subjective de type dionysiaque »), il m'importe plutôt d'analyser, dans l'œuvre majeure de Schafer, la tension identifiée selon les conditions de possibilité d'une rationalité se donnant les moyens d'entendre ce qu'un environnement sonore devrait être. Aux deux musiques correspondent deux « univers acoustiques » dans l'espace et dans le temps, dont la différence est constitutive du discours de Schafer.

« L'homme moderne habite aujourd'hui un univers acoustique qu'il n'a jamais connu. »⁴⁸¹

« En ce temps-là, les oreilles des hommes entendaient des sons dont nulle science ou magie ne retrouvera jamais l'angélique pureté. »⁴⁸²

Il s'agit alors de reconstituer les références que Schafer mobilise afin de construire une position de rationalité à partir de laquelle il est en mesure de mettre en place une évaluation légitime d'une conception propre de la musique (en tant qu'organisation des sons) de l'univers. Je compte interroger le texte de Schafer pour cerner les raisons pour lesquelles et les manières par lesquelles il organise son discours et ses outils sur un mode duel, comme s'il s'agissait d'une double nécessité de *maîtriser* les espaces sonores selon une harmonie à trouver (harmonie introuvable dans l'anarchique nature pour Cage) et de faire *entendre* des sons en voie de disparition, c'est-à-dire des dimensions en devenir inaudibles (dimensions « impossibles » pour Cage).

⁴⁸¹ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 23.

⁴⁸² HESSE, Herman, *Le Jeu des perles de verre*, cité par Schafer sur sa page de titre ouvrant la première partie : « Les premiers paysages sonores » : SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 37.

2.1 Expansion de la définition de musique : entre décontextualisation et contextualisation du son (Henry Thoreau et John Cage)

Lorsque Schafer écrit en italique que « *Tout son est aujourd'hui, en permanence, susceptible d'entrer dans le domaine de la musique* »⁴⁸³, il explicite sa dette envers Cage d'avoir étendu la définition de la musique à *tous les sons*. Comme nous l'avons déjà observé, Schafer est fidèle à certains aspects de l'œuvre de Cage, en l'occurrence le fait que le cadre musical, quoiqu'étendu, demeure en place et l'autonomie des sons en eux-mêmes. Héritant de ces éléments élaborés de manière particulière et personnelle par Cage, Schafer ajoute, à la suite de sa phrase en italique, que :

« Le nouvel orchestre, c'est l'univers acoustique ! Ses musiciens : tout ce qui peut émettre un son ! »⁴⁸⁴

Les sons non seulement existent par eux-mêmes et ceci « en permanence », mais ce qui est nouveau par rapport à Cage c'est que l'*autonomie des sons est relativisée* en fonction d'une organisation en orchestre. Extérieurs à l'intention humaine, les sons n'en demeurent pas moins composés. Lorsque Jean-Claude Risset parlait de Schafer comme étant « plus exigeant » que Cage dans son « tout est musique », cette exigence devrait plutôt être comprise comme une reprise de l'« ouverture » cagienne, mais soumise à des conditions. En effet, l'inconditionnel *Tous les sons* est traduit en *Tout son est susceptible d'entrer dans le domaine*. D'abord le passage de la pluralité au singulier pour le terme « son », puis il y a l'idée que certains sons sont *susceptibles* d'entrer dans le domaine de la musique selon l'appréciation de son auditeur. *Aujourd'hui*, c'est-à-dire après Cage, l'auditeur est en mesure de considérer n'importe quelle sonorité comme appartenant au domaine musical. Mais cela dépend d'un certain nombre de conditions, et il émet une *réserve* dans la formulation de l'intégration multiple et infinie de Cage.

En addition à la relativisation de l'autonomie des sons, cette inflexion sur la multitude et cette hésitation à intégrer les sons désagréables à l'écoute se trouvent confirmées, de mon point de vue, lorsque Schafer, au début du même passage, cite une définition de la musique selon Cage en rapport à Henry David Thoreau (1817-1862). Si Cage était certes un lecteur

⁴⁸³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 26.

⁴⁸⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 26.

assidu du Thoreau de *Walden ou la vie dans les bois*⁴⁸⁵, il n'est pas anodin de mettre en rapport les mots de Cage avec ceux de celui qui est considéré en écologie moderne comme l'auteur d'une prise de conscience par rapport à l'environnement face au risque de l'industrialisation au XIX^e siècle. Le Cage de Schafer n'est pas celui de la transformation de la nature en art⁴⁸⁶, ni de l'amoureux des infinies variations des sons du trafic de la 5^{ème} Avenue de Manhattan, mais celui du jouisseur à l'écoute de la nature sur le modèle plus ancien, Thoreau :

« Pour Cage, la musique, ce sont “des sons, les sons qui nous entourent, que nous soyons ou non dans une salle de concert” (cf. Thoreau). Cage nous renvoie au *Walden* de Thoreau, où les expériences que fait l'auteur des sons et du spectacle de la nature sont sources de joies inépuisables. »⁴⁸⁷

Les descriptions de sensations auditives de Thoreau étaient portées sur les sons dans un contexte de « retour à la nature » afin de se ressourcer, et d'en rendre compte en communion avec elle, et non pas dans une perspective particulièrement musicale. La lecture de Cage, quant à elle, s'inscrivait dans cette dernière. L'association de Cage et de Thoreau donne à sa définition de l'extension de la musique un caractère essentiellement tourné vers l'environnement dit « naturel » de la forêt de Walden, qui, selon le récit, aurait été situé loin des bruits d'une ville comme New York. De plus, et de manière complémentaire à l'inflexion du multiple au singulier dans sa définition, Schafer ne mentionne pas l'effort de Cage de se défaire de toute intention en composition et de supprimer le chef d'orchestre. Ceci s'expliquerait par un autre silence du texte de Schafer qui ne développe pas l'affinité anarchiste et libertaire qui unit Cage et Thoreau dans leur refus d'obéir aux ordres imposés⁴⁸⁸.

Pourtant, la définition de *la musique des sons qui nous entourent* attribuée à Cage-Thoreau vient légitimer sa *proposition majeure* pour l'ensemble de sa théorie que Schafer place en ouverture du passage étudié :

« Je considérerai le monde dans ce livre comme une immense composition musicale. C'est une idée inhabituelle, mais que je reprendrai souvent. »⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ THOREAU, Henry David, *Walden ou la vie dans les bois* (1854), trad. de l'angl. Louis Fabulet, Gallimard, Paris, 1990.

⁴⁸⁶ Cf Ananda K. Coomaraswamy, autre lecture de Cage.

⁴⁸⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 25.

⁴⁸⁸ THOREAU, David Henri, *La Désobéissance civile* (1849), trad. de l'angl. par Micheline Flak, Christine Demorel, Laurence Vernet, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1977.

⁴⁸⁹ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 25.

Une considération « inhabituelle » du monde comme composition musicale pourrait être lue comme une inflexion par rapport à la jouissance impertinente à l'écoute du désordre de tous les sons. Se retrouveraient alors opposées les deux musiques définies par Schafer (dans un développement à partir des mythologies grecques qui jouxte sa discussion de Cage et Thoreau), celle d'Apollon : exacte, sereine, mathématique ; et celle de Dionysos : irrationnelle, subjective. Cette dernière serait celle qui dominerait les œuvres et musiciens modernes quand immédiatement Schafer décrit « l'homme moderne » et son « paysage sonore » :

« Les sons ont une valeur subjective pour l'homme moderne, le paysage sonore contemporain se caractérise par son hédonisme et son dynamisme. »⁴⁹⁰

Selon les catégories de Schafer, Cage et Thoreau sembleraient ne pas échapper ni à l'hédonisme, ni à la libre subjectivité de leur appréciation particulière des sons autonomes, i.e. des sons possédant leurs propres lois. Cette idée des sons incontrôlés et incontrôlables est exactement ce contre quoi lutte Schafer. De plus, ce dernier ne peut suivre dans sa totalité une philosophie musicale et politique (celle de Cage) qui, parce que centrée en première instance sur la question de l'autonomie des sons et de leur écoute, ne permet pas de fonder ni une science, ni une action sociale concrète. C'est pourquoi, pour Schafer, ce qui est à garder dans la modification apportée par Cage, c'est bien seulement la définition étendue de la musique à tous les sons du monde, à l'environnement.

Schafer utilise avec prudence et réserve la « révolution » cagienne dans l'histoire de la musique⁴⁹¹, puisque Cage en « jouisseur », aurait, lui, manqué l'ordre exact et mathématique que composerait l'ensemble de tous les sons de l'espace acoustique. En revanche, qu'une nouvelle définition de la musique concerne l'univers dans son « entier » lui permet de légitimer une pensée musicale des paysages sonores du « plein air », de l'extérieur, de la nature et au-delà. Ceci explique que la définition de Cage soit fondue ainsi dans la référence au naturaliste Thoreau.

2.2 Expérience sensible de l'espace extérieur

⁴⁹⁰ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 27.

⁴⁹¹ Une suspicion envers ce progrès s'insinuerait entre guillemet dans sa liste des nouvelles activités des musiciens contemporains et leurs « méthodes de composition où l'organisation rationnelle des sons s'efface devant les lois "supérieures" de l'entropie » in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 26.

Comment rendre compte de l'intérieur ou de l'extérieur en matière de son et d'écoute alors qu'en acoustique, les ondes ne peuvent que se propager au travers des médiums ? Les ondes sont liées à leur médium au point qu'elles ne sont *rien d'autre* que son mouvement dans l'espace, d'où les définitions du *son comme événement au sein des matières* dans l'espace, le temps, l'action et le mouvement, mais *non pas comme être en soi*⁴⁹². Dans l'air, la vibration se propage à 343 mètres par seconde ; dans l'eau, à 1'480 mètres par seconde ; ou par exemple, dans l'acier, entre 5'600 et 5'900 mètres par seconde. Le point de perception de ces vibrations (plus ou moins sophistiqué tel que le système auditif humain ou le microphone) est plus ou moins en mesure d'identifier la provenance du mouvement ondulatoire en fonction de la vitesse du médium dans lequel il se trouve en contact. Parce que le système auditif humain est particulièrement sensible au niveau de sa polarité en deux oreilles localisées à la hauteur du cerveau à sa gauche et à sa droite (mais il est aussi limité à cette même polarité), la situation d'un événement sonore par un individu écoutant sera dépendante de la vitesse de propagation des fréquences audibles. Par exemple, il est plus aisé de savoir sans visibilité d'où vient une voiture lorsque je suis en plein air qu'un bateau à moteur lorsque je suis sous l'eau. En contact avec ces vibrations, l'humain fabrique ses significations acquises ou inventées qui sont ce qu'on appelle les sons.

La physique acoustique de même que la psychoacoustique travaillent exclusivement dans l'espace, appelé par Schafer « l'univers acoustique ». Mais à côté de cet espace qui forme le terrain d'expérimentation des sciences du son et de la musique comme organisation de traduction de vibrations, Schafer poserait, selon mon hypothèse, un *autre* espace. Cet espace n'est pas celui subjectif et intérieur où « le compositeur crée les paysages sonores idéaux que lui inspire son imagination »⁴⁹³ ; ni celui où, comme dans son mythe dionysiaque, « la musique vient de l'intérieur, elle jaillit de la poitrine de l'homme »⁴⁹⁴. Il est, pour Schafer, cet espace à « l'extérieur » et exact, secret et difficile d'accès pour toute écoute sensible. En accord de cohérence avec sa manière de comprendre les données en fonction de son système tendu entre deux pôles, les espaces intérieurs sont doubles (intérieur d'un espace clôt et intérieur d'un être vivant) et ceux extérieurs le sont aussi.

2.3 Intériorité : espaces clos

⁴⁹² CHION, Michel, *Le son*, Éditions Nathan, Paris, 1998.

⁴⁹³ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 159.

⁴⁹⁴ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 29.

Les paysages sonores sont liés, chez Schafer, en grande majorité à des interactions de sons ayant lieu en dehors des habitats et des cloisons construites pour abriter l'humain. En fin d'introduction aux *Paysages sonores*, il invite le lecteur à sortir du laboratoire des sciences abstraites modélisant notamment la perception auditive et l'acoustique, et de faire usage de l'oreille :

« Je n'en oublie pas pour autant [malgré l'usage de disciplines scientifiques] que l'oreille n'est autre qu'un de nos récepteurs de sensations. L'heure est venue de quitter le laboratoire pour la vie qui nous entoure. »⁴⁹⁵

Certes, la formule est littéraire et lui permet de rappeler au lecteur qu'il s'agit aussi de sensations et non seulement de sciences, mais elle m'invite à vérifier s'il arrive à Schafer d'écouter les sons des néons, de la ventilation, de tout ce qui compose les laboratoires et autres habitacles construits par les humains. Bien qu'il cite l'école du design industriel du Bauhaus en exemple, les espaces acoustiques « intérieurs », chez Schafer, sont les lieux de séparation de l'auditeur avec sa possibilité d'une écoute de l'environnement en haute définition du fait des diffusions de « murs sonores » ou de « Moozak ». Il n'est, par exemple, pas question de l'écoute d'une salle de concert vide, d'une usine désaffectée dans laquelle tous les systèmes de diffusion de murs sonores auraient été délocalisés⁴⁹⁶. Certains espaces intérieurs pourtant retiennent l'attention de Schafer. Ils vont de la salle de concert à l'expression « dans la tête », en passant par les églises et cathédrales. Entrons plus en détail dans ces trois espaces intérieurs.

a) Salles de concert

Entre l'analyse des paysages sonores selon sa nouvelle science (dernière partie de son ouvrage) et les « descriptions » littéraires qui constituent les documents réunis par Schafer pour évoquer les « premiers paysages sonores » de l'histoire (première partie de son ouvrage), il est une partie intitulée « Interlude » examinant les rapports de la musique avec l'environnement. La musique, en effet, constitue une documentation incontournable donnant un accès à un passé, voire à une écoute passée d'un compositeur dans son contexte

⁴⁹⁵ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35.

⁴⁹⁶ Comme le fait l'artiste physicien Michael Gendreau. Cf. GENDREAU, Michael, *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010.

historique⁴⁹⁷. Son analyse des œuvres du compositeur vivant à Londres Georg Friedrich Haendel (1685-1759) et du compositeur viennois Joseph Haydn (1732-1809), le fait affirmer qu'avant l'intervention de la subjectivité romantique, ils surent avec une proximité tonale « imiter » les paysages sonores de la nature où les « descriptions sont colorées, exactes et paisibles »⁴⁹⁸. Ces compositeurs, parmi d'autres aussi cités, auraient eu le souci d'exactitude dans leur imitation de la nature, en réaction face au développement des villes et de leurs bruits ne garantissant plus l'audition de l'environnement sonore rural.

« La musique entre dans les salles de concert quand elle ne peut plus être entendue au-dehors. Là, à l'abri de murs capitonnés, la concentration et l'écoute deviennent possibles. Ainsi le quatuor à cordes et le pandémonium urbain sont-ils historiquement contemporains. »⁴⁹⁹

Selon son histoire, Schafer pose l'invention non seulement d'une musique cherchant à imiter avec une haute fidélité les paysages sonores des environnements sereins disparaissant, mais aussi la construction d'écoute « concentrée » sur un événement musical coupé du vacarme urbain dans une salle conçue à cet effet. La salle de concert pour musique de « chambre » constituerait une *substitution* directe de la perte de certains sons de « la vie en plein air »⁵⁰⁰. Dans ce sens, le « transistor », le rock et son électrification de la musique auraient ré-introduit le bruit à l'intérieur des salles de concert, provoquant une « dégradation de l'écoute » même de la musique⁵⁰¹, c'est-à-dire une élimination du seul lieu de substitution urbain permettant d'imiter l'exactitude de l'environnement sonore naturel.

b) Cathédrales et matrices

Toujours dans la partie « interlude » de son ouvrage, Schafer évoque des espaces fermés qui font exception et qu'il ne qualifie pas des termes négatifs qu'il appliquait au laboratoire et à tout autre lieu de « dégradation ». Il ouvre ce sous-chapitre intitulé « retour à la maison sous-marine »⁵⁰² avec l'exemple de la salle de concert de musique contemporaine et

⁴⁹⁷ La formule de Schafer à ce sujet semble suggérer la *haute* considération qu'il porte envers les compositeurs : « Les compositeurs, [...], vivent, eux aussi, dans un monde réel et l'on perçoit dans leurs œuvres l'influence, consciente et inconsciente à la fois, des sons et des rythmes de leur époque et de leur culture. » in SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 159.

⁴⁹⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 160.

⁴⁹⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 160.

⁵⁰⁰ Schafer titre son sous-chapitre ainsi : « La salle de concert comme substitut à la vie en plein air » in SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 160.

⁵⁰¹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 179.

⁵⁰² SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 179.

populaire, et même du « chez soi » au moyen d'une chaîne stéréo. L'écoute, dans ces espaces intérieurs, serait « celle qui a lieu dans un espace clos où la distance et la direction sont absentes »⁵⁰³. Dans ce cadre, l'auditeur serait « inondé » et « massé » par le son. De ces métaphores aquatiques, il en tire l'idée d'une perception qui serait partagée collectivement par tout auditeur dans de telles situations :

« Ce mode d'écoute est celui d'une société sans classes, à la recherche d'unification et de plénitude. »⁵⁰⁴

Cette expérience sensible en lieu clos s'opposerait, dans son système, à l'écoute concentrée. Mais elle n'est pas condamnable pour autant, car elle est liée à l'utilisation des basses fréquences plutôt que des hautes. Sans parler des lois de la résonance et des indices de basses fréquences propres à chaque organe du corps (et pas seulement propre au tympan), la sensation de vibration de l'ensemble du corps y est traduite en immersion par l'expérience de laquelle serait possible une intégration de l'individu à sa communauté et un renforcement de cette dernière. Les deux exemples d'espaces clos permettant ce type de sensations connotées positivement malgré la confusion des perspectives sonores (absence de direction, indifférenciation du haut et du bas du *Hi-fi* et du *Lo-Fi*) sont les *cathédrales* et l'*océan matriciel des ancêtres*.

« Ce type d'espace n'est pas nouveau. Il a connu ses heures de gloire au Moyen-Âge avec le chant grégorien. La pierre des murs et du sol des cathédrales romanes et gothiques non seulement avait un temps de réverbération anormalement long (jusqu'à six secondes et plus) mais renvoyait également les sons de fréquences moyennes et basses, tandis qu'elle absorbait les fréquences supérieures à 2'000 Hertz. Qui a entendu des moines chanter le plain-chant dans un de ces lieux n'oubliera jamais l'impression produite : les voix semblent ne provenir d'aucun point précis, mais emplir l'espace comme un parfum. »⁵⁰⁵

Bien qu'il fasse référence à des moments privilégiés qu'il eut la chance de vivre, rares sont dans les propos de Schafer les liens qui auraient existé entre les expériences de « l'homme médiéval » capable d'écouter en *Hi-fi* et celles de « l'homme moderne » en plein concert. Pourtant, cette expérience d'immersion constituerait, pour lui, « un des liens les plus forts qui unissent »⁵⁰⁶ les humains dans le temps, qu'ils écoutent de la musique électronique

⁵⁰³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 179.

⁵⁰⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 180.

⁵⁰⁵ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 180.

⁵⁰⁶ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 180.

ou grégorienne. Schafer y sous-entend, derrière le vocable prudent d' « océan matriciel », l'expérience foetale que tout individu est sensé avoir vécu sans distinction de classe et selon l'autre idée d'unité⁵⁰⁷.

Cathédrales, « chez soi », océans et matrices sont des espaces intérieurs qui malgré une relative confusion dans les perspectives auditives possèdent, dans la théorie de Schafer, un statut d'exception au seuil de deux interiorités : la physique et la psychique.

c) Dans la tête

Le dernier intérieur est celui de l'individu, de l'être, de la personne. Cet espace n'en est pas un. Nous touchons sur ce point au seuil critique et emblématique de la question du son. À la limite du « phénomène » sonore, il ne concerne pas les acousticiens ; et parce que le phénomène échappe à leur modèle, il passionne les psychoacousticiens de par « la richesse » des productions imaginaires. Bien que l' « interiorité » soit elle-même sujette à la discussion quant à son statut anthropologique universel⁵⁰⁸, l'oreille du « rêveur », celle du « shaman », ou celle du « prophète » entendent, dit-il⁵⁰⁹, clairement des sons qui se transmettraient de manière « intra-crânienne » sans qu'ils puissent être entendus dans l'espace acoustique. Le seuil atteint est bien celui de la physique acoustique et celui de la pensée des « sons en eux-mêmes » puisque il s'agirait là du cas limite mettant en évidence que les sons n'existent pas si ce n'est

⁵⁰⁷ Il existe des recherches psychologiques pré-natales qui pourraient venir valider un quelconque rapport entre l'effet de réverbération, le sentiment d'immersion (« océanique ») et la situation foetale : Didier Anzieu a forgé le concept d' « enveloppe sonore » qui se développerait dans une toute première articulation lorsque le fœtus est entouré des sons et des vibrations du corps et de la voix de la mère. Cf. ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau* (1985), Éditions Dunod, Paris, 1995. Dans le domaine du développement du bébé au stade prénatale, je renvoie aux importantes recherches actuelles : GOLSE, Bernard, « Musique, langage et transmission », *L'être-bébé*, 1ère éd., PUF, Paris, 2006, p. 215-331. Mais l'étude de Peter Doyle sur la construction de l'espace dans la musique populaire enregistrée, non seulement relève que Schafer ne mentionne justement pas la « musique enregistrée » dans son catalogue de paysages sonores dans les environnements construits, mais qu'en plus la référence à une socle stable de sens tel la matrice maternelle ou un « chez soi » originaire, océanique et ancestrale afin de comprendre les effets sonores de l'écho et de la réverbération « [...] c'est manquer la fluidité et la variabilité fondamentale de l'écoute dans le monde moderne schizophonique. » Ainsi, l'objectif de l'étude de Doyle forme une démarche critique envers toute fixation de paysages sonores schafériens dans le sens où il cherche à faire « reconnaître la capacité fantasque, fugace et inépuisable de la chanson à refaire l'espace. » DOYLE, Peter, *Echo and Reverb, Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900-1960*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2005, p. 37.

⁵⁰⁸ Rappelons que pour une étude approfondie de la construction en Occident de cette « imagerie chrétienne » de l'interiorité depuis l'Antiquité, je renvoie à l'ouvrage de référence : *Die Erfindung des inneren Menschen, Studien zur religiösen Anthropologie*, éd. par Jan Assmann et al., Gütersloh, Mohn, 1993. Ou le chapitre « L'âme et le corps. L'invention de l'homme intérieur dans l'Antiquité et son renouvellement dans le christianisme primitif », THEISSEN, Gerd, *Psychologie des premiers chrétiens, Héritages et ruptures* (2007), trad. de l'al. Par Joseph Hoffmann, Éditions Labor et Fides, Genève, 2011, p. 53-118.

⁵⁰⁹ SCHAFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 33-34. Je traduis.

en tant que fabrication humaine, personnelle et culturelle. Un exemple littéraire d'une écoute de cette affirmation est donné par David Toop en ouverture de son livre *Ocean of Sound* :

« Tranquillement assis au pays de mes songes, j'écoute les puces de l'été sauter du pelage de ma petite chatte sur le parquet ciré. À l'extérieur, des étourneaux se chamaillent dans le figuier et, derrière moi, j'entends les martinets tournoyer au-dessus des toits. Une sirène d'ambulance, du genre complètement paniqué, passe de l'arrière du milieu de la gauche de ma tête à tribord devant. [...] À vrai dire, je suis allongé en service de soins intensifs. Tuyauté, branché et connecté à l'électronique, j'ai glissé du coma vers une simulation sonore du passé, de la vie passée.»⁵¹⁰

Dans ce récit, les sons sont entendus en songe, dans le coma, dans le corps sans qu'ils ne puissent être enregistrés par les technologies électroniques. Toop en parle comme des *simulations soniques*, puisqu'ils ne participent à aucun médium ou élément physiques. Dans *Le paysage sonore*, Schafer évoque la question, notamment sous l'angle de l'imagination du compositeur. En effet, dans le cadre des deux catégories de musique qu'il définit⁵¹¹, il dit que :

« Dans la musique absolue, le compositeur crée les paysages sonores idéaux que lui inspire son imagination. La musique descriptive est imitative : elle reflète l'environnement. Absolue, elle est désengagée du monde extérieur [...]. »⁵¹²

À sa musique absolue correspond la musique du mythe dionysiaque qui vient de l'intérieur de l'artiste. Celle d'Apollon au contraire est imitative de ce qui vient de l'extérieur, du message de Dieu⁵¹³ ou de l'environnement pour Haydn et Haendel. Schafer ne privilégie pas uniquement ce type de « simulation sonore » qui relève d'une intériorité subjective et « désengagée » du monde. Il cherche aussi à rendre compte de l'extériorité du sonore, celui qui est en danger, et pour lequel il demande un engagement écologique.

Sous le titre « Vers la plénitude de l'espace intérieur », il s'agit de la pratique de l'écoute musicale au casque (« écouteur », baladeur, etc.) et de celle du *nada yoga* du yogi. L'écoute au casque relève de la diffusion sonore d'un point de vue physique provenant de

⁵¹⁰ TOOP, David, *Ocean of sound, Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* (1996), trad. de l'angl. par Arnaud Réveillon, Paris, Kargo, 2000, p. 9.

⁵¹¹ Au sujet du thème de la musique absolue, Carl Dalhaus montre comment certaines œuvres en relation avec les conceptions esthétiques et métaphysiques des romantiques ont imposé historiquement l'idée de la musique comme un art autonome et comme paradigme de la culture musicale occidentale : DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997.

⁵¹² SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 159.

⁵¹³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 27.

l'extérieur du corps, mais collée au corps de telle sorte qu'en théorie il s'agit d'une interaction privée⁵¹⁴ :

« Approchons-nous plus encore de la source sonore. L'espace acoustique le plus intime qui soit est celui que créent les écouteurs ; [...]. "Dans ma tête", telle est l'expression populaire qu'emploient les jeunes pour désigner ce monde de l'esprit qu'aucun télescope ne peut atteindre. La drogue et la musique en sont les clés. Dans cet espace de la tête que lui révèlent les écouteurs, les sons non seulement enveloppent l'auditeur, mais semblent littéralement émaner de divers points du crâne, comme si conversaient entre eux les archétypes de l'inconscient. »⁵¹⁵

Bien que nous aimerions connaître cet « auditeur » ou ces « jeunes » qui pensent en terme « d'archétype » et découvrent qu'ils ont une tête où se passent des choses⁵¹⁶, il devient très clair que les mondes sonores construits au plus intime de l'humain ne sont jamais, pour Schafer, la « source sonore ». Cette dernière est celle produite par les écouteurs, ces murs sonores qui se confondent avec l'espace intérieur. Comme une substance hallucinogène, le son est injecté, il vient de l'extérieur, donnant une impression que les sons *émanent* de l'inconscient. Alors fusionnent intérieur et extérieur. D'où le cas du yogi, tel que le rapproche Schafer, qui interiorise le son et s'abstrait du monde physique vers d'autres dimensions de conscience :

« Quand le yogi récite son mantra, il sent le son monter de l'intérieur de son corps. Son visage frémit. Il vibre de toutes ces puissances sombres et hypnotiques. De même, lorsque le son est directement injecté par l'écouteur dans la tête de l'auditeur, n'y a-t-il plus pour celui-ci d'horizon acoustique ni de sphère qui l'entoure d'éléments mouvants. Il est sphère. Il est univers. »⁵¹⁷

Avec l'exemple du Yogi, il apparaît que les espaces intérieurs, pour Schafer, sont considérés selon une absence d'horizon acoustique et en fonction de leur extériorité. L'écoute de sons intérieurs, de manière générale pour lui, défie les entreprises de rationalisation

⁵¹⁴ Adorno et Horkheimer analysent le récit d'Ulysse attaché à son mât ne pouvant qu'écouter les sirènes sans rien pouvoir faire. Selon une interprétation sociale, ils posent qu'Ulysse est dans son propre univers sonore et que ce passage d'Homère deviendrait la première description de la privatisation de l'expérience sonore. ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, *Dialectique de la raison* (1944), trad. Eliane Kaufholz, Gallimard, Paris, 1974.

⁵¹⁵ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 181.

⁵¹⁶ La variété des écoutes et pratiques liée aux écouteurs notamment sous sa forme de baladeur a été étudiée dans Du GAY, Paul, HALL, Stuart, JANES, Linda, MACKAY, Hugh, NEGUS, Keith, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (1997), Culture, Media & Identities series, The Open University, SAGE Publications, Vol. 1, Londres 2003.

⁵¹⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 181.

puisque « il n'y a aucune évidence d'une source vérifiable externe »⁵¹⁸. Une science des paysages sonores ne peut pas par conséquent se fonder sur ces « trésors de l'imagination ».

Mais, ne rompant pas la communication qui pourrait exister entre l'auditeur et l'environnement, les espaces intérieurs sont pensés soit en termes de condition de possibilité d'une *substitution* ou d'une imitation d'un extérieur disparaissant, soit en termes de condition de possibilité d'expériences d'un souvenir matriciel révolu, d'une émanation de l'inconscient ou encore d'une sortie de soi confondue avec l'environnement⁵¹⁹. Ainsi les intérieurs retenant l'attention de Schafer, offrent aussi une possibilité d'un rapport avec un ailleurs, autre que celui de l'espace de l'expérience sensible.

2.4 Première extériorité : sortir du laboratoire pour le plein air

L'idée de l'univers acoustique de Schafer est basée sur les éléments non manipulés par l'humain, c'est-à-dire « le paysage sonore naturel »⁵²⁰. La nature est donc ici une idée qui se définit en fonction de son altérité culturelle qui serait la cause première de ce qui l'altère. *Le paysage sonore* s'ouvre, après l'introduction, sur un catalogue de textes littéraires de toutes époques (Marcel Proust, Ezra Pound, Homère, etc.⁵²¹) rendant compte de cette nature. L'expérience humaine et son écriture constituent d'emblée dans une première section de ce chapitre intitulé les « premiers paysages sonores », Schafer met en scène une idée d'une nature sonore primordiale. Suivons-en la mise en scène d'une évolution de ces paysages sonores extérieurs : la mer (p. 39-43), l'eau (p. 43-47), le vent (p. 48-51), la terre (p. 52-53),

⁵¹⁸ SCHAFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 33. Je traduis.

⁵¹⁹ La musique chez Adorno est discutée selon cette tension comparable entre les mondes intérieurs et extérieurs : « La musique est immatérielle, elle ne peut être identifiée d'une manière univoque à aucun des moments du monde extérieur, mais elle est en même temps, hautement articulée et déterminée en elle-même, acquérant ainsi à nouveau, aussi médiante soit-elle, une commune mesure avec le monde extérieur la réalité sociale. ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques* (1962, éd. rév. corr. 1968), trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi, Éditions Contrechamps, Genève, 1994, p. 50. Et en particulier sur la condition de possibilité de sortie de soi dans la structuration de l'audition, Adorno parle de Stravinsky de manière tout aussi comparable : « [...] Stravinsky se montre celui qui accomplit une tendance sociale, celle du progrès vers l'ahistoricité négative et vers le nouvel ordre d'une hiérarchie rigide. Son truc, conservation de soi par l'annulation de soi-même, s'insère dans le schéma behavioriste d'une humanité totalement enrégimentée. Comme sa musique attirait tous ceux qui veulent se libérer de leur moi, parce que le moi, dans la conception générale d'une collectivité réprimée, fait obstruction à l'intérêt individuel, elle est destinée à un type d'audition spacio-régressif. » ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), trad. de l'all. par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Gallimard, Paris, 1962, p. 201.

⁵²⁰ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 39.

⁵²¹ Schafer nomme « témoins auditifs » ses sources pour écrire une histoire du son. SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 30-31.

mais aussi les espaces très peu peuplés pour commenter les « sons » de certains paysages comme les grands glaciers des pôles qui craquent avec fracas.

Ensuite, il établit dans une deuxième section, « les bruits de la vie » : le chant des oiseaux (p. 59-65), les insectes (p. 65-69), les sons des êtres aquatiques (p. 69-72), les *autres animaux* et leurs retranscriptions langagières humaines (p. 73-76).

Après les animaux, la troisième section est consacrée au « paysage sonore rural » : les sons de la pâture (p. 78-80), les sons de la chasse (p. 80-82), la trompe de la malle-poste (p.82-83), les sons de la ferme (p. 83-86), et les deux événements qui vinrent perturber le paysage sonore rural : le bruit de la guerre et, entre guillemets précise-t-il, le « bruit » de la religion (p. 86-88).

Dans ces « premiers paysages », les éléments, la vie, les animaux et le monde rural, composent les interactions sonores modèles et sans interférence dans la communication entre l'auditeur et son environnement. Ces paysages n'auraient que les coqs et les rares coups de tonnerre pour augmenter le niveau des décibels ambiants. Schafer s'appuie, par ailleurs, sur des études contemporaines lui permettant d'expliquer en quoi le développement de la construction de parois favorise l'augmentation du volume sonore ambiant. Il cite, par exemple, Samuel Rosen et son étude du « climat acoustique d'un paisible village tribal du Soudan » :

« D'une manière générale, le niveau sonore dans les villages se situe au dessous de 40 dB sur l'échelle C de l'appareil de mesure [...]. Quelques hommes se livrent à des activités productrices, battant des palmes, au moyen de bâtons. Mais l'absence de surfaces réverbérantes dures, murs, plafonds, planchers, meubles, etc., semblerait expliquer la faible intensité des niveaux enregistrés, qui sont de l'ordre de 73-74 dB à l'oreille du travailleur. »⁵²²

L'invitation de Schafer à l'écoute sensitive, mais aussi à l'étude des paysages sonores, privilégie un certain type d'extériorités qui appartient au domaine des espaces acoustiques *en plein air*. Ces espaces en extérieur représenteraient le lieu d'interactions viables parce que, dans cette logique, aucun doute ne pouvait venir interférer dans le processus qui va de la source d'un son et son émission. Sur ces sons dits « naturels », l'auditeur aurait donc pu se fonder pour évaluer les distances entre les éléments, puisque chaque son avait sa place.

⁵²² ROSEN, Samuel, « Presbycusis Study of a Relatively Noise-Free Population in the Sudan », *Transactions, American Otological Society*, Université de Harvard, vol. L, Cambridge, MA, 1962, p. 140-141. Traduit de l'anglais par Sylvette Gleize. Cité par SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 89.

Pourtant, chacune des sections de ce passage se termine par la mention d'un bruit particulier. Par exemple, pour clore la section consacrée aux « paysages sonores naturels », Schafer évoque « l'imagination des prophètes »⁵²³ qui, dans la lignée monothéiste (seule mobilisée dans le passage en question), a façonné une « présence de Dieu [...] tout d'abord annoncée par la vibration puissante d'un son cosmique »⁵²⁴ en citant l'Évangile de « saint Jean » comme Schafer le mentionne sous sa nomenclature catholique. De même que « [d]ans l'esprit des prophètes, la fin des temps est également liée à un bruit formidable ». Ces bruits ne sont pas connotés négativement, bien que, plus loin, la partie des « premiers paysages sonores » voie des prémices de « bruits » négatifs, ceux des crieurs des rues des grandes villes (p. 91-112). Les bruits de la ville, la guerre et certains comme les cloches et les tambours du carnaval, à la condition qu'ils soient utilisés de manière *régulée* par les institutions politiques et religieuses (avec l'intention de marquer un commencement, une fin, ou/et une « rupture délibérée dans une vie ennuyeuse à force d'être calme »⁵²⁵), constituent les seules interférences qui brisent la quiétude régnante dans les représentations choisies pour ces « premiers paysages sonores ».

Dans les « premiers » espaces acoustiques sélectionnés par Schafer règne majoritairement un très faible niveau sonore en terme de décibel. Des villes éloignées, des guerres parfois, mais par principe, lorsqu'il y a bruit (involontaire-tonnerre ; volontaire-carnaval/cloches⁵²⁶), il serait compris dans un *système régulé* l'intégrant en tant qu'exception. En rupture de continuité de l'écoute en haute-définition, l'exception – parce que séparée (et contrôlée symboliquement ou mécaniquement) – serait une composante essentielle permettant de définir ce qui *devrait* être en temps *normal*.

Afin de rendre compte de ce fonctionnement « naturel » des premiers paysages où une écoute en *Hi-fi* aurait été la règle, Schafer en appelle à des récits littéraires, c'est-à-dire des

⁵²³ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 55.

⁵²⁴ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 55.

⁵²⁵ Je reviendrai sur les questions du « Bruit sacré » et des bruits en tant que « rupture délibérée » provoquée dans un régime religieux. Les cloches de l'église du village, pour lui possèdent ces seules fonctions de rupture contrôlée et d'appel, par lesquelles « le divin était annoncé » et aussi pour « se faire entendre de Dieu ». Simplet, je tiens à souligner qu'il reprend ici l'idée de l'inversion momentanée des valeurs organisant une société (Carnaval, fêtes, *chari vari*) qui ont plusieurs fonctions dans les théories du rite : libération de la pression momentanée, et légitimation du pouvoir en place par la négative. Mais Schafer ne mentionne pas ses sources si ce n'est celle de Claude Lévi-Strauss. Mais suite à la lecture du *Paysage sonore*, ce dernier a expliqué à Schafer que sa mobilisation du concept de bruit sacré ne correspond pas à la sienne. Schafer mentionne ce différend en note (n°93, p. 88) : « Claude Lévi-Strauss me fit savoir que, s'il existait un lien entre la théorie du Bruit sacré que j'expose ici et ce qu'il a écrit, ce rapport ne peut être que "très lointain" », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, note n°93, p. 390.

⁵²⁶ Alain Corbin déploie quant à lui le rapport du son et du sens dans une description de la régulation journalière de la vie à travers le son de la cloche d'un village français au XIX^e siècle : CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

produits de la culture mémorielle et imaginative humaine. Ainsi, la mise en place d'une histoire des paysages sonores naturels, c'est-à-dire idéaux, demande une technique, en l'occurrence littéraire. Autrement dit, la présentation de ce qui ne peut plus ou ne peut pas être écouté dans l'espace acoustique (« extérieur ») est toujours déjà la production d'une langue les décrivant.

2.5 Seconde extériorité : sortie de l'histoire

De cette suite de représentations de paysages sonores classés d'abord de manière thématique (éléments, vie, animaux, monde rural, la ville), les paysages sonores se modifient et deviennent « historiques » (car situés dans l'espace et le temps ou sans mobilisation de récits mythologiques) dans une deuxième partie intitulée : « Le paysage post-industriel ». Les paysages n'auraient subi que peu de transformations jusque-là, à la limite hors du temps, et sans « invention » de machines. Par exemple, Schafer ne manque pas de citer la remarque de l'inspirateur britannique de la théologie du *Process* Alfred North Whitehead (1861-1947) qui aurait dit que « la plus grande invention du XIX^e siècle fut l'invention de l'invention »⁵²⁷. Ces paysages de ce que Schafer appelle la révolution « industrielle » auraient connu une accumulation soudaine de sonorités nouvelles attribuées aux découvertes de matériaux, de nouvelles sources d'énergie et leurs corollaires, les machines :

1711 : Machine à coudre

1714 : Machine à écrire

1738 : Rail de tramway en fonte (à Whitehaven, en Angleterre)

1740 : Acier

1755 : Roues de fer aux chariots des mines

1756 : Ciment

[...] ⁵²⁸

Ces « inventions », aussi appelées « technologie » par Schafer, ne se seraient pas seulement développées dans les villes, mais les paysages sonores s'en seraient tout autant

⁵²⁷ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 116. Inspirée par la mécanique quantique et les théologies de la liberté fondamentale de Dieu antérieure à sa substantialité (Charles Secrétan), la théologie du *Process* pose de manière optimiste un devenir dynamique comme fondement du réel, de Dieu, de l'humain, et de la créativité. Cf. GOUNELLE, André, *Le dynamisme créateur de Dieu* (1975), 2^e édition revue et augmentée, Éditions Van Dieren, Paris, 2000.

⁵²⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 116.

trouvés modifiés et auraient été vécus « comme une fatalité »⁵²⁹ ou vécus avec exaltation, selon les mots des écrivains pris à témoin : Stendhal, Edmond et Jules de Goncourt, Thomas Mann, D.H. Lawrence, et même Luigi Russolo (p. 118-119). Ces bruits du progrès technologique n'auraient reçu que peu d'opposition, comme le remarque Schafer essayant de montrer l'équation *Bruit égale pouvoir* : « Les seuls à condamner le “bruit prodigieux“ des machines furent des écrivains, comme Dickens et Zola »⁵³⁰. Pour faire entendre le nouveau son des trains, à nouveau il cite Dickens (p. 128-130). Et, si pour « le moteur à combustion », il édite un document du groupe *General Motor*, il fait appel aux écrits de Rûmi du XIII^e siècle au sujet de la « la poussée des sons musclés » des engins de transport (p. 133-135), et le *De Natura* de Lucrèce à propos de l'aviation. Des auteurs ayant, pour la plupart, une distance avec les bruits de cette révolution soit par le recul de l'écriture ou appartenant à un autre temps, passé, sont mobilisés pour rendre compte de leurs dangers. Schafer termine cette liste de machines à faire du bruit par le « grand cloaque du ciel » pour évoquer les bruits provoqués par les avions à réaction. Avec ce ciel devenant un égout d'impureté se distingue l'idée de Schafer selon laquelle avec la révolution des machines, l'espace acoustique extérieur se boucherait de saletés sonores et l'horizon illimité se réduirait à des couloirs aériens⁵³¹. Dans ce mouvement, l'accès à un espace qu'il considère comme sacré se referme. Et dans un cri du cœur, Schafer devant la pancarte interdisant de chanter ni de faire du bruit dans le lieu sacré de l'Acropole à Athènes alors que « dix-sept avions à réaction » ont survolé le site lors de sa visite en 1969, il dit :

« Devant pareille hypocrisie, nous émettons l'idée que le Christ et Bouddha, eux aussi, étaient des aviateurs, en nous demandant le bruit qu'ils ont pu faire quand ils sont montés au ciel . »⁵³²

À cette révolution industrielle, Schafer ajoute un dernier chapitre à la partie historique de développement des bruits dans « le paysage post-industriel » où le son, cette fois-ci, ne serait pas principalement un effet et un outil de pouvoir, mais un objet de manipulation afin de couper l'auditeur du monde. C'est dans ce contexte de ce qu'il appelle « la révolution électrique », qu'il fait intervenir son concept de *Schizophonie* comme la séparation du son « original » de sa « reproduction électroacoustique ». Y participent la radio comme

⁵²⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 118.

⁵³⁰ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 121.

⁵³¹ « Le XX^e n'a fait fait que réduire les espaces sans limites où l'imagination montait à de rares hauteurs et les a cantonnés à des couloirs aériens spécifiques et sans signification intrinsèque aucune. Écoutez le ciel. Les sifflements, les crissements qui le déchirent ne sont que les blessures faites bruit d'une imagination impotente. » in SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 135.

⁵³² SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 138.

« l’extension de l’espace acoustique » (p. 143-150), et aussi tout type de diffusion de sons qu’il appelle « murs sonores » pour pallier la mauvaise construction des murs modernes pour se couper des bruits extérieurs issus de la révolution industrielle (p. 150).

Le bruit des machines pour Schafer aurait envahi de manière *impérialiste*⁵³³ le son de l’environnement pur⁵³⁴ et inaudible désormais, empêchant l’auditeur d’avoir accès à une écoute de l’environnement naturel, l’enfermant – désormais par nécessité – dans un univers acoustique réduit. Et toute sa science est une quête d’abord d’élimination de ce qui pourrait obstruer la perception des événements sonores les plus éloignés du point d’écoute, dans la mesure de la meilleure audition humaine possible. Son propos se veut, comme il le dit en introduction « réaffirmation de la musique comme recherche de l’influence “harmonisante“ des sons qui nous entourent »⁵³⁵.

Le « Bruit du pouvoir » et « l’impérialisme » qu’il mobilise pourraient suggérer que la perte d’harmonie est associée à une schizophrénie capitaliste plus générale qui sépare le « travailleur » de ses moyens de production telle qu’analysée par Karl Marx, à propos la grande crise de 1857. En effet, bien que Schafer concentre sa démonstration sur le bruit et non pas d’abord sur l’exploitation des « travailleurs » qui utilisent ces bruyantes machines, le paysage sonore industriel reflète une division entre capacité d’écoute et manque de perspective.

Or, la perte de l’harmonie des sons « extérieurs », n’est pas vécue par Schafer comme un vide ou une « mort » d’un ordre du cosmos sonore, mais comme un *obstacle* à une bonne écoute où quelque chose ne peut plus être entendu. En supposant, comme le fait Schafer, que les sons ont aussi leur source à l’extérieur, leur influence harmonisante ne peut plus atteindre l’individu. La possibilité d’un autre monde sans séparations naturelles et sociales est donc maintenue dans sa théorie. Mais ses options révolutionnaires sont tout autant engagées du côté de la réduction du bruit des machines qui serait à l’origine de la perte de perspective, de l’enfermement dans des prisons de bruit sans possibilité de communication avec ce qui se jouerait dans un espace acoustique idéal, extérieur et naturel.

Une action pour améliorer les paysages sonores des villes et industries serait donc possible, pour Schafer, à la condition d’un modèle absolument extérieur à l’histoire.

⁵³³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 123.

⁵³⁴ Comme celui des 40 db du village soudanais, contre 87 dBA pour une Imprimerie. Cf. SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 123.

⁵³⁵ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 27.

2.5.1 Discontinuité : le silence comme seuil des espaces intérieurs et extérieurs

Comment comprendre cet extérieur naturel de l'espace acoustique ? Un des graphiques mis en avant par Schafer est particulièrement significatif. Il s'agit des « lignes droites et brisées des sons telles qu'elles apparaissent sur l'appareil enregistreur »⁵³⁶. Schafer fait une comparaison entre la ligne du son d'un « ventilateur », celle d'un « grésillement électrique » ou d'un « moteur diesel », mais il mentionne aussi la ligne d'un « homme coupant du bois », les « détonations d'un fusil de chasse » et la « corne brume ». Il apparaît clairement que le potentiomètre représente les sons issus du courant électrique selon une ligne droite, stable et « continue », alors que les autres sons produits de manière artisanale forment des pics de perturbation de la ligne ainsi « discontinue ». Schafer est conscient que la *ligne* est artificielle et qu'elle n'est pas représentative des propriétés de propagation physique cyclique des vibrations dans l'espace, mais il est remarquable de voir ce qu'en fait Schafer. Le choix des sons qu'il met en parallèle se distingue en deux types de paysages : *Les premiers paysages sonores*, 1^{ère} partie du livre, et *Les paysages sonores post-industriels* 2^e partie du livre. Deux mondes sonores sont représentés : le passé aux sons discontinus et le présent aux sons continus. Un récit personnel vient compléter la démonstration, comme un lointain écho aux récits sur la découverte de Pythagore à l'écoute des coups de marteau en passant devant une fonderie :

« J'ai soudain compris en écoutant, voici quelques années, le marteau des tailleurs de pierre de Takht-e-Jamshid, à Téhéran, que les sons étaient, dans les sociétés anciennes, distincts et discontinus, alors qu'en grande partie – la majorité peut-être – de ceux du monde moderne sont continus. »⁵³⁷

L'opposition continuité / discontinuité est éclairante dans la mesure de l'enfermement à l'intérieur d'un univers acoustique envahi de bruit. En effet, sa quête d'un environnement sans bruit serait un désir d'écoute de sonorités discontinues qui viendraient rompre la *continuité du bruit de fond* qui fait du temps présent vécu en *plein air* un intérieur entouré ou empli de « murs » sonores sans ouverture. Schafer valorise ici des formes particulières de discontinuités et de ruptures. Dans cette logique : la continuité sonore des machines modernes est la séparation ; la discontinuité est l'intégration. La continuité sépare les auditeurs dans des espaces intérieurs bouchés ; la discontinuité permet un rapport entre l'auditeur enfermé et une

⁵³⁶ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 125.

⁵³⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 126.

source sonore à l'extérieur des murs de bruit. Mais étant donné que l'auditeur serait enfermé où qu'il se trouve dans l'espace (entouré de surfaces réfléchissantes à proximité ou en plein air), les signaux sonores qu'il cherche à entendre sont alors pensés dans *une extériorité différente de celle de l'espace de l'expérience sensible*. Cette dernière se présente dès lors à la limite des notions d'extériorité et d'intériorité, comme exception accessible de manière discontinue, comme ce qui n'est ni localisable dans l'espace ni contextualisable dans le temps, c'est-à-dire dans un espace possédant des propriétés métaphysiques.

Selon cette logique, les informations des sons, les vérités, l'accord du monde et son harmonie sont maintenus en tant que possibilité réelle, mais à l'extérieur de l'histoire et de l'espace. Comparables aux cas, évoqués par Schafer, de l'écoute « intérieure » de sons qui se transmettent de manière « intra-crânienne », il est postulé ici en réalité (intérieure ou extérieure) deux types de sons : ceux qui sont décrits par les lois de la physique acoustique et ceux qui ne peuvent être décrits de manière physique. Une écoute de cette seconde extériorité, de même que l'écoute intérieure, seraient les pratiques d'un accès à une réalité sonore *métaphysique* au sens littéral du terme. Cette conception d'une « réalité sonore » hors de l'espace et du temps pourrait en ce sens être comprise comme une radicalisation de l'idée *des sons en eux-mêmes pour toujours* de Cage (« Sounds in themselves » ; « Always sound »).

L'accès à cette « réalité » devient alors le problème à résoudre en vue d'une action concrète pour l'humain du XX^e siècle qui ne serait plus en mesure de l'entendre. En effet, Schafer pose une réalité d'événements sonores hors de l'espace acoustique, notamment grâce au fait que l'individu peut en faire l'expérience directe par l'écoute intérieure. Mais cette expérience d'écoute intérieure ne donne pas encore accès à l'harmonie sonore de l'environnement, car dans la tête, les sons peuvent aussi bien être ordonnés que désordonnés. Autrement dit, l'écoute intérieure ne donnerait en ce sens pas toutes les garanties nécessaires pour accéder avec certitude au bon ordre des choses où chaque son à une place assignée. Et l'écoute des sons de l'environnement donne encore moins de garanties. C'est pourquoi, l'écoute du *silence* est instaurée, par Schafer, comme la pratique où se jouerait la possibilité d'entendre un signal provenant de cet espace méta-physique sans son, hors des propriétés physiques classiques.

C'est ici que se situe le point de rupture principale vis-à-vis de l'œuvre de Cage : Schafer maintient la *possibilité du silence* et de son écoute. Cette idée et cette pratique forment dans cette théorie un développement particulier de l'idée d'une réalité des sons en eux-mêmes dans un espace métaphysique, inaudible dans l'espace sensible.

Or tout comme cette « réalité sonore » exceptionnelle, différente de l'histoire et de l'espace sensible, à la fois extérieur et intérieur, le « silence » devient le vocable ambivalent par excellence :

- du minimum de bruit possible dans l'expérience sensible ;
- d'un en dehors de l'expérience sensible où une harmonie des paysages sonores existe.

Ainsi, dans l'écoute de Schafer, certains sons entendus acoustiquement sont doubles. Ils sont physiquement produits dans un lieu et ce faisant ils indiquent qu'ils sont d'ailleurs, dans un autre espace et un autre temps. Prenons l'exemple de la phrase suivante constatant la rareté des lieux sur terre où il est encore possible d'entendre ces sons en *haute* définition :

« Il est encore aujourd'hui, dans le monde, beaucoup de villes où la vie se déroule sans histoire, presque secrète. »⁵³⁸

L'écoute de ces lieux perçus de manière idéale par Schafer est celle des sons d'une vie *sans événement*⁵³⁹ qui *se dérobe* (« stealth ») à elle-même. De même que les sons du tailleur de pierre de Téhéran ne sont pas entendus pour eux-mêmes, ils signifient un *passé*, celui des sons discontinus dont « la majorité peut-être » appartient aux « sociétés anciennes ».

Ce serait là une particularité propre à la théorie de Schafer dans laquelle certains sons seraient écoutés et pensés comme ayant aussi la marque d'une *absence à eux-mêmes*. Mais cette marque, rare à trouver dans l'espace acoustique, est aussi la condition de possibilité d'un accès à l'ordre métaphysique.

2.6 Production d'une écriture de l'histoire du son

L'historien Jean-Pierre Gutton dans *Bruits et sons dans notre histoire*, affiche sa dette envers l'entreprise de Schafer :

⁵³⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 89.

⁵³⁹ Sylvette Gleize a traduit *uneventfully* par une expression qui aurait été encore plus parlante (« sans histoire ») pour mon propos mais non exacte. Et « secret » par « stealth » (furtif).

« [...] le paysage sonore “lo-fi” serait celui des villes et serait surtout apparu avec la révolution industrielle, l’auteur ne précisant pas laquelle, mais pensant manifestement à celle du XIXe siècle. [...] Les sons interfèrent et abolissent la perception de la distance. On aurait donc perdu, en passant en “lo-fi”, la possibilité de lire les informations transmises par les signaux, clairement perçus dans un monde de silence seulement. Ces remarques, simples et incontestables, ne peuvent certes pas contenter pleinement la curiosité de l’historien ! Mais elles ont le mérite d’inviter ce dernier à ouvrir l’enquête. »⁵⁴⁰

Comme pour d’autres chercheurs, Steven Feld ou Alain Corbin par exemple, l’écriture pionnière de Schafer invite à la production d’une histoire des sons. Reprenons donc l’agencement de cette première historiographie.

Ordonnant son ouvrage de manière chronologique en suivant deux « parties » qui se succéderaient dans le temps, Schafer expose deux types de paysages : les premiers silencieux – mythiques, élémentaires, animaux, ruraux ; et les seconds industriels ou post-industriel et bruyants – historiques, raffinés, technologiques, industriels et citadins. La « révolution industrielle » de Schafer rend compte du contexte large débutant au XVIII^e siècle jusqu’au XX^e siècle et pose un cadre historique d’une crise du rapport entre l’auditeur et la valeur qu’il accorde aux informations de l’environnement sonore. Mais, comme l’énonce Gutton, l’exposé de Schafer ne « contente pas pleinement » l’historien, car il manque de précision historique. Ceci m’amène donc à considérer une autre lecture de l’exposé de Schafer qui rendrait en fait d’abord compte d’une conception du monde, de son histoire et des paysages sonores fonctionnant selon une opposition de principe entre deux types d’interaction de signaux sonores : *paysages sonores qui possèdent des informations* et *paysages qui n’en possèdent pas*.

2.6.1 Hiatus dans l’accordage du monde

Ici je veux mettre en évidence que la conception de l’histoire des sons et de leur écoute dans le monde contemporain se fonde sur l’idée d’une pré-existence d’un *accordage* du monde. En effet, Schafer non seulement s’y réfère dans son titre original (*The Tuning of the World - L’accordage du monde*), mais aussi en introduction lorsqu’il reproduit une illustration de Robert Fludd en ouverture de son propos (conservé dans la nouvelle édition française) qu’il commente ensuite de la manière suivante :

⁵⁴⁰ GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000, p. 6-7.

« L'*Utriusque Cosmi Historia*, de Robert Fludd, montre une illustration intitulée *The Tuning of the World* (" Accorder le monde") où la Terre forme le corps d'un instrument sur lequel des cordes sont tendues et accordées par une main divine. Il nous faut en retrouver le secret. »⁵⁴¹

Avec cette « image », il lui est possible d'un côté de faire comprendre que l'environnement posséderait une musique et de l'autre qu'il est nécessaire de faire appel à des musiciens afin de composer l'accord perdu du monde. Toujours selon cette « image », il y aurait une main divine qui depuis le *hors champ* viendrait accorder la corde de cette grande caisse de résonance que serait le cosmos ainsi représenté. L'image correspond donc aussi au développement ci-dessus selon lequel il y aurait bien une extériorité de l'histoire où se trouve une « vérité » ou plutôt l'*information* de « l'accord authentique » de la « musique du monde ». Reprenons le problème : chez Schafer, l'accord est secret, caché, disparaissant, absent. Tous les sons sont en présence, et même en surabondance, il faut y remédier et donc opérer un tri entre la multitude d'hiatus désordonnant l'harmonie et les sons qui permettent de « re-trouver » une intelligibilité qui, selon ses formulations (aussi : « ré-affirmation »), existe, mais selon le mode, au mieux, d'une absence à eux-mêmes.

Schafer se place dans la perspective du pionnier de la théorie de la communication : Marshall McLuhan (1911-1980). Il se réfère à plusieurs reprises à cet auteur dans des endroits stratégiques et le mobilise encore dans sa préface à l'édition française en 2010⁵⁴². McLuhan annonçait en 1962, dans la *Galaxie Gutenberg*, que nous passions de l'ère de l'imprimé à l'ère de Marconi (Guglielmo Marconi ou Nikola Tesla serait à l'origine de l'invention des transmissions radio, selon la propagation des ondes hertziennes). McLuhan a proposé une théorie de la relation entre culture et technologie selon laquelle il est un effet de la technologie (forme) sur l'ordre d'une société et sur la structuration du langage⁵⁴³. Schafer s'appuie sur cette théorie d'une part pour confirmer l'occasion de ce tournant technologique qui se présente pour éduquer l'audition moderne, et d'autre part pour penser l'accès auditif à une harmonie de l'environnement selon les principes de la théorie de la communication : émetteur – médium – récepteur. Mais, simultanément, Schafer craint que cette même technologie

⁵⁴¹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 27.

⁵⁴² SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 34, 100, 181, 192, et répété en 2010 dans la « Préface de l'auteur à l'édition française », p. 13.

⁵⁴³ McLUHAN, Marshall, « Visual and Acoustic Space » (1987), reproduit dans *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008. p. 67-72). McLUHAN, Marshall, *Galaxie Gutenberg, La genèse de l'homme typographique* (1962), Mame, Paris, 1967.

déforme la réception de la bonne information, celle qui correspondrait à l'accord musical parfaitement intelligible qui ferait sens en fonction d'une harmonie (ordre) définie par un émetteur à l'extérieur de l'histoire. Il place alors son auditeur devant deux options : soit la prise de conscience paniquée d'impossibilité de sortie, soit l'engagement dévoué à une action radicale en quête d'une percée au travers de la nouvelle surface continue de bruit. Suivant cette dernière option, il termine le chapitre sur la révolution industrielle en évoquant le contre-courant émergeant depuis les années 1960 qui s'oppose aux dangers du bruit. Mais il n'en reste pas à invoquer une « contre-révolution » en vue de « l'instauration de législation » anti-bruit. Il émet l'idée que cette contre-révolution industrielle ne serait pas suffisante comme il l'exprimait déjà en introduction (à quoi bon limiter à 70 dB le bruit d'une voiture, car 69 dB est toujours trop) :

« Je crois - [...] – que les récentes campagnes de lutte contre le bruit ne visent pas tant à instaurer le silence qu'à déposséder l'industrie du Bruit sacré, auquel on cherche un légataire qui en serait plus digne. »⁵⁴⁴

Ici, Schafer demande plus qu'un déplacement des pouvoirs industriels – du bruit –, il en appelle à une situation idéale. Et par conséquent, il produit un *écart* entre une situation dans un contexte historique et un idéal, qu'il s'agirait de résorber, mais qui, dans le même mouvement, organise son rapport au temps et à l'environnement sonore. Cette production lui est propre, mais il la généralise en discours sur le monde et en appelle à des moyens scientifiques pour reconstituer l'agencement désiré.

D'autres compositeurs, contemporains des premières expériences de Schafer, et réfléchissants sur les mêmes questions de l'écart entre harmonie et environnement, élaborèrent des réponses différentes, mais éclairantes à l'instar d'Alvin Lucier⁵⁴⁵.

2.6.2 Transformation du hiatus : Alvin Lucier

Arrêtons-nous un instant sur ce compositeur animé des mêmes préoccupations que Schafer, qui, à la même période post-cagienne, développa des options radicalement différentes, notamment en intégrant les espaces intérieurs pour leur langage propre.

⁵⁴⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 138.

⁵⁴⁵ « [J]'essaie de placer les gens dans une relation harmonieuse avec eux et [le phénomène naturel] », in LUCIER, Alvin, *Reflexionen : Interviews, Notationen, Texte*, MusikTexte, Cologne, 1995, p. 169. Je traduis.

Le compositeur américain Alvin Lucier (1931-) qui fit partie du Sonic Art Union avec Robert Ashley, David Behrman et Gordon Mumma, explora de nouveaux dispositifs, en particulier électroniques, rarement jusque-là utilisés en musique⁵⁴⁶. De manière générale, le rapport intérieur/extérieur est déterminant dans l'analyse de ses œuvres⁵⁴⁷. Mais la performance qui retient particulièrement mon attention ici de Schafer, s'intitule *I Am Sitting in a Room (for voice and electromagnetic tape, 1969)*. La performance désormais sur bande et qui fut, la première fois, aussi diffusée après avoir eu lieu, comporte un certain nombre d'indications afin qu'elle puisse être reproduite par tout le monde, et ce, sans besoin technique contraignant. Voici ce qu'on entend au début de la diffusion :

En anglais, Alvin Lucier parle⁵⁴⁸ : « Je suis assis dans une pièce différente de celle dans laquelle vous vous trouvez maintenant. J'enregistre le son de ma voix parlant et je vais la rejouer (rediffuser) dans la pièce encore et encore jusqu'à ce que les fréquences de résonances de la pièce se renforcent elles-mêmes de telle sorte que les apparences de mon langage, à l'exception peut-être du ry, ry, ry, ry, rythme, soient détruites. Ce que vous entendrez, alors, ce seront les fréquences de résonance naturelle de la pièce articulée par le langage. Je ne considère p...pas tellement cette activité comme une démonstration d'un fait physique, mais plus comme une manière de lissssser les quelques irrégularités que mon langage peut avoir. »

Au moyen d'un microphone relié à un premier enregistreur à bande audio, et d'un autre enregistreur relié à un amplificateur et un haut-parleur, la phrase diffusée par un enregistreur est enregistrée par l'autre. La même phrase est réenregistrée, mais subit la transformation de sa diffusion dans l'espace dans lequel les deux enregistreurs se trouvent. Ainsi lors de la réception d'une première diffusion du texte, ce qui est enregistré se trouve

⁵⁴⁶ Par exemple avec *Music for a Solo Performer* (1965), sous l'impulsion de Cage, Lucier utilisa la technologie des capteurs des ondes *alpha* jusqu'alors réservée à des expériences en laboratoire « militaire ». Des électrodes appliqués sur son crâne, il était assis sur une chaise et lorsqu'il atteignait un état de relaxation telle que les ondes *alpha* du cerveau puissent émettre des signaux, ces dernières envoyaient des signaux électriques actionnant une ou des percussions à distance. Si bien que plus le compositeur/performeur s'assoupissait, plus une musique produite par son cerveau, et indépendamment de sa pensée, se mettait à être jouée. Selon les propos d'Alvin Lucier, Cage l'a invité à essayer son idée en lui disant que « ce n'est pas grave si cela ne marche pas ». Et ce fut une « découverte » pour Lucier. Propos recueillis par ELLIOT, Caplan, *Cage/Cunningham*, Cunningham Dance Foundation, La Sept, 90 min., colour, 1991.

⁵⁴⁷ LaBELLE, Brandon, « Finding Oneself : Alvin Lucier and the Phenomenal Voice », *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2006, p. 123-132.

⁵⁴⁸ Je traduis le texte original suivant : « I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have. », in LUCIER, Alvin, *Reflexionen : Interviews, Notationen, Texte*, MusikTexte, Cologne, 1995, p. 322.

modifié, par rapport à son signal d'origine, suite à sa réverbération au travers de l'acoustique particulière de l'espace ou chambre de la performance⁵⁴⁹. Au sens littéral, il s'agit véritablement d'une « musique de chambre », car le son du texte parlé et répété selon cette méthode intègre les caractéristiques de résonance de l'espace en question. Le son se modifiant à chaque nouvelle étape, au bout d'une quarantaine de minutes où l'opération est tour à tour répétée, le texte original est transformé au point qu'il est fondu dans l'identité de résonance de la pièce. Ce que Douglas Kahn appelle un *feed back* cybernétique, est bien cette *rétroaction* de la parole humaine sur elle-même, car sa source est modifiée par le passage dans un espace extérieur au sujet qui l'a produit. La voix venant d'un individu se trouve en dialogue et dans un rapport de transformation de sa source après avoir été diffusée à l'extérieur d'elle.

Si, durant la performance et la répétition des enregistrements du même discours sur lui-même, les mots deviennent de moins en moins intelligibles, Lucier mentionne en effet que le rythme du discours reste perceptible. Cette donnée est centrale, car Lucier souffrait de bégaiement. L'objectif qu'il décrit dans le texte parlé n'est pas d'abord physique, mais est une « manière de lisser les quelques irrégularités que [s]on langage peut avoir ». Sans entrer dans les détails des raisons connues à ce jour provoquant cet hiatus dans la continuité de la parole chez un individu, l'arrêt du langage peut être entendu, d'un point de vue psycho-génétique, comme « une secrète tentative de faire émerger contre la force du langage, ce qui ne doit pas être dit ; le bégaiement rend audible ce qui doit rester hors des limites »⁵⁵⁰. Plus les caractéristiques fréquentielles propres à l'environnement sont intégrées à son langage, moins les arrêts que ce dernier peut avoir s'entendent. Dans ce sens, la performance de Lucier prend une dimension de résolution d'un conflit entre un intérieur (une anxiété cachée) et une extériorité (les murs d'un espace, ses auditeurs, son environnement). La technologie de la reproductibilité du son et l'espace extérieur à soi fermé, utilisés dans ce cadre performatif, deviennent les médiateurs permettant une harmonie sans hiatus (*sans bruit* au sens de la théorie de l'information) entre un secret inaudible intérieur *et* l'environnement d'une manière extériorisée au travers d'un phénomène physique.

Cette performance nous donne un exemple d'une manière d'accorder le soi et son environnement. En cela, Schafer et Lucier partagent cette recherche même d'une harmonie entre le soi et son environnement. La comparaison de leur démarche met en évidence que le

⁵⁴⁹ Non satisfait de la première chambre ou espace qu'il utilisa, Lucier refit l'expérience dans l'Electronic Music Studio de l'Université Brandeis en 1969. L'enregistrement est disponible en CD : LUCIER, Alvin, *I am sitting in a room*, CD, Lovely Music, Ltd., New York, 1990.

⁵⁵⁰ LaBELLE, Brandon, « Finding Oneself : Alvin Lucier and the Phenomenal Voice », *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2006, p. 129.

bruit, ou mieux hiatus, à éliminer est celui qui perturbe le flux de la communication d'informations. Pour Lucier comme pour Schafer, cet hiatus oblige à produire une œuvre performative ou discursive. Cet hiatus n'est pas seulement un obstacle, il est le signe d'un « secret ». Mais, pour Lucier, quelque chose de personnel *ne doit pas être dit* contre la force du langage extérieur ; différemment pour Schafer, quelque chose d'idéal *ne peut pas être entendu* écrasé par le pouvoir du bruit extérieur.

La comparaison disjonctive permet de mettre aussi en évidence :

- qu'un *trouble* dans l'émission continue de sons (un blocage dans le flux du langage ou du bruit dans les paysages sonores) peut être une condition de possibilité de production de réponses et techniques propres : à un niveau psychologique, Lucier transcende ce qui ne doit pas être dit par son passage dans l'acoustique via la technologie de reproduction mécanique ; et à un niveau social et écologique, Schafer développe une science et une pratique du silence métaphysique afin que ce qui ne peut pas être entendu puisse advenir dans l'espace et le temps.
- Et que cette symétrie inversée des problématiques mises ici en comparaison permet de formuler l'hypothèse selon laquelle « intériorité » et « extériorité » seraient des notions réversibles. Ainsi, la manière dont elles sont valorisées informe sur le fonctionnement du système de son auteur.

En déterminant le secret du « bon » accordage du monde comme ne pouvant venir que depuis une extériorité de l'espace et du temps, les défauts, plutôt que de diminuer (comme lors de la performance de Lucier), ne font qu'augmenter au fur et à mesure que les humains et les machines se développent. Si, comme en cybernétique, il y a plusieurs types de rétroaction⁵⁵¹, l'action en retour sur le dispositif qui lui a donné naissance, dans le cas de la pensée de Schafer, il est question du premier type à savoir une amplification du phénomène, en l'occurrence les défauts. En effet, en posant la possibilité d'une extériorisation et résolution du problème hors de l'histoire, la possibilité d'un dialogue est exclue. Le bégaiement ne peut que résonner à l'intérieur de cette gigantesque caisse de résonance que serait le cosmos (selon l'image de Fludd). Par un effet de rétroaction, le « dispositif Schafer » percevant du bruit, donnant naissance à ces définitions et propageant l'idée d'un chaos

⁵⁵¹ Ces types peuvent être positif, négatif, et variable. En cybernétique, ils peuvent s'appliquer autant aux systèmes électriques qu'aux comportements humains. Cf. ROSENBLUETH, Arturo, WIENER, Norbert, BIGELOW, Julian, « Behavior, Purpose and Teleology », *Philosophy of Science*, n°10, University of California, Irvine, CA, 1943, p. 18-24.

sonore, ne peut que rendre compte de la colonisation des bruits qui va faire qu'augmenter les tensions qui avaient animé son action de base. Plus il enregistrera le monde et mesurera ses problèmes, plus il en démultipliera à plus forte voix l'exposition, la diffusion, la sélection et la démonstration de ses dangers. Dans cette amplification d'agressions sonores perçues selon le « dispositif Schafer » qui se modifie à chaque écoute du monde, de moins en moins d'événements sonores de l'activité humaine sont supportables, psychologiquement et physiquement parlant.

L'action d'écoute organise l'environnement perçu comme le lieu d'un drame personnel. S'il contrôlait le sens qu'il donne aux événements extérieurs émanant de son interprétation, il serait en mesure d'apprécier le trafic routier alors au même volume que le constant fracas des flots des côtes océanes. Privilégiant le rapport de réception des sons et non leur fabrication psychique et culturelle, le rapport de rétroaction que Schafer entretient avec l'environnement auquel il participe n'est pas le premier facteur pris en compte. D'abord, un état de séparation organise sa participation à l'environnement, de même que sa manière d'écrire l'histoire. Ses efforts de représentations de l'histoire de paysages sonores sont déterminés par son propre désir de combler la perte d'un accord (fusion de soi et de l'environnement) dont il place la possibilité d'accès sur le seuil qui sépare un espace-temps historique et son extériorité, là où se confondent les limites physiques et métaphysiques, et celles sociales et psychologiques.

2.7 Idées et imperfections physiques

Tous les sons qui peuvent être écoutés dans l'expérience sensible seraient déjà du bruit. Cette idée est légitimée par Schafer lorsqu'il interprète une des théories du pionnier de la physique mathématique Jean-Baptiste Fourier (1768-1830) selon laquelle tout son serait composé à sa source d'une distorsion (non-linéarité):

« Notre imperfection n'est pas seulement morale : elle est aussi physique. Car pour l'homme, le son parfaitement pur et mathématique n'existe qu'en tant que concept théorique. Le mathématicien Jean-Baptiste Fourier le savait, qui l'exposa dans sa théorie de l'analyse harmonique. Une distorsion intervient au moment où le son est produit, car l'objet qui en est la source doit, avant de se mettre en

mouvement, vaincre sa propre inertie, provoquant ainsi de légères imperfections dans la transmission du son. »⁵⁵²

Tout son serait toujours déjà impur dès sa source, parce qu'émis dans l'espace de l'expérience sensible. Schafer n'est pas en opposition avec les lois de la physique acoustique, il s'en inspire, parce qu'elles lui seraient nécessaires en fonction d'un *à côté*, d'une extériorité de la physique toujours déjà plus originale, plus pure. Ainsi en plaçant de manière métaphysique la possibilité de son pur équivalant au silence, Schafer écoute tous les sons avec une gêne, un dérangement du fait qu'ils ne sont pas en mesure de rendre compte distinctement du sens qu'ils sont en train de communiquer. Cela donnerait l'idée qu'au travers de sa mobilisation de l'histoire, le son écouté posséderait en lui toujours déjà une faute, une sorte de « péché originel » augustinien, par rapport à une pureté originelle (que Toop avait suggéré lorsqu'il faisait référence au monde sonore de l'*Éden* désiré par Schafer).

Mais cette théologie du son place le point de référence toujours déjà dans l'entre-deux même qui sépare l'intérieur et les lois de la physique acoustique d'un extérieur à l'histoire et absent : cet entre-deux est le silence. Impossible physiquement, le silence reste possible par sa pratique. Un *faire silence*, l'action de se battre contre le bruit non régulé, devient l'unique condition de possibilité d'une présence d'ordre ou d'information sur cet ordre.

De par sa démarche, qui constitue une des premières théorisations des interactions sonores cherchant à fusionner l'art de la composition musicale, les recherches en physique acoustique et en psychoacoustique, Schafer ouvrit à sa manière la possibilité de l'étude du son en soi dans une perspective chronologique. Le son et leurs perceptions peuvent depuis ce point de l'histoire, qu'incarne Schafer, être analysés pour eux-mêmes dans leurs évolutions, et selon des contextes, à chaque fois singuliers. C'est au travers de ses analyses des différents paysages sonores depuis l'acoustique développée par les architectes de l'Antiquité grecque dans la construction des amphithéâtres jusqu'aux différentes mesures d'abattement du bruit des villes modernes qu'il légitime sa dénonciation de la pollution sonore croissante qui entoure l'oreille moderne. Mais cette démarche est le résultat d'un effet de *rétroaction* sur sa construction de l'histoire. Déterminé par l'événement de la musicalisation des sons du monde en composition contemporaine, il produit une version écrite du passé sonore en fonction des éléments antérieurs qu'il rassemble et assemble selon les critères de sa position de sujet dans son contexte. Autrement dit cette écriture de l'histoire des sons résulte, non pas de l'étude de la perception des sons produits dans l'histoire, mais de la problématique déplacée d'une

⁵⁵² SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

séparation entre l'individu et sa place dans l'ordre du monde, sous l'angle particulier de l'auralité, où se jouerait un trouble entre le son, son origine, sa bonne ou mauvaise perception. Ainsi l'historiographie du son « social et naturel » (et non plus seulement musicale) de Schafer fonctionne selon la logique mécanique du « feed back » qui à la fois :

- produit un passé sonore idéal
- et a besoin de ce passé idéal pour se construire des applications concrètes.

Le principe de la tautologie n'est pas éloigné de l'effet de rétroaction, ou *feed back*. Mais la mention particulière de cette dernière, non seulement est plus appropriée dans les domaines comme les sciences sociales du son qui sont concernées par le mouvement ondulatoire du son et de sa reproduction mécanique et électrique, mais aussi et surtout parce qu'il n'y a pas l'idée d'une valeur zéro, ou d'annulation du raisonnement fermé sur lui-même. Le *feed back* est un effet perceptible d'un mouvement variable qui bien que formant un système, même fermé, est transformé à tout instant par son propre dispositif et son contexte particulier, produisant des situations différentes de celles qui précédaient.

Ainsi, il m'est possible de proposer l'hypothèse selon laquelle l'écriture d'espaces sonores et d'un passé sonore serait l'acte d'un sujet acculé à la production d'un lieu - *substitut* de la place « naturelle » à laquelle chaque son du monde devrait être assigné, selon lui. Cet acte d'archivage des paysages sonores et la publication des méthodes et résultats dans l'ouvrage *Le paysage sonore* seraient aussi, par conséquent, une *rétro*-action, c'est-à-dire que l'invention de l'outil des « paysages sonores » développé à travers un système d'idées particulier du son et du silence, confère une valeur transhistorique et universelle (en fait anachronique avant Schafer) à l'artefact « paysage sonore ».

3. Seuil : une théologie du silence comme condition de possibilité d'une science sociale du son

Le « laisser être » emprunté à Maître Eckart par Cage à propos de l'écoute des sons n'est pas envisageable pour Schafer. Pour ce dernier, il y a une urgence à *faire*, et non plus seulement à *entendre*. Or, comme nous venons de le voir, cette urgence écologique, partiellement sociale, est exposée en fonction d'un manque de garantie de la vocation et de la place de chaque être et son. Ce manque ou cette idée de « perte » contraint alors à l'action et à la production d'un discours et en l'occurrence d'une science. Celle-ci est donc fondée sur le présupposé qu'il pré-existerait un ordre des choses dans le cosmos qui serait à trouver. Entre ce présupposé idéal et la réalité du contexte perçu par Schafer, il est un entre-deux qui non seulement organise ses conceptions séparées de l'espace (espaces intérieur et extérieur, sensible et immuable) et du temps (présent et passé, mais aussi hors du temps qui passe), mais aussi du silence comme pratique et concept liminal d'une condition de possibilité même d'un discours et d'une maîtrise de l'environnement sonore.

Plutôt que de juger la pertinence scientifique de la démarche moderne ou de son historiographie en *feed back* de Schafer quant à cette première science du son fondée et en quête de l'objectif d'un ordre présupposé du monde, il est instructif pour les sciences sociales du son et de l'auralité d'être en mesure d'identifier comment sont composés leurs outils et de quelles mythologies elles sont faites et déterminées. C'est pourquoi, dans la partie qui suit, il s'agit de montrer comment Schafer mobilise certaines références et comment est-ce qu'il s'en sert pour construire et légitimer son langage propre et une position de sujet rationnel.

Particulièrement, il s'agit de montrer de quoi et comment est construit « l'idéal » de Schafer, au travers des références qu'il utilise. Jusqu'à présent, en rapport au contexte « réel », j'ai mentionné un « idéal » ou un « présupposé idéal » à propos d'*un ordre des choses et des perceptions* situé dans un passé, ou en soi, promis, ou à percevoir au-delà de ce qui obstrue la perspective auditive. Il s'agit désormais de préciser le contenu et les matériaux utilisés pour composer les termes de ce rapport, et de cette idée particulière d'un ordre sonore en soi du cosmos. Si cette dernière « idée » apparaît avec une certaine récurrence dans une histoire des idées, elle n'en est pas moins à chaque fois la construction d'une utopie propre à son auteur-e dans son contexte et en fonction des outils à disposition ou qu'il/elle invente.

Ainsi, analysons le discours de *Le paysage sonore* en fonction des questions suivantes: quelle utopie produit Schafer ? Selon quels présupposés et techniques ? Comment cette utopie lui permet-elle de situer son sujet, l'environnement, « l'idéal » et « le réel » ?

3.1 Rapport audition / vision

S'il n'y a pas de concurrence ouverte, chez Schafer, entre *l'audition et la vision*, son histoire des environnements sonores raconte que les « machines » (en commençant par celles de l'imprimerie) auraient inauguré le développement des images et du regard, faisant progressivement de l'ombre à une régulation nécessaire du bruit en matière d'audition, mais aussi à l'éducation de « l'oreille » comme « récepteur d'informations ». L'exemple de cette transition dans l'histoire est donné par Schafer :

« Nous ne plaiderons pas pour la primauté de l'oreille. Elle a, en Occident, depuis la Renaissance, l'invention de l'imprimerie et l'apparition de la perspective en peinture, cédé à l'œil le rôle de premier récepteur de l'information. Parmi les signes de ce changement, le plus frappant se manifeste dans la manière dont l'homme conçoit Dieu. Ce n'est qu'avec la Renaissance que Dieu est devenu image. Il n'était auparavant que son ou vibration. »⁵⁵³

« Du temps des prophètes et des épopées, avant l'écrit, l'ouïe était un sens plus vital que la vue. La parole de Dieu, l'histoire de la tribu, toutes les informations importantes n'étaient pas vues, mais entendues. »⁵⁵⁴

Mettons en évidence deux aspects. D'une part, que les périodes précédant la modernité semblent avoir été bruyantes aussi. Un historien, comme Gutton par exemple, montre qu'à l'époque médiévale (c'est-à-dire avant l'invention de l'imprimerie comme seuil de l'avènement des bruits, selon Schafer) « le bruit est partout » dans un contexte qui présente « les traits permanents d'une civilisation de l'oral »⁵⁵⁵. Il n'est donc pas nécessaire de mobiliser la mythologie grecque comme celle des traditions liées au dieu du bruit Pan (lié étymologiquement au terme « panique »⁵⁵⁶) pour comprendre que le passé était loin d'être

⁵⁵³ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 33.

⁵⁵⁴ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 33.

⁵⁵⁵ GUTTON, Jean-Pierre, « Du Moyen-Âge à la fin de l'Ancien Régime : maîtriser les sons », *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000, p. 20.

⁵⁵⁶ Pan, le dieu grec du bruit, invisible, prend par surprise l'ennemi, par un bruit d'origine inconnue et insaisissable répand la panique, sème le désordre dans les rangs des hommes (cf. BORGEAUD, Philippe,

silencieux. Dans l'étude de Gutton⁵⁵⁷, on découvre aussi que la question de la maîtrise du bruit non seulement était déjà un problème récurrent, mais qu'en plus il s'agissait d'un enjeu de pouvoir bien avant l'arrivée de l'imprimerie, des machines à écrire et à vapeur. La démonstration de Gutton indique une ligne différente de l'évolution du rapport au bruit du Moyen Âge à la Révolution française, qui voit la maîtrise progressive du bruit notamment par le recul de l'oralité.

D'autre part, Schafer ne retient parmi les documents et traces historiques que les éléments concernant les traditions dites « orales », omettant par exemple non seulement que, parallèlement, des vérités étaient contenues et révélées par écrit⁵⁵⁸, mais encore que les textes bibliques racontant une réception orale des révélations sont des adaptations de textes antérieurs mésopotamiens circulant par écrit⁵⁵⁹. Les fixations écrites de ce qui circulait auparavant de manière orale sont avérées (pour Homère⁵⁶⁰ comme pour la Torah orale en situation d'éclatement en diaspora⁵⁶¹), mais elles sont aussi parfois réécritures et récitations orales d'autres textes écrits encore ou des figures picturales et sculptures (inscrites dans la roche ou dans les formes de la nature), ou des lieux et traces dans le sol, qui donnèrent lieu à leur tour naissance à des récits se transformant et se transmettant par oral.

Je reviendrai sur des éléments plus précis, en particulier à ce tournant « pré-moderne – modernité », mais il est remarquable à ce niveau de voir combien les rapports de primauté d'un sens sur l'autre (vision/audition) ne peuvent être de la sorte repérés dans l'histoire. Les rapports semblent bien plus entrelacés. De ne retenir dans l'historiographie de Schafer que l'aspect oral serait alors l'expression d'une idéologie qu'il nous faut désormais préciser. De cette idéologie qui semble être plus précisément une théologie de la révélation d'un message divin par audition précédant sa mise par écrit, Schafer inventerait une version inédite d'une association entre le dieu de la tradition chrétienne et le son en soi pensable dans le contexte historique des années 1960-1970.

Recherches sur le dieu Pan, Genève-Rome, Institut suisse de Rome, 1979, p. 144.)

⁵⁵⁷ Gutton n'est pas le seul à analyser les sources historiques afin de rendre compte de « paysages sonores » passés LEGUAY, Jean-Pierre, *La rue au Moyen Âge*, Broché, Rennes, 1984.

⁵⁵⁸ Dans la tradition rabbinique du judaïsme : il y a l'idée de la réception simultanée de la Torah orale et la Torah écrite.

⁵⁵⁹ MACCHI, Jean-Daniel, PURY, Albert de, ROEMER, Thomas, *Israël construit son histoire. L'historiographie deutéronomiste à la lumière des recherches récentes*, Labor et Fides, Genève, 1996.

⁵⁶⁰ VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le Monde d'Homère*, Librairie académique Perrin, Paris, 2002.

⁵⁶¹ ATTIAS, Jean-Christophe, BENBASSA, Esther, *Israël imaginaire*, Flammarion, Paris, 1998.

3.1.1 Révélation orale contre lettre froide : Walter J. Ong

Un dieu qui, avant l'invention de l'imprimerie, n'aurait pas été imagé (malgré le thème biblique de l'*Imago Dei*⁵⁶²), mais conçu de manière exclusivement sonore (« son » ou « vibration ») et comparable à une théologie chrétienne de type paulinien, est avant tout une affirmation de la primauté de l'audition, non pas en général, mais en matière de « réception d'une information » de grande valeur.

Cette idée n'est pas une pure invention de Schafer, elle participerait à ce que l'historien du *passé audible* qu'est Jonathan Sterne identifie une construction culturelle et historique de la perception auditive qui s'est faite en fonction de son altérité : la vision.

Sur les traces des études de Michel Foucault, Sterne montre, dans son livre sur les origines de la reproduction mécanique, combien une histoire du son implique une histoire du corps⁵⁶³, c'est-à-dire que les mêmes sons d'une civilisation à une autre, d'une ère culturelle à une autre ne sont pas *perçus* de la même manière par les humains. Pour résumer encore les propos de Sterne s'inspirant aussi de Gilles Deleuze et Michael Chion, les sons ne sont pas dans la nature⁵⁶⁴, ils sont des artefacts basés sur la connaissance⁵⁶⁵. Les discours sur la perception des sons en tant que fruit de la connaissance porteraient donc en eux les interprétations diverses et variées des contextes et pratiques culturelles historiques. En recueillant, par exemple, la manière dont un certain nombre d'auteurs analysent la perception du son, Sterne est en mesure de vérifier combien la perception du son en tant que phénomène « naturel » est déterminée par une théologie du son⁵⁶⁶. Cette théologie demeure présente dans de nombreuses pensées du rapport entre l'audio et le visuel en Occident moderne. Elle est particulièrement explicite dans les premiers travaux de Walter J. Ong, qui s'engagea en faveur d'un développement des recherches sur l'histoire des sens en sciences humaines et psychiatriques sur le langage moderne. Dans le cas de Ong, le nouveau champ d'étude de

⁵⁶² « Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme » in « Genèse », Ch. 1, v. 27, *La Sainte Bible*, trad. du grec par Louis Segond, Nouvelle édition revue, Rue de Clichy, Paris, 1919, NT p. 2.

⁵⁶³ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 12.

⁵⁶⁴ « Pour emprunter une phrase de Michael Chion, je vise à “désengager la pensée du son ...de son omnière naturaliste“ » in STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 13. Je traduis. Sterne s'inspire de CHION, Michael, *Audio-Vision : Sound on Screen*, trad. du français par Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York, 1994, p. 94.

⁵⁶⁵ Comme précédemment vu dans la partie « Introduction : méthodes et problèmes ».

⁵⁶⁶ STERNE, Jonathan, « The Theology of Sound: A Critique of Orality », accepté pour publication par *The Canadian Journal of Communication*. Non encore publié en janvier 2011.

l'histoire des sens est discuté en fonction du problème de savoir comment entendre le verbe de Dieu dans les temps modernes.

L'autorité de Ong dans le monde académique se lit entre les lignes de Sterne puisqu'il cite des passages d'ouvrages antérieurs⁵⁶⁷ à ceux qui obtinrent plus de reconnaissance par la suite comme si ses « premiers propos » devaient s'en trouver relativisés⁵⁶⁸. Pourtant en 1983, Ong, présenté avec les initiales jésuites (s.j.), écrivait dans l'avant-propos du *Tradition orale et écriture* du professeur en Sciences bibliques Werner Kelber que :

« [...] ; la tendance de Q et de Paul à préférer à l'écrit le langage oral de manière révélatrice [...], l'étude que Werner Kelber a faite de la tradition synoptique, et en particulier de Marc, jette une vive et nouvelle lumière sur la place de l'évangile écrit dans l'ensemble de la tradition ; une lumière qui promet de rendre sa vitalité à notre sens de ce qu'est la tradition biblique [...]. »⁵⁶⁹

Certes, Ong avance avec nuance dans la tradition biblique dont les recherches doivent en redonner la *vitalité*, notamment dans le sens paulinien d'une remise au goût du jour de la compréhension de l'oralité par rapport à la lettre froide. Certes, il ne s'exprime pas avec la véhémence des années 60 :

« Est-ce que le cri du fou de Nietzsche " Dieu est mort " dérive du fait qu'Il ne peut plus être lisible au travers des anciens signes par les sens nouvellement organisés où la parole se tient dans une relation très différente au complexe de la conscience par laquelle l'homme auparavant se situait dans sa vie mondaine ? [...] Peut-être que Dieu n'est pas silencieux, mais que l'homme est relativement sourd, ses sens étant ajustés à l'univers silencieux post-Newtonien. »⁵⁷⁰

Bien que Ong pense une réciprocité dynamique entre l'oralité et la littéralité, il ne défend ici l'idée selon laquelle l'oralité précéda « la connaissance de l'écriture », négligeant au passage les langages corporels et les représentations picturales⁵⁷¹. Cette manière

⁵⁶⁷ ONG, Walter J., *Presence of the Word : Some Prolegoma for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1967.

⁵⁶⁸ ONG, Walter J., *Orality and Literacy : The Technologising of the Word*, Routledge, New York, 1982.

⁵⁶⁹ ONG, Walter J., « Avant-propos », in KELBER, Werner, *Tradition orale et écriture* (1983), trad. de l'angl. par J. Prignaud, *Lectio divina* 144, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991.

⁵⁷⁰ ONG, Walter J., *Presence of the Word : Some Prolegoma for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1967, p. 16. Je traduis.

⁵⁷¹ « Nous sommes maintenant à même de pénétrer en profondeur la psychodynamique de ce que j'ai appelé les cultures orales primaires, dépourvues de toute connaissance de l'écriture, ainsi que des cultures orales résiduelles, dans lesquelles les formes de pensée de l'oralité primaire s'expriment encore de façons diverses, mais avec toujours moins de force à mesure que la technique de l'écriture, plus tard renforcée et transformée par l'imprimerie, est intériorisée par la psyché. » in ONG, Walter J., « Avant-propos », in KELBER, Werner, *Tradition orale et écriture* (1983), trad. de l'angl. par J. Prignaud, *Lectio divina* 144, Les Éditions du Cerf, Paris,

d'organiser uniquement les deux éléments *écriture* et *oralité* ne font sens qu'en fonction de l'enjeu de fond qui travaille Ong à savoir « comment encore percevoir Dieu ? ». Certes, une histoire des sens est une approche nouvelle dans le champ des sciences humaines depuis la fin du XX^e siècle. Mais l'enjeu d'une perte de contact direct avec une information émanant d'une dimension hors de cette même histoire est problématique, car il n'est possible d'en rendre compte si ce n'est selon les codes d'une certaine tradition. En l'occurrence, Ong et Schafer partagent pour le moins une éducation au sein de l'Église catholique, mais il s'agit là d'une donnée générale qui a l'avantage de poser une première tendance structurelle quant à leurs idées du déroulement historique et de l'histoire des sens.

L'Église *universelle* d'Occident s'est vue confrontée à de multiples fractures durant la période historique que justement Ong et Schafer identifient comme étant charnière dans la perte d'un contact direct avec Dieu : la Renaissance. Pour nos deux auteurs, elle représente les prémisses de l'époque « moderne » qui s'instaura par une perte d'une unité du fait de fractures diverses dans la communication directe avec leur Dieu. Trois ruptures fondamentales peuvent être mentionnées ici à titre de « repères » comme les rappelle l'historien jésuite des mystiques du XVI^e et XVII^e siècles Michel de Certeau⁵⁷², il est une rupture qui divise depuis le XV^e siècle les « clercs » aux pratiques intellectuelles ou théologiques et la « masse » aux pratiques populaires ; une rupture au sein de l'Église chrétienne d'Occident, le catholicisme millénaire, créant les « mille variantes de l'opposition entre les Églises réformées et la Réforme tridentine » ; et pour finir la rupture dans l'unité de l'univers entre un ancien et un nouveau monde avec les « grandes découvertes », et notamment celle des Amériques, faisant jouer « tantôt le privilège spatial du “ sauvage “ américain par rapport à la chrétienté vieillissante, tantôt le privilège temporel du présent occidental, assez productif pour muer peu à peu la tradition en un “ passé “ révolu »⁵⁷³.

De ces ruptures, Ong retient les conséquences d'une perte de perception claire, directe, exacte du message révélé dans une tradition dont la « vitalité » diminue. En se concentrant sur le rapport audio/visuel (le visuel étant ici attribué à la lecture de la lettre), Ong et Schafer pointent en particulier la perte (ou division) de la médiation de la tradition (au sens catholique

1991, p. 8.

⁵⁷² CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique XVI^e-XVII^e siècle* (1982), tome 1, 2^e éd., Paris, Gallimard, Tel, 1987, p. 32.

⁵⁷³ *Idem*. À ces trois ruptures, il pourrait en être mentionné une quatrième qui mis plus de temps certes à échapper au contrôle des consciences par les institutions de sens, c'est-à-dire celle d'une rupture cosmique entre la cosmologie aristotélicienne enseignée traditionnellement par l'Église et la révolution copernicienne (Copernic, *De revolutionibus orbium coelestium libri VI*, 1543), c'est-à-dire que s'opère une relativisation de la centralité de la planète terre par rapport au cosmos.

de l'interprétation *orale* – prédication / homilétique – des « Écritures » latines et illisibles pour la « masse », donnée par les « clers » selon leurs sciences théologiques). Cette médiation s'est vue remise en cause par les divisions internes et aux oppositions naissantes des multiples réformes qui simultanément à l'invention de l'imprimerie proposèrent la possibilité d'une lecture sans médiation de la tradition, c'est-à-dire dans un rapport direct entre le lecteur et le recueil textuel des révélations chrétiennes (par sa reproduction, diffusion et sa traduction dans la langue de l'usage quotidien).

Chez Ong, l'invention de l'imprimerie marque une transformation radicale dans la structure mentale organisant les sens. L'accès démocratisé aux « Écritures » aurait fait se déplacer la primauté du sens de l'audition de signaux sonores et de la parole, vers celui de la vue et de la lecture de textes ou d'images. C'est ainsi qu'il s'explique les raisons du succès de l'idée moderne d'un « silence de Dieu ». L'entreprise théorique de Ong est donc conditionnée en fonction du présupposé d'une impossibilité que « Dieu » ait pu se taire à un moment donné et appelle à une réévaluation globale de la pensée de l'oralité (englobant ici l'*auralité*) afin de *re-trouver* l'écoute d'une parole qui serait là, mais que l'humain moderne ne serait plus en mesure d'entendre.

Il s'agit là aussi d'une représentation moderne de la perception des mots écrits qui concerneraient d'abord le regard, et que les paroles et voix concerneraient l'écoute.

3.1.2 La grille d'analyse de la litanie de l'audio-visuel de Sterne

Dans *Presence of the Word*, Ong complète la dichotomie avec un rapport de « présence » de la « Parole » de son « Dieu » (i.e. un message pouvant advenir par l'écoute) et d' « absence » (i.e. un message ne pouvant advenir par la lecture). Cette conception du rapport de l'audio et du visuel correspondrait aussi à la litanie de Sterne⁵⁷⁴. Schafer, quant à lui, considérerait en partie ce rapport de la sorte. Lorsqu'il écrit que « l'oreille est un de nos récepteurs de sensations », le mouvement du son reçu par les sens correspond à l'idée synthétisée par la litanie de Sterne qui dit que :

« les sons viennent à nous, mais la vision voyage vers son objet. »⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15. Reproduite dans mon introduction.

⁵⁷⁵ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University

Et lorsque Schafer semble spécifier et distinguer le rôle rationnel de l'écoute moderne en écrivant que « [l']œil projette vers le dehors, l'oreille attire au-dedans. Elle absorbe l'information »⁵⁷⁶, il ne déroge pas à la litanie qui pose que :

« l'audition est concernée par les intérieurs, la vision est concernée par les surfaces. »⁵⁷⁷

Nous avons vu, par ailleurs aussi, combien dans son « passé », la primauté de l'ouïe présidait aux perceptions du monde et des informations qui pouvaient en émaner. Les paysages sonores modernes bruyants sont moins intéressants, ils sont pauvres en « informations », ils n'ont plus de voix.

En passant de la primauté de « l'oreille » à celle de « l'œil », la vie et le bien ont cédé le pas à la mort et au mal :

« l'audition nous amène dans le monde vivant, le regard nous déplace vers l'atrophie et la mort. »⁵⁷⁸

Or, certaines études historiques appellent à une complexification de ces rapports où l'écrit passait notamment par l'écoute. Dans son ouvrage *l'Invention du quotidien*, Michel de Certeau, par exemple, montre que l'écrit, et en particulier les « Écritures », étaient conçus aussi comme choses parlantes jusqu'à l'époque pré-moderne :

« On ne saurait surestimer la relation fondamentale de l'Occident avec ce qui a été pendant des siècles l'Écriture par excellence, la Bible. Si l'on simplifie l'histoire (je construis un artefact, sachant qu'un modèle ne se juge pas à ses preuves, mais aux effets qu'il produit dans l'interprétation), on peut dire qu'avant la période « moderne », donc jusqu'aux XVI-XVII^e siècles, cette Écriture parle. Le texte sacré est une voix, il enseigne (premier sens de *documentum*), il est l'advenue d'un “vouloir-dire“ du Dieu qui attend du lecteur (en fait, l'auditeur) un “vouloir-entendre“ dont dépend l'accès à la vérité. »⁵⁷⁹

Press, Durham C.N., 2003, p. 15.

⁵⁷⁶ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35.

⁵⁷⁷ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15.

⁵⁷⁸ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15.

⁵⁷⁹ CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Nouvelle édition augmentée, établie et présentée par Luce Giard, Gallimard, Paris, 1990, p. 202-203.

Si Certeau indique entre parenthèse le statut d'une affirmation aussi synthétique, cette citation a l'avantage de résumer son travail rigoureux de documentation à ce sujet et permet de mettre en évidence une compréhension d'une écriture qui peut être entendue.

L'anthropologue Tim Ingold s'appuie sur ce passage de l'*Invention du quotidien* pour réfuter la thèse générale de Ong sur le rapport *ante-moderne* entre oralité et littéralité :

« Si l'écriture *parle*, et si le peuple la *lit à ses oreilles*, alors la théorie de Ong – selon laquelle la familiarité avec le mot écrit conduit nécessairement les hommes à écouter les paroles comme s'ils les regardaient – est erronée. De fait, les érudits du Moyen Âge, comme leurs prédécesseurs dont ils lisaient les récits dans les Écritures, faisaient exactement l'inverse de ce que nous faisons aujourd'hui. Au lieu d'utiliser leurs oreilles pour regarder, ils se servaient de leurs yeux pour écouter, se forgeant une perception du mot écrit à partir de leur expérience du mot parlé, et non l'inverse. »⁵⁸⁰

Comme le montrent les exemples donnés par de Certeau et Ingold, il n'y aurait pas de situation dans l'histoire ni moderne, ni pré-moderne, où les sens ne s'interpénétreraient pas. Si les formations des sens présentent une histoire faite de transformations déterminantes culturellement, les productions théoriques d'échelle de valeurs (selon la qualité du rapport à l'information) d'un sens par rapport à une autre informent quant à la volonté de vérité de leur auteur. De vouloir que « Dieu » parle à nouveau dans les « Écritures », Ong par exemple, désigne la « familiarité du mot écrit » comme le cœur du problème survenu en modernité, affaiblissant par là une véritable possibilité d'écoute valable indépendamment des registres attribués à la vision. De la même manière, ces exemples permettent de mettre en évidence que la litanie de Sterne, bien que tentant de rendre compte d'une théologie particulière de la réception de la « Parole », ne rend pas compte de la variété des théologies du son dans l'histoire.

3.1.3. Variation I

Maintenant, observons les variations significatives de la théologie de Schafer par rapport à celle de Ong et à la litanie de Sterne.

Nous avons vu dans sa préface à l'édition française écrite en 2010 que Schafer cherchait à imiter l'œuvre de l'ingénieur « Dieu (entre autres) ». Dans *les premiers paysages sonores*, « Dieu » n'aurait pas été, en effet, le locuteur unique ou le locuteur à une seule voix.

⁵⁸⁰ INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), trad. de l'angl. par Sophie Renaut, Éditions Zones Sensibles, Bruxelles, 2011, p. 23.

L'environnement parlait à claire et intelligible *voix* comme ses titres le montrent : « Les voix de la mer » (p. 39); « les voix des vents » (p. 48) ; « le chant des oiseaux » (p. 59). Ou en fin d'ouvrage « l'éloquence de l'eau » (p. 353). L'ensemble de ces sonorités, dans ce discours, est présenté comme appartenant au registre du langage (voix) ou de la musique (chant). Schafer ouvre cette parole du monde aux sons, mais selon le présupposé qu'ils seraient ordonnés les uns les autres (formant la cohérence d'un « paysage sonore ») ou pour celles et ceux qui savaient les écouter. Les paysages sonores « naturels » ont leur rythme, leur tempo⁵⁸¹. Avant de revenir au silence, Schafer consacre la section « Vers un design sonore » à la synchronie des rythmes du cœur, de la respiration et du système nerveux avec les cycles des paysages sonores « naturels » par rapport à « l'annulation » des rythmes « trop nombreux » qui caractérisent les paysages baignant dans « la diffusion radiophonique » (p. 334). La science du *design sonore* pourrait être alors rapprochée d'une démarche herméneutique des sons du monde, à condition de présupposer des repères, des rythmes aux environnements, des « divisions métriques » qui organisent et synchronisent le biologique et l'univers acoustique (p. 326)⁵⁸². Schafer étend la « Parole » révélatrice de l'ordre du monde, vers les sons de l'environnement, mais structurellement il place, comme Ong, l'humain et ses productions de manière séparée par rapport à un sens qu'il faudrait apprendre à écouter.

Tout comme Ong aussi, Schafer situe le début du déplacement de la réception auditive des paysages sonores riches en informations valables (période durant laquelle « Dieu se manifestait » essentiellement par « l'oreille »⁵⁸³) vers « l'œil » lors de la division de l'Église chrétienne d'Occident correspondant à l'invention de la reproduction mécanique de masse d'une « compréhension originale » de la « Parole divine » dont « les clercs » étaient jusque-là

⁵⁸¹ SCHAFER, R. Murray, « 16. Rythme et tempo dans le paysage sonore », *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 323-337.

⁵⁸² Une telle démarche herméneutique se cherchant des *moyens de trouver* un chemin qui mène au sens (« Dieu » ou le sens des « voix de la nature ») fait écho à un certain nombre d'autres démarches dans l'histoire, comparable structurellement à celle de Schafer. Ces démarches sont classiques en christianisme au moins jusqu'au nominalisme. Pour n'en citer qu'un exemple, il y a celle du naturaliste protestant hollandais Jan Swammerdam (1637-1680) dans le contexte tardif des ruptures du XVI^e et XVII^e siècles. Ce dernier utilisa le microscope d'une manière ingénieuse ouvrant ainsi la voie au monde imperceptible des insectes et de l'infiniment petit. Il écrivit notamment une « Bible de la nature » (*Biblia naturae* publiée en 1737 par Herman Boerhaaven : 1668-1738) où transparaît la notion remontant aux traditions médiévales ésotériques d'un univers rationnel et ordonné en tant que révélation et réalisation de Dieu. L'individu versé dans les expérimentations, dans cette perspective, auraient eu une vocation équivalente à la prêtrise en rendant compte de lois qui régiraient l'ordre de la nature et de l'univers. L'observation minutieuse de la nature devenait ainsi une herméneutique du *révélé* qui se trouverait *hors du texte biblique*.

⁵⁸³ Sur la question du *Bruit sacré* et des cloches d'églises : « Souvenons-nous que Dieu se manifesta à l'oreille de l'homme, avant de lui apparaître visuellement. En cherchant à produire un bruit formidable, l'homme espérait à son tour frapper l'oreille de Dieu » in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010, p. 88.

les légataires uniques. Dans ce sens et à la manière de McLuhan pour qui la technologie structure l'ordre d'une société et son langage, on pourrait dire que Schafer raconte une histoire où la reproduction mécanique et en particulier celle de l'imprimerie aurait fait passer la primauté du sens de l'ouïe à celle de la vue. Toujours selon Schafer qui ne tient compte qu'en théologie il n'y a pas de clareté de l'Écriture avant le XVI^e siècle, de ce changement aurait résulté une déformation de l'audition claire du « Verbe ». Plus précisément, ni Ong ni Schafer ne font allusion au débat théologique de savoir si les « Écritures seules » (*Sola scriptura*) peuvent ou non se substituer dans certains cas à la médiation ecclésiale. Ce qu'ils identifient dans la technologie de reproduction mécanique de l'écriture, c'est d'une part une prolifération des textes écrits et des images comme outils principaux de communication, et d'autre part les divisions internes à l'Église d'Occident qui auraient troublé la certitude que « Dieu » *parle* dans le monde. Pour sa part, Ong associe par voie de conséquence ces deux aspects. Si la culture occidentale moderne privilégie le sens de la vue pour comprendre la réalité, les images et écritures peuvent, pour Schafer, être des outils heuristiques afin de réhabiliter les savoirs traditionnels attribués à l'écoute quant au décodage des mystères du monde. Pour Schafer, le problème se situe donc d'abord au niveau de *la garantie de la possibilité de la communication d'un savoir authentique*. En deçà du débat audio-visuel et de celui technique internes aux dogmatiques chrétiennes, le problème qui organise son propos se situe sur l'enjeu d'une écoute directe ou indirecte (médiatisée) quant aux significations du langage des choses sonores du monde. Dans cette logique, il est moins problématique que les sons, « Paroles » ou « langages » des choses soient cryptés, qu'il y ait un doute quant à leur sémantique, leur organisation signifiée. C'est pourquoi les substituts de médiation, la « reproduction » et la « transmission », sont au cœur de la tension rhétorique de Schafer. Tous les dispositifs de médiations qu'ils soient visuels (l'écriture, les photos, les tableaux, les graphiques) ou audio (le phonographe, puis les ondes hertziennes, enregistrement en haute définition, filtres, etc.) sont ainsi à la fois nécessaires (pour décrypter) et problématiques (car ils médiatisent).

3.1.4. Variation II : les raisons de l'écoute

Dans l'article « Open ears » de 2003, Schafer formule autrement ces mêmes questions d'un passé où « Dieu » et les éléments de l'environnement parlaient. Ne présentant pas cette fois-ci une histoire des paysages sonores, il y énonce quelques changements sociaux

signifiants et attribuables à des événements sonores, notamment la multiplication du nombre des cloches et de leurs utilisations dans les églises et monastères au moment des grandes ruptures citées ci-dessus :

« Lorsque l'autorité de la chrétienté s'affaiblit, le nombre des cloches d'église augmenta. Peut-être que Dieu n'écoutait plus, ou au moins ne parlait pas. Les nombreux sons qui étaient une fois considérés comme des voix divines – les tempêtes, la foudre, et les mystérieuses voix de la nature et des rêves – furent rationalisées différemment. Dieu devint silencieux. Plus de Pater Nostas ou d'Ave Marias. D'autres oreilles s'ouvrirent à l'écoute de la difficile situation humaine. »⁵⁸⁴

Cette citation est importante à plusieurs niveaux. J'en retiens ici les deux inflexions par rapport à la théorie de Ong : premièrement, elle précise une distance par rapport à son « éducation » catholique du fait que Schafer expose un affaiblissement de l'autorité chrétienne sans en valoriser ni en accuser l'événement. Puis, la *transformation* de l'écoute de l'expression intelligible de « Dieu » et des sons de la nature vers celle de la situation humaine est dans ce texte formulé en termes de *différence de régime de rationalité*.

Dans ce sens, aussi importante que soit cette nuance de Schafer apportée à l'écriture de *Le paysage sonore*, la citation tirée de l'article « Open ears » continue d'organiser l'histoire selon des « blocs » (ou régimes de rationalité). Le premier bloc serait ici celui où l'environnement et « peut-être Dieu » parlaient et un autre bloc présent où l'humain serait centré sur ses propres paroles, négligeant une écoute de l'environnement et par conséquent laissant libre cours à l'envahissement de ce dernier par le bruit. Et ces deux blocs s'articuleraient selon une succession dans le temps pivotant de l'un à l'autre autour de l'événement « Dieu devint silencieux ».

Mais Schafer explique aussi qu'auparavant les humains auraient écouté les paroles de la « tempête » ou de « Dieu », et à l'époque de Schafer, ils écouterait leurs propres paroles. Ainsi, paroles divines ou paroles de la tempête ont donc, dans ce texte, le même statut : elles sont déterminées respectivement à leur régime par une *raison de l'écoute*, de même qu'une *raison d'écouter* bien que les contextes historiques soient différents.

⁵⁸⁴ SCHAFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 28. Je traduis, tout en laissant intactes les expressions « Pater Nostas » et « Ave Marias » ainsi écrites par Schafer dans son texte.

3.1.4.1 Développements sur la base de la *Variation II*

a) Une écoute modèle comme instrument de distinction

Nous avons repéré que l'écoute de Schafer n'était plus seulement liée à un « entendre » ou un « laisser-aller », mais à une action. Désormais, nous comprenons que, par rapport tant à la théorie de Ong qu'à la litanie de Sterne, Schafer place l'écoute du côté de l'intellect et non plus seulement de l'affectif⁵⁸⁵. Il produit de la sorte une manière d'*écouter* pouvant participer à l'*action rationnelle* d'un accordage du monde (« *Tuning* »). L'écoute devenant une technique compatible avec la pensée rationnelle, Schafer cherche à la modéliser pour en faire un instrument d'analyse sociale et environnementale. De manière exemplaire, le constat d'un état « schizophonique » de certains « paysages sonores » résulte de cette méthode pour identifier de manière distincte ce qui constituerait les événements sonores. En effet, cette nomination d'une « pathologie » permet de montrer que l'idéologie de la croissance qui fait croire que l'augmentation du bruit participe « normalement » et « naturellement » au progrès de la société, alors qu'elle priverait toujours plus les auditeurs de leur capacité d'écoute.

Pour résumer son constat, il n'y aurait jamais eu dans l'histoire autant de fabrication d'événements sonores à écouter, mais jamais l'audition humaine n'a été autant diminuée tant au niveau physique (par rapport au nombre de cas de perte d'audition) qu'au niveau du développement des facultés d'écoute (par rapport à la formation de ce qui est à écouter). Si la schizophonie de Schafer peut être discutée en termes de complément à la « schizophrénie du capitalisme » analysée par Marx⁵⁸⁶, Sterne relève, chez le compositeur-théoricien canadien à propos de sa compréhension de la communication, « une certaine hostilité envers la société à large échelle »⁵⁸⁷. Il s'agit alors de se demander comment Schafer utilise l'instrument de

⁵⁸⁵ Selon la litanie de l'audio-visuelle : « [...] l'audition concerne l'affectif, la vision concerne l'intellect ; [...] » STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15. Je traduis.

⁵⁸⁶ Il est remarquable d'observer que Schafer identifie l'avènement le plus évident de ce qu'il nomme « schizophonie » lors de la « révolution industrielle » du XIX^e siècle qui correspond grossièrement à la période analysée par Marx où se développa, selon ce dernier, une schizophrénie chronique du capitalisme (schizophrénie du capitalisme sur la loi dite « naturelle » de l'offre et de la demande : afin d'accroître les profits, le capitalisme doit produire et vendre toujours plus de marchandises, et il doit en même temps, toujours plus exploiter les travailleurs). Cf aussi : DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie 1* (1972), Nouvelle édition augmentée, Les éditions de Minuit, Paris, 1972/1973.

⁵⁸⁷ STERNE, Jonathan, « Conclusion », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 342.

distinction de l'écoute et des paysages sonores en vue de la résolution de problématiques sociales.

b) Philosophie du dialogue et le tiers exclu

L'écoute, l'audition et les sons, sont pensés par certains selon le principe du dialogue où en théorie de la communication un émetteur fait passer à travers un médium ou des médiums (filtres) un message que devrait recevoir un autre interlocuteur et réciproquement. Tout ce qui altère l'information passant de l'émetteur au récepteur relève du bruit. Jusqu'au renversement critique de l'ontologie, la pensée de la relation en Occident n'est pas indemne de cette limitation entre deux points.

Sterne repère cette manière de penser chez Schafer, de même que chez Jürgen Habermas. Ces deux derniers, selon Sterne, entretiendraient communément l'idée platonicienne d'une communication en termes limités d'une conversation en face à face, c'est-à-dire, par principe, entre deux individus.

Concernant à l'élément tiers qui viendrait altérer cette relation duelle, un texte d'Emmanuel Lévinas (1906-1995) fournit un autre exemple de cette manière de pensée l'écoute et le bruit. En effet, Lévinas chercha à repenser une morale en modernité là où la rationalité occidentale se serait nouée, les rapports éthiques sont pensés selon un rapport particulier une « altérité » fondant la responsabilité du « soi ». Dans ce cas précis de la relation modélisée au moyen de deux êtres, la troisième personne du singulier, quant à elle, est liée au phénomène de l'être impersonnel de l'« il y a » lévinassien. Cet « il y a », sans la générosité du *geben* allemand chez Heidegger (*es gibt*), est le « tiers exclu » du « ni être, ni néant » qui s'expérimente par exemple quand « l'enfant ressent le silence de sa chambre à coucher comme “bruisant“ »⁵⁸⁸. La pensée occidentale, jusque dans son geste du dépassement de l'ontologie platonicienne, s'est construite dans les cadres conceptuels du judéo-islamo-christianisme selon une relation de face-à-face avec un créateur (ou une création) afin d'être en mesure de pouvoir recevoir ses informations (révélation-s). Ce qui vient perturber cette relation privilégiée appartient au tiers exclu.

De cette tradition de base, Schafer extrapole les significations sonores. Alors qu'il s'agit pour Lévinas d'exemplifier une expérience d'un bruissement tiers en dehors du relationnel duel, Schafer édifie cette éthique en fonction du phénomène sonore. Ainsi, il en

⁵⁸⁸ LÉVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard, Paris, 1982, p. 38.

vient à exprimer des modèles de relations adéquates afin que la vie en commun ne soit pas perturbée par les bruits. Dans sa partie de mise en application de son éthique dans la discipline du *design sonore* (partie n° 4 intitulée «Vers un *design sonore* »), il discute du bien vivre en commun avec les sons selon un modèle bien précis de « communauté sonore » :

« Dans sa république modèle, Platon limite, de façon tout à fait précise, la taille de la communauté idéale à 5'040 habitants, soit l'audience à laquelle un seul orateur peut convenablement s'adresser. Cette taille devait correspondre à peu près à celle de Weimar du temps de Goethe et Schiller. Ses 600 à 700 maisons étaient, pour la plupart, construites à l'intérieur des murs de la ville, mais c'était la voix du veilleur de nuit à demi aveugle, laquelle, comme nous le dit Goethe, résonnait en tous lieux dans l'enceinte de la cité, qui exprimait le mieux ces dimensions à l'échelle humaine. »⁵⁸⁹

En quête de l'idéal de Platon, Schafer donne l'exemple de la République de Weimar, ce qui lui permet de donner un ancrage historique à ce chiffre de 5'040 habitants. Que des îlots de ce type aient pu exister ou non est une chose, mais de prôner concrètement ces modèles réduits de communauté en tant que critère des dimensions de « l'échelle humaine » suscite la question de savoir comment Schafer pense ensemble le modelage des environnements sonores tributaire de la démographie mondiale des années 1960-1970 et ces îlots idéaux pour un « nouveau cadre humain ». Le bruit et l'affaiblissement de la richesse des informations d'un paysage sonore seraient non seulement dus à la reproduction mécanique de la voix qui aurait falsifié la première échelle de mesure du *Hi-fi* (l'échelle de la voix humaine selon Schafer), mais en plus l'accroissement de la population irait à l'encontre de la démographie idéale de l'échelle humaine. Les dimensions de l'échelle humaine sont particulièrement réduites chez Schafer et ont pour conséquence un rejet de ce qui excède. Parfois surgissent, dans son « entreprise avant tout lyrique »⁵⁹⁰, des traits qui semblent accuser l'excédant de population, à l'exemple des premières lignes de son *Paysage sonore*:

« Le paysage sonore semble avoir atteint le comble de la vulgarité [*vulgarity*], faisant craindre aux experts la surdité universelle si la situation n'est pas rapidement contrôlée. »⁵⁹¹

Bien que ces expressions relèvent du « lyrisme » schaferien, j'entends l'étymologie de *foule humaine* dans la mobilisation du terme « vulgarité ». La population *de trop* n'est pas

⁵⁸⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 309.

⁵⁹⁰ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35

⁵⁹¹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 23.

décriée en tant que telle, mais elle est liée avec ce qu'elle *produit* comme bruit lorsqu'elle se réunit notamment dans les villes :

« Aujourd'hui, quand le borbier [*slop*] grouillant [*spawn*] de la mégapole pousse à la multiplication des charabias [*sonic jabberware*], le rôle de mise en ordre du designer sonore sera de donner à la société un nouveau cadre humain [*humanistic framework*]. »⁵⁹²

La multitude des individus réunis dans des villes est associée ici à la saleté informe et insaisissable du « borbier grouillant ». L'humanisme de Schafer, en revanche, apparaît comme étant celui réservé à un nombre limité d'êtres humains. Les conditions de possibilité d'un « ordre » seraient dépendantes d'une limitation du nombre d'individus. Ce trop grand nombre d'individus des villes correspond aux rythmes « trop nombreux » qui « s'annulent les uns les autres » (p. 334) composant le bruit continu du paysage sonore de la « cité moderne ».

« C'est le mouvement brownien, le bruit de Gauss. Il est composé d'un million de M. Dupont et de Mme Durand s'affairant dans leur cercle privé ou s'acquittant ici et là de quelque affaire courante, synchronisant rarement leurs occupations, ne tenant guère compte les uns des autres. »⁵⁹³

Certes, l'intention schaférienne est sociale. Sa science cherche à renverser une tendance à l'individualisme, le hasard⁵⁹⁴ et la désintégration sociale en cercles privés. Mais la logique associant des millions d'individus au bruit blanc⁵⁹⁵. En effet, s'il est clairement question d'*élimination* du fléau du bruit comme enjeu axial de sa nouvelle science selon un programme *positif* d'une éducation morale de l'écoute contrairement au programme négatif de diminution des bruits qui ne s'attaque pas à l'*ignorance* des bruits⁵⁹⁶, les langues incompréhensibles (« charabias »), qui s'inventent dans les villes, participent au bruit et font aussi l'objet d'une nécessité de « mise en ordre ». La lecture de ces lignes met en évidence la propension de Schafer à penser l'espace sonore des autres individus en fonction d'une idée

⁵⁹² SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 310-311.

⁵⁹³ En anglais, il s'agit de « Mr. Brown » et « Ms Smiths » in SCHAFER, Murray R., *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994, p. 233. Pour la version française : SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 334.

⁵⁹⁴ La citation précédente indiquait aussi l'idée du hasard en anglais : « « It is composed by a million Mr. Browns and Ms. Smiths running around in their private circles or slipping through some more haphazard routines, rarely synchronizing their activities, rarely considering one other. » in SCHAFER, Murray R., *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994, p. 233.

⁵⁹⁵ Ou bruit de Gauss qui est un mélange de toutes les fréquences du spectre selon un processus aléatoire ou stochastique et où chaque fréquence possède la même énergie.

⁵⁹⁶ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 24.

réductrice et sélective de l'humanité. Le bruit serait pour lui lié au nombre excessif d'humains, à ce désordre tiers qu'il faudrait idéalement réguler ou exclure afin de restaurer une bonne communication avec l'environnement naturel et inverser son idée propre d'une évolution entropique en matière de religions :

«Un affrontement a déjà marqué le déclin de la civilisation chrétienne lorsque la paroisse a reculé devant l'explosion de la circulation ; de même que l'islam a perdu du terrain le jour où il est devenu nécessaire d'équiper les minarets de haut-parleurs. »⁵⁹⁷

c) Église, monarchie et *design sonore*

Prenons maintenant la question du silence sous l'angle d'une stratégie de contrôle de l'espace social et de pacification des mœurs.

Contre le désordre et le bruit de la multitude, le *designer sonore* serait, dans le sens de Schafer, en mesure de redonner une forme composée, dans le langage intelligible des relations entre humains et sons de l'environnement. Son *designer sonore*, à bien des égards, possède les mêmes attributs que les régulateurs du bruit qu'étaient l'Église et la monarchie si l'on opère une comparaison disjonctive avec les données analysées par l'historien des *Bruits et des sons dans la France du Moyen-Âge et de l'Ancien Régime*. Jean-Pierre Gutton cherche à dresser une évolution d'un « paysage sonore social » qui devient de plus en plus « policé ». Son histoire de cette police le fait remonter jusqu'aux XII^e et XIII^e siècles⁵⁹⁸:

« En Occident, entre le XII^e et le XIII^e siècles, les comportements se modifient profondément. L'État a monopolisé l'usage légal de la violence et oblige à maîtriser des pulsions en même temps qu'il pacifie l'espace social. »⁵⁹⁹

De surcroît, il y a eu le mouvement courtois du XII^e siècle, mais aussi le « resserrement des relations interindividuelles »⁶⁰⁰ demanda un contrôle des émotions. Ou

⁵⁹⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 310. Je ne ferai pas le procès d'ignorance des christianismes en pleine expansion dans les deux Amériques des années 60, ni de la situation de la deuxième religion du monde dans ce même contexte, car Schafer n'est pas sociologue et n'a peut-être pas le recul nécessaire. Ce qui est remarquable plutôt, c'est la manière dont il pense le monde selon sa perspective personnelle d'un déclin de type entropique des grandes religions monothéistes qu'il associe au développement des machines bruyantes et reproductrices des sons.

⁵⁹⁸ Pour un examen et un développement de cette mutation, je renvoie à l'étude pionnière en sociologie historique de Norbert Elias sur la formation du concept de civilisation : ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs* (1969), trad. de l'all. par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1973. Dans cet ouvrage, Elias analyse la mutation des comportements qui eut lieu durant la Renaissance.

⁵⁹⁹ GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000, p. 13.

encore, un idéal de l'honnête homme issu des romans de chevalerie codifia la manière de converser (ton à employer, silences à observer)⁶⁰¹. Tous ces éléments dans l'histoire ont construit les rapports sociaux en fonction d'un idéal de « l'honnête homme » qui deviendra celui du bourgeois dès le XVII^e pour qui l'usage de la modération, de la discrétion, de la bienséance, est des manières de « dompter les passions »⁶⁰². La lutte pour accéder à cet idéal est donc faite de « politesse » comme « résistance des passions ». Gutton ajoute que ce combat contre les passions est en plus légitimé au niveau religieux par l'interprétation augustinienne du « péché originel ». L'intelligence, la connaissance, le raisonnement et la foi sont ainsi les seuls acquis permettant de lutter contre les passions, émotions et tentations. Une histoire du bruit ne pourrait, selon cette manière de procéder, se faire et se comprendre qu'en rapport à une histoire de la politesse et de construction de la « moralisation des conduites »⁶⁰³.

La thèse de Gutton du paysage sonore social de l'histoire française depuis la fin de l'époque médiévale permet d'appréhender l'historiographie de Schafer sous un autre angle. Certes, au niveau de la simple comparaison des datations, Schafer fait remonter les débuts de l'apparition du bruit, ou plutôt les débuts de la fin du « passé silencieux » aussi aux alentours du XIII^e siècle :

« On peut dire que le silence, en tant qu'élément de la vie et concept palpable, a disparu de l'Occident vers la fin du XIII^e siècle, avec la mort de Meister Eckart, de Van Ruybroeck, d'Angela de Foligno et

⁶⁰⁰ GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000, p. 13.

⁶⁰¹ Norbert Elias part de même de l'exemplarité du chevalier dans les normes de l'affectivité de l'époque médiévale. Mais dans sa démonstration, en revanche, les codes de comportements du chevalier représente le stade précédant la mutation : « Il existait sans doute des différences de détail sensibles à l'intérieur des normes de la régulation de l'affectivité, normes qui s'appliquaient à toute la société séculière médiévale, aux paysans aussi bien qu'aux chevaliers. Elles imposaient aux hommes de leur temps un grand nombre de restrictions affectives ; mais celles-ci allaient dans une autre direction, elles étaient moins astreignantes que plus tard, elles n'avaient pas encore ce caractère d'autocrainte presque automatique qu'elles ont adopté depuis. » in ELIAS, Norbert, « La vie d'un chevalier », *La civilisation des mœurs* (1969), trad. de l'all. par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1973, p. 311.

⁶⁰² GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000, p. 13. Norbert Elias identifie l'expression de la mutation du modèle des mœurs dans des expressions écrites comme la traduction française du traité de savoir-vivre de della Casa par Jean de Peyrat en 1562. Elias résume l'idéal du Gentilhomme de la sorte : « On exige [...] du noble une régulation nouvelle et plus profonde, un conditionnement du comportement que la vie des chevalier "à l'ancienne" ne postulait pas et ne permettait pas. C'est là la conséquence de la plus grande dépendance dans laquelle le gentilhomme est tombé : il n'est plus l'homme relativement libre, le maître de son château, qui considère le château comme son cadre de vie véritable. Il appartient dorénavant à la cour. Il sert le Prince. Il assure le service de table. Il côtoie beaucoup de monde. Il faut qu'il respecte scrupuleusement le rang de chacun. Il doit apprendre à doser avec précision ses faits et gestes, selon le rang de la personne à laquelle il a affaire. Il doit contrôler son langage et ses regards. Le nouvel espace vital, la nouvelle forme d'intégration imposent aux hommes une autodiscipline nouvelle, une retenue plus forte. » ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs* (1969), trad. de l'all. par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1973, p. 314.

⁶⁰³ GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000, p. 13.

de l'auteur anonyme du *Nuage de l'ignorance*. C'est l'époque des derniers grands mystiques chrétiens, celle où se meurt la contemplation faite habitude et art. »⁶⁰⁴

Ne mentionnant pas au passage la mystique rhénane et la mystique chrétiennes du XVI^e-XVII^e étudiées par Michel de Certeau⁶⁰⁵, la disparition du « silence palpable » correspondrait ici alors aux tendances étatiques et ecclésiales de contrôle de l'espace social par des stratégies de pacification des mœurs sociales. Ainsi, à l'époque où Schafer identifie la disparition du silence, Gutton y fait remonter l'invention du comportement silencieux comme outil de régulation sociale. Nous nous retrouvons avec deux versions des paysages sonores du passé aux antipodes. Pour la même époque, il s'agit d'un côté d'y cerner l'avènement du bruit et par conséquent l'impossibilité de contempler le silence que jusque-là, il aurait été possible de contempler, et de l'autre l'avènement du monopole étatique utilisant le silence contre le bruit constant de l'espace social.

Selon ces quelques points, le paysage sonore mondial idéal selon Schafer ressemble aux codes sonores définissant « l'honnête homme ». Dans son discours, en effet, il critique « l'hédonisme » qui caractérise le paysage sonore contemporain, de même que la musique « subjective » et « irrationnelle » dionysiaque qui « jaillit de la poitrine de l'homme ». Il prône en revanche, une réaffirmation de la musique comme recherche de l'influence « harmonisante » des sons qui nous entourent, la musique d'Apollon, « exacte, sereine, mathématique », extérieure et « envoyée par Dieu pour lui rappeler l'harmonie de l'univers »⁶⁰⁶. Respectant les codes de comportement basés sur l'idéal de l'honnête homme et de la bourgeoisie, il résiste aux passions grâce à cette raison permettant le jugement du bien et du mal et une perception exacte de l'environnement, selon le scénario de l'avant et de l'après chute du jardin d'Éden.

Toujours dans l'Ancien Régime en France, au moyen notamment des archives judiciaires en référence aux méthodes sociologiques développées par Pierre Bourdieu, Robert Muchembled montre comment les modèles adoptés de comportements individuels et collectifs⁶⁰⁷ ont été pour les acteurs du pouvoir des outils permettant de distinguer les humains entre eux selon des appartenances sociales, entre une culture d'élite et une culture

⁶⁰⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 368.

⁶⁰⁵ CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique XVIe-XVIIe siècle* (1982), t. 1, 2e éd., Gallimard, Paris, 1987.

⁶⁰⁶ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 27.

⁶⁰⁷ Sur la question notamment de la lutte contre les *chari-varis* comme subversion carnavalesque de la musique rituelle religieuse en faisant un maximum de bruit dans des cortèges de rue.

populaire⁶⁰⁸. Par le contrôle de soi et de ses émotions, selon certains codes particuliers dans une conversation ou en société, un individu opère une séparation culturelle d'avec les autres marquant une position de supériorité. L'histoire est certes bien plus complexe, et dans son histoire de la « réduction des bruits autorisés par un processus de civilisation à celle de l'intimité », Gutton montre comment durant des périodes de suspicions généralisées comme celle des procès de sorcellerie, le secteur de l'habitat développa de meilleures techniques d'isolation par rapport à l'extérieur et entre les chambres dont bénéficièrent d'abord les classes les plus aisées⁶⁰⁹. Au travers de ces transformations de mœurs à comprendre en fonction des contextes et des stratégies des groupes dirigeants, une transformation de l'écoute se construit aussi en Europe occidentale.

En suivant ces analyses, nous constatons qu'une histoire du bruit est d'abord une histoire de celles et ceux qui le désignent et la définissent en tant que tel, selon une stratégie de mise à l'écart.

d) Distinction des notions du bruit sacré et du bruit profane ou l'usage légal de la violence

Rappelons que les mesures anti-bruit dans l'histoire listées par Schafer sont pour lui des traces de législations qui ne furent pas suffisamment efficaces⁶¹⁰. Or, pour l'historien, elles sont des outils au service du maintien de l'ordre social (par la production de lois permettant d'intensifier les interventions dans l'espace public, et la production de justification de distinctions sociales). De nouveau, sur la problématique du *bruit* et du *pouvoir*, Schafer se positionne inversement.

⁶⁰⁸ En plus des travaux pionniers en la matière de Norbert Elias (cf. ci-dessus), je renvoie aussi aux ouvrages suivant : MUCHEMBLED, Robert, *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Fayard, Paris, 1988. Mais aussi *La Société policée. Politique et politesse en France du XV^e au XX^e siècle*, Le Seuil, Paris, 1998. Et *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*, Essai, Flammarion, Paris, 1978.

⁶⁰⁹ GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000, p. 14-15.

⁶¹⁰ « La seule législation contre le bruit véritablement efficace fut celle où intervint la punition divine. Dans l'*Épopée de Gilgamesh* (environ 3'000 ans av. J.-C.), on lit : [...] "le vacarme de l'humanité est intolérable, et la confusion est telle qu'on ne peut plus dormir." Ainsi les dieux furent-ils d'accord pour exterminer l'humanité » in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 278. À la suite de cette citation sur les premières « législations anti-bruit », Schafer dresse un tableau des arrêtés de la Ville de Berne en Suisse légiférant par exemple « [c]ontre les chansons et les cris dans les rues et les maisons les jours de fêtes » (date : 1628), in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 279.

Bien que, pour Schafer, les notions de bruit et de pouvoir soient intimement liées⁶¹¹, il les aborde en fonction d'une distinction à l'intérieur de sa notion de bruit. Il distingue, en effet, le « bruit » du « Bruit ». La minuscule est pour lui le signe des sons nuisibles « tombant sous le coup de la loi », et la majuscule indique les sons tout aussi nuisibles, mais *autorisés*. Sous le « Bruit », je pourrais être tenté de penser aux volumes sonores nuisibles pour la santé atteints lors d'intervention par les sirènes montées sur les véhicules des services de police, mais Schafer accuse l'industriel, l'aviateur et le commentateur radio. De plus, à la majuscule de « Bruit », il ajoute l'adjectif « sacré ». Se référant au « bruit sacré » de Lévi-Strauss⁶¹², il pose une théorie de la *sécularisation*, au sens où je l'utilise, c'est-à-dire d'un déplacement dans l'histoire du *pouvoir faire du bruit autorisé* :

« Avec la révolution industrielle, le Bruit sacré pénètre le monde profane. Les industriels prennent le pouvoir et sont autorisés à faire du bruit avec la machine à vapeur et les hauts-fourneaux au même titre qu'autrefois le clergé avec la cloche de l'église, ou Jean-Sébastien Bach, libre d'ouvrir ses préludes sur le tutti de l'orgue. Bruit et pouvoir ont presque toujours été liés dans l'esprit de l'homme. Ils passent de Dieu au prêtre, puis à l'industriel, et plus récemment au commentateur de radio et à l'aviateur. Ce qu'il est important de comprendre, c'est que détenir le Bruit sacré ne signifie pas simplement faire le plus grand bruit, c'est avoir, surtout, l'autorisation de le faire sans encourir la censure. »⁶¹³

« Autrefois », les cloches étaient cette manière autorisée de faire du bruit pour « se faire entendre de Dieu », bien qu'elle fût nuisible pour la santé (à condition d'être très proche des cloches). Mais ce « faire du bruit » n'est pourtant pas *hors la loi*, car il tombe sous le coup d'une autre régulation (temporelle, symbolique, politique), d'un autre ordre. Cet ordre pour Schafer est passé des mains de Dieu (cf l'image de Fludd avec une main sortant des nuages accordant la musique du monde) à celle du prêtre, puis de l'industriel, etc. Cette passation de pouvoir n'est problématique pour Schafer qu'à partir de l'étape de transition entre le prêtre et l'industriel du fait que l'enjeu du *Paysage sonore* est axé autour du passage d'un passé mystique où régnait un silence palpable aux bruits de la révolution industrielle du « monde profane ».

⁶¹¹ « Bruit et pouvoir ont presque toujours été liés dans l'esprit de l'homme. » in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 122.

⁶¹² Bien que ce dernier, comme nous l'avons vu plus haut, ait fait remarquer à Schafer que son utilisation ne correspondait pas à ce qu'il en faisait dans ses *Mythologiques*. in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, note n°93, p. 88 et 390.

⁶¹³ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 122.

Ce passage est structurellement comparable au mythe biblique de « la chute de l'Homme » qui, dialoguant avec le divin dans le « Jardin »⁶¹⁴, est devenu mortel et matière pour avoir désiré un pouvoir qui lui était interdit. L'autorisation de faire du bruit ne peut pas être revendiquée par n'importe qui, selon Schafer. L'industriel, l'aviateur, le commentateur radio, sont *n'importe qui*. C'est pourquoi Schafer ne se contente pas des limitations et législations. Il milite à « voix forte » afin que cette autorisation de faire du bruit soit remise entre de *bonnes mains*. Si le bon accordage du monde par Dieu et sa voix elle-même ne sont plus audibles à moins de posséder la claireaudience, une science nouvelle interdisciplinaire et une organisation mondiale seraient nécessaires dans la stratégie de Schafer et du WSP afin de pouvoir *retirer* du monde profane l'utilisation autorisée du bruit.

Dans l'éthique de l'écoute de Schafer, il y a donc des jugements de valeur déterminés par les codes de conduites hérités de la nécessité de distinction sociale de la bourgeoisie. Car, afin d'être en mesure d'entendre ce que quelqu'un dit en face, un espace approprié devrait être nécessairement séparé de ce qui empêche, excède et altère la bonne communication : la foule de la ville sale et productrice de multiple « charabias ». Mais, ne se contentant pas d'une opinion personnelle, Schafer et le WSP ont surtout le projet de radicaliser les stratégies de contrôle de l'espace acoustique social et de l'éducation des écoutes, c'est-à-dire non seulement d'une manière juridique, mais aussi et surtout de manière scientifique.

Avec l'idée d'un espace acoustique social étant devenu un intérieur cloisonné de murs sonores sans perspective, et avec pour modèle un environnement sonore idéal et extérieur à l'histoire, Schafer invite le *design sonore* non plus seulement à travailler à l'isolation des logements contre la pollution sonore qui monte des villes, du trafic, et des foules, mais d'essayer d'améliorer la « caisse de résonance » de l'environnement. Il s'agit, pour lui, de tout mettre en œuvre afin de retirer le bruit de l'usage commun et quotidien qui peuple l'environnement en ordonnant ce dernier selon son propre intérieur.

Dit autrement et hors de la terminologie schaférienne, « le penseur et l'éveilleur d'une philosophie et d'une éthique du son et de la musique », tel que l'entend Jean-Claude Risset, en objectivant le son hors de sa propre fabrication signifiante en tant qu'artefact humain, se fait l'auteur de l'usage légal de la violence en écologie sonore en autorisant l'imposition « rationnelle » d'une certaine manière d'orienter l'écoute selon des valeurs particulières. Et en objectivant le bruit hors de sa propre fabrication signifiante en tant qu'artefact humain,

⁶¹⁴ À ce titre, la structure du livre est parlante : « Le Jardin sonifère » est le chapitre 18 de la quatrième partie avant l'épilogue. C'est le dernier chapitre où il est question de sons, avant de revenir au silence.

Schafer ne considère pas le fait que le bruit n'est jamais que du bruit, qu'il est intention et jugement de bruit. Lorsqu'il parle de bruit, il organise le monde des autres, en fonction d'une politique et une éthique propres où la perspective sonore en *hi-fi* est possible à une échelle humaine du petit nombre, alors que cette bonne écoute est impossible dans le grouillement de la foule. Aussi Schafer se fait l'auteur de l'autorisation de l'usage légal de la violence d'imposer le retrait de l'excès de bruit de l'environnement, et par conséquent d'en retirer aussi l'excédant de population au nom de la pollution sonore.

3.1.5 Variation III : Sono-graphie

Il existe, chez Schafer, une autre inflexion par rapport à la théologie du son de Ong. À la lecture de la « litanie de l'audio-visuelle » établie par Sterne, quelques lieux communs hérités de l'histoire occidentale et chrétienne des conceptions des perceptions ne peuvent être attribués à la théorie de Schafer. En effet, lorsque Sterne, à partir de la théorie de Ong, synthétise que « l'audition immerge son sujet, la vision offre une perspective »⁶¹⁵, nous avons lu, certes, des cas d'écoutes immersives du son, chez Schafer, avec l'exemple de l'expérience en cathédrale de chants grégoriens. Mais tout l'enjeu de son discours se situe dans un des concepts clés de Schafer consistant en la revendication d'une *perspective* possible de l'écoute des paysages sonores en *Hi-fi*. L'innovation schaférienne tournerait, de manière de plus en plus claire, autour de ce déploiement d'une théorie cohérente dont la force a été pour certains cette « prise de conscience » que non seulement la vue, mais aussi l'écoute pouvaient être toutes deux des *sens de la distance* :

« Entendre est une manière de toucher à distance, et l'intimité s'élargit au social lorsque plusieurs personnes se réunissent pour écouter ensemble. »⁶¹⁶

Ce qui n'est pas équivalent à cet autre verset de la litanie :

« [L]'audition implique un contact physique avec le monde extérieur, la vision requiert une distance par rapport au monde extérieur. »⁶¹⁷

⁶¹⁵ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15. Je traduis.

⁶¹⁶ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 34.

⁶¹⁷ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15. Je traduis.

L'entendre, chez Schafer, n'est pas tout à fait ici le contact physique du toucher, ni tout à fait celui de la distance de la vue. Dit autrement, l'entendre permettrait l'*intégration* selon des qualités physiques tout en étant en mesure d'avoir une *perspective* sur les événements sonores proches et simultanément lointains. De même et par conséquent, la théorie de Schafer non plus ne correspond pas à la litanie sur la manière dont un sujet se localise en fonction d'un événement :

« [L]’audition nous localise au sein d’un événement, la vue nous donne une perspective sur un événement. »⁶¹⁸

Ainsi, il semblerait que Schafer conserve les qualités attribuées par la tradition à « l’audition » et y ajoute celle dévolue à « la vue ». De manière paradigmatique, et comme nous l’avons déjà vu, contre l’idée que « l’audition concerne l’affectif, la vision concerne l’intellect »⁶¹⁹ selon la litanie, Schafer en renverse les termes et fait de la domination de la vision l’une des causes de l’ignorance des bruits, et l’audition le sens permettant une appréhension objective de l’environnement⁶²⁰.

S’il est donc une construction d’une culture chrétienne répartissant les perceptions en fonction de rôles bien précis, celui de Schafer est à nuancer du fait d’une récupération subversive de certaines qualités qui selon la litanie étaient réservées à la seule vision : intellect, rapport, distance, perspective. Mais cette *subversion* est à comprendre dans le sens d’une *concentration* des qualités de la vision autour de sa conception de l’audition afin qu’elle puisse être en mesure de pouvoir entendre à nouveau les informations en action dans les paysages sonores naturels.

⁶¹⁸ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15. Je traduis.

⁶¹⁹ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15. Je traduis.

⁶²⁰ Pour une histoire des théories sur le rapport entre intellect et audition, je renvoie à l’ouvrage référence suivant : ERLMANN, Veit, *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010.

3.1.5.1. Développements de la *Variation III*

a) une science productrice de sens

La science de Schafer, comme production d'agencements sonores, construit son objet en fonction d'un point de fuite.

Le son, mis en perspective et duquel l'auditeur pourrait prendre distance, devient un objet de connaissance. Devant soi, le son n'est plus ici enjeu d'une observation, il est à écouter. L'écoute possédant ses attributs physiologiques propres, le « devant de l'objectivité devrait être adapté à la perception auditive qui n'est pas seulement frontale. Schafer entend donc bien relever l'ensemble des défis que pose une « écoute devenue science » capable de déchiffrer les vérités secrètes du monde. Or il s'agit ici d'un des aspects les plus originaux du discours schaferien qui met en place *une science pour mieux écouter à travers les outils visuels*. Autrement dit, il produit de manière originale la situation des érudits du Moyen-Âge, tels que Certeau et Ingold les décrivent, qui se seraient plutôt servis « de leurs yeux pour écouter »⁶²¹.

Afin de mettre en évidence le problème, je citerai McLuhan qui est, comme nous l'avons vu, une référence importante qui permet à Schafer de légitimer l'idée d'une disparition de la faculté auditive :

« Nous, qui vivons dans le monde de lumière qui se reflète dans un espace visuel, pourrions bien être aussi dans un état d'hypnose. Depuis l'effondrement de la tradition orale dans la Grèce naissante, avant l'âge de Parménide, la civilisation occidentale a été fascinée (hypnotisée) par une peinture de l'univers comme un contenant limité dans lequel toutes les choses sont arrangées selon un point de fuite, dans l'ordre linéaire géométrique. L'intensité de cette conception qui a conduit en fait à la suppression anormale de l'audition et du toucher chez quelques individus. »⁶²²

Entre Schafer et McLuhan, il est une première différence au niveau des datations. Pour Schafer, la Grèce et toute l'Antiquité jusqu'au Haut Moyen-Âge appartiennent à un passé hors du temps et silencieux où l'oralité dominait. McLuhan, qui diagnostique le même fléau, fait, quant à lui, remonter « l'effondrement de l'oralité » à une période précédant Parménide et

⁶²¹ INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), trad. de l'angl. par Sophie Renaut, Éditions Zones Sensibles, Bruxelles, 2011, p. 23.

⁶²² McLUHAN, Marshall, « Visual and Acoustic Space » (1987), reproduit dans *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, New York, London, Continuum, 2008. p. 68. Je traduis.

dans un passé qui n'était pas pour autant silencieux. Mais à la comparaison de ces deux fables, le plus remarquable est que McLuhan décrit le « monde de lumière », l'espace visuel, avec les termes que Schafer met précisément en avant afin de produire une science de l'écoute des paysages sonores. Si Schafer est bien conscient que l'objet à écouter n'est pas un phénomène linéaire, il en appelle pourtant aussi à la géométrie (mathématiques), c'est-à-dire à la quête de l'*arrangement* de l'univers conçu en tant que contenant limité (caisse de résonance) dans lequel la perspective sonore serait possible selon un point de fuite⁶²³. Ainsi contrairement à McLuhan qui voit basculer la culture du XX^e siècle dans le gigantesque *mealström* du monde acoustique fait de mouvements désordonnés dont la puissance emporte tout sur son passage, Schafer pose la possibilité de rendre compte d'un arrangement ordonné de l'environnement sonore selon les caractéristiques attribuées depuis Euclide au monde visuel. Cette possibilité trouve ses conditions dans le postulat singulier d'une rationalité de l'écoute.

Cependant, Schafer est conscient du problème de la représentation visuelle des sons. En introduction, il pose le problème suivant :

« Dans un paysage sonore, les informations ne sont plus vues, mais entendues. Au-delà de l'oreille se situent la notation et la photographie des sons. [...] Transcrire sur le papier ces informations nous obligera à utiliser certains types de projections visuelles ou à nous servir de la notation musicale, mais ces procédés n'auront d'utilité que dans la mesure où ils pourront nous aider à ouvrir nos oreilles et nous inciteront à l'acquisition de la clairesaudience. »⁶²⁴

Dans sa troisième partie consacrée à l'*Analyse* des paysages sonores (p. 183-290), il développe ce problème de la nécessité de la représentation et de la description des sons avec des moyens visuels. Cette nécessité serait toujours orientée en fonction de la finalité d'une meilleure écoute. S'il y a une nouvelle science, elle doit (« oblige à ») être en mesure de pouvoir rendre compte de son *objet* dans les deux autres buts de la conservation et de son analyse :

« La notation correspond à une tentative de transcription visuelle des faits acoustiques. Le rôle de la notation, à la fois dans la conservation et l'analyse des sons, est donc considérable, et il sera utile de

⁶²³ Point de fuite qui pourrait être la main de Dieu qui sort des nuages pour accorder le monde, cf image de Fludd.

⁶²⁴ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 29.

consacrer quelques pages à l'exposition des systèmes de notation dont dispose aujourd'hui le chercheur [...] »⁶²⁵

Schafer aborde le problème de la notation en insistant d'abord sur les risques de la visualisation du son. Il liste ainsi trois systèmes, celui de « la phonétique, qui projette et analyse le langage humain » ; celui de la « notation musicale [...] qui permet la transcription de certains sons à caractère "musical" » ; et celui de « l'acoustique, par lequel les propriétés mécaniques des sons seront, avec précision, transcrites sur le papier ou l'écran cathodique »⁶²⁶. Il discute ensuite des deux premiers systèmes qui dominèrent l'histoire et dont le vocabulaire, même en théorie musicale, a conditionné l'écoute sous l'influence de la représentation visuelle (haut, bas, ouvert, fermé, intervalle, etc.). À ce sujet, il revient sur ce qu'il appelle à plusieurs reprises « le fait le plus marquant de ce siècle », à savoir les remises en cause de la notation musicale conventionnelle : Pierre Schaeffer et John Cage. Pour Schafer, l'innovation de ces compositeurs est significative du problème d'une notation qui ne serait « plus à même de représenter l'imbrication de ces deux mondes de l'expression musicale et de l'environnement acoustique [...] »⁶²⁷. Et finalement, il y a le système de l'acoustique et de la phonétique qui est nouveau dans l'histoire de la notation du son selon des mesures et échelles quantitatives précises. Mais Schafer montre que ce système-ci représente le son selon d'autres conventions tout aussi artificielles : « temps », « fréquences », et « amplitude ». Ces trois dimensions artificielles et non isolables l'une de l'autre, aussi précises fussent-elles, demeureraient inaptes « à donner des sons une représentation simultanée intégrale »⁶²⁸. Aussi il critique tant les spécialistes du son qui invoquent la haute précision de notation permise par ce dernier système, autant celles et ceux qui travaillent le son comme des lecteurs (« acousticiens, psychologues, audiologues, etc. ») et qui ont un rapport d'abord visuel à leur objet. Il termine sa liste de mises en garde par ceci :

« Si je me suis gardé jusqu'ici de manifester trop d'enthousiasme à l'égard de la visualisation des sons, c'est que je voudrais simplement faire prendre conscience au lecteur du fait que toute projection visuelle d'un son est fictive et arbitraire. »⁶²⁹

⁶²⁵ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 185.

⁶²⁶ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 185.

⁶²⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 187

⁶²⁸ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 190.

⁶²⁹ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 190.

Si Schafer commence par évoquer ce qui échappera toujours à toutes les tentatives « fictives et arbitraires » de notations du son, c'est-à-dire l'écoute du son lui-même, il déploie ensuite les moyens envisageables pour une analyse des paysages sonores. Les méthodes d'une science se mettent en place sur une centaine de pages : sonographie aérienne (p. 195-197) ; classification selon des critères physiques (p. 200-204) ; classification selon des critères référentiels (p. 204-212) ; classification selon des critères esthétiques (p. 212-215) ; contexte (p. 215-219) ; perception (p. 221-234) ; morphologie (p. 235-245) ; et symbolisme (p. 247-263). Tout un dispositif est mis en place afin de cartographier les sons, et ce, au plus proche de ce que le « sonore » demande afin de réaliser son analyse propre, à savoir plutôt qu'une cartographie, une *sonographie*. Conscient que cette mise à plat ne sera jamais que projection, Schafer la privilégie en tant que *moyen* dont le but est l'amélioration (élimination du gênant) des paysages sonores, de leur conservation, et d'une découverte de leur secret (point de fuite).

Ces moyens occupent une place prépondérante dans son ouvrage. Après les deux premières parties historiographiques et avant la définition de la discipline du *design sonore*, la partie d'*Analyse* constitue la présentation de tous les outils et méthodes sans lesquels il ne peut y avoir de science. Et après les quelques mises en garde contre les projections visuelles du son, Schafer « s'enthousiasme » pour les nouvelles méthodes de projection des événements sonores.

b) Le paysage sonore comme produit des nouvelles technologies

Une première remarque peut être faite à propos des technologies. Après avoir critiqué les machines de reproduction du son provoquant une *schizophonie* entre le son original et sa copie erronée, Schafer est dans la nécessité d'utiliser les microphones, enregistreurs à bande magnétique, et moyens de transcription visuelle. L'analyse demande en effet une captation d'un événement sonore quel qu'il soit. Cette captation, bien qu'au service de l'analyse et en vue d'un but bien précis, est une reproduction de l'événement en tant qu'interactions de sons séparés de leur source. Pourtant, Schafer, dans sa partie analytique, parle des machines selon le registre du vivant :

« Les machines écoutent de façon différente de l'homme. Leur champ d'audibilité est exceptionnellement vaste. Elles sont douées d'une grande sensibilité et n'opèrent pas de

sélection. Leurs capacités d'écoute nous sont transmises par un tracé sur le papier ou la formation de rayons cathodiques. »⁶³⁰

Bien que Schafer, ensuite, en critique la restitution en deux dimensions en ce qui concerne les machines qu'il avait à sa disposition dans les années 70, la « grande sensibilité » et « l'écoute » d'un « champ exceptionnellement vaste » sont non seulement attribuables à l'humain, mais entre en concurrence avec les aptitudes de *claireaudience* désirées par Schafer. Reste qu'elles sont différentes de l'humain et leur « écoute » n'opère pas de sélection. Leur utilisation est donc nécessaire et l'ensemble de sa nouvelle science n'aurait pu même être imaginé sans l'invention de ces auditeurs exceptionnels. Toutes les sonographies de terrain effectuées par Schafer, ses collègues ou d'autres chercheurs⁶³¹, qu'elles soient orientées par un jugement de valeur ou non, demandent une séparation enregistrée d'un événement sonore « original ». Autrement dit et à distance du binôme original/copie, la notion de paysage sonore est dépendante des conditions de possibilité de leur enregistrement. *Le paysage sonore en tant qu'objet d'étude n'est pensable qu'en fonction du contexte technologique d'une haute définition (Hi-fi) de leur reproduction.*

c) L'écart entre l'auditeur et son contexte

La seconde remarque concerne l'abstraction de cet objet d'étude qu'est le paysage sonore. L'objet d'étude en question est, dans le discours de Schafer, en tension entre la nécessaire *abstraction méthodologique* d'un paysage sonore avec des moyens technologiques afin d'en rendre compte scientifiquement et le souci constant d'une *contextualisation* de l'événement sonore, en contre-point à l'œuvre de Cage, s'agissant avant tout d'écoute écologique de l'environnement. L'intention générale qui se dégage de l'œuvre de Schafer se trouve dans la résolution de cette tension à laquelle correspond *l'écart qui sépare l'auditeur et son contexte sonore*. Cet écart est compris par Schafer soit de manière positive en invoquant l'apprentissage progressif de l'*ignorance* des bruits⁶³², soit de manière négative avec la thématique de la *perte* de la possibilité d'une écoute des informations d'un contexte sonore. Dans tous les cas, il y a un manque de savoir. C'est pourquoi son œuvre est d'abord

⁶³⁰ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 188.

⁶³¹ Schafer cite l'étude de Micheal Southworth « L'environnement sonore des villes » établissant des cartes de Boston issue d'une sonographie aérienne quartier par quartier qui « montre au designer sonore où il serait utile de commencer son travail. » : SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 196-197.

⁶³² SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 24.

l'invention d'une science devant trouver tous les moyens possibles pour *combler* l'écart, le manque, la perte auditive, par un savoir.

d) Objet sonore et paysage sonore : le nouveau langage de Schaeffer et Schafer

À la lecture du journal de l'ingénieur, théoricien et compositeur français Pierre Schaeffer (1910-1995), nombre des graphiques et techniques de notation d'événements sonores qui y figurent sont comparables à ceux utilisés par Schafer et son équipe et reproduits dans les paysages : les trois dimensions du son pur⁶³³; les trois plans de référence du son complexe⁶³⁴ ; les principaux critères de caractérologie sonore⁶³⁵ ; les critères et techniques de classification⁶³⁶. Schafer reconnaît ici sa dette envers l'inventeur de la « musique concrète », lorsqu'en introduction des *Paysages*, à la suite de Cage, il évoque les témoins d'une remise en question des conventions musicales qui ont ouvert les définitions de la musique en direction de l'environnement :

« [...] ; témoins, enfin, la musique concrète qui assimile à la partition, via la bande magnétique, tous les sons de l'environnement [...]. »⁶³⁷

Dans son *Analyse*, Schafer légitime l'usage par Pierre Schaeffer des magnétophones à bande en 1948 au service de recherche de l'ORTF à Paris, puisqu'il essaya de rendre compte de l'*objet sonore* en tant qu'objet de perception et non pas comme les autres spécialistes se contentant de lectures d'analyse :

« Bien qu'ingénieur de formation, Schaeffer ne sacrifia jamais ses oreilles à ses yeux .»⁶³⁸

Bien que l'un vienne de l'ingénierie comme le souligne Schafer, et que lui vienne de la linguistique et de la composition musicale, ils semblent animés tous deux du même désir de produire un savoir objectif de ce qui se joue entre un événement sonore et son audition humaine. Dans un premier temps, la comparaison montre même que Schaeffer et

⁶³³ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 206-209.

⁶³⁴ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 212-222.

⁶³⁵ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 223-225.

⁶³⁶ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 227-228.

⁶³⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 26.

⁶³⁸ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 193.

Schafer partagent une quête similaire de l'*ordre* en fonction d'un *manque*, voire d'un « souverain bien » :

« Certains jeunes gens de la génération qui me suit sont remplis d'aise par ces manifestations chaotiques (voir Artaud, Dubuffet...). Je suis, moi, au contraire, fanatique de l'ordre. Et combien il me manque ! J'y tends comme un souverain bien, qu'on me refuse, qu'on me mesure chichement ! »⁶³⁹

Depuis ce sentiment commun d'un manque d'ordre, ils sont en quête de savoir et de significations. Au travers de toutes les techniques de représentation, de la notation traditionnelle musicale à la physique acoustique, l'événement sonore devrait détenir des informations encore inconnues ou secrètes. Schaeffer et Schafer, par conséquent, en analysant le son par tous les moyens produisent une *nouvelle langue* à partir de ce qu'ils considèrent comme un langage dont la signification est manquante :

« Les douze notes de la gamme étaient elles aussi au début, une pure chose. L'usage de ces notes en a fait un langage. Si je rassemble des éclats de bruit, des cris d'animaux, le son modulé des machines, je m'efforce moi aussi, de les articuler comme les mots d'un langage, que je pratiquerais sans même le comprendre, et sans jamais l'avoir appris ; je déchiffre des hiéroglyphes. La difficulté de cette conversation vient-elle du fait que mon interlocuteur n'a pas la même confiance que moi dans la correspondance secrète entre l'homme et le monde, et dont la musique est l'une des clés ? »⁶⁴⁰

Cette production d'un nouveau langage, celui de la musique concrète, dans le sillage duquel Schafer s'inscrit, est déterminée par l'idée ésotérique d'une « correspondance secrète entre l'homme et le monde ». De manière générale, les deux compositeurs-théoriciens s'occupent tous deux des sons de l'environnement et de leur classification à découvrir, supposant qu'il existerait des « clés » d'un ordre universel⁶⁴¹.

⁶³⁹ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 101.

⁶⁴⁰ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 101.

⁶⁴¹ Danielle Orhan (directrice des éditions Allia) parle aussi de « théologie » de Schaeffer dans un entretien. Elle y évoque le « chrétien vraiment fervent », mais aussi l'accident de sa première femme en 1941 qui a « ébranlé sa foi en sa religion catholique ». Il aurait, à la suite de cela, « coupé » avec sa foi catholique, « même si une pensée quelque peu mystique a été l'horizon même de ses recherches ». « Le rapport du sujet à l'objet sonore et les conditions presque religieuses dans lesquelles il souhaitait que l'on entende les sons, il y a quelque chose de la communion. Et donc tout ce qui est du vocabulaire et des conditions réunies dans la religion d'une certaine manière se répercutent sur sa façon d'appréhender ses recherches, mais aussi dans ses lectures. » À ce sujet, il est fait question du « mystique » arménien qui vécut à Paris, George Ivanovich Gurdjief (1866 ?-1949), qui enseignait un christianisme ésotérique, et qui « prônait une communion entre précisément le sujet et le cosmos. » « Donc il y a quand même une véritable presque théologie qui s'inscrit subrepticement dans les recherches que fait Schaeffer ». Retranscription de l'entretien avec ORHAN, Danielle, *Pierre Schaeffer, la religion et le gaullisme*, sur Nouvelobs/France Culture, le 14 décembre 2010, présentation de l'édition du texte inédit suivant :

Pourtant, bien que partageant les mêmes présupposés de base, à presque trente ans d'intervalle, Schafer insiste sur ce qui distingue leur science. En parlant de Schaeffer, il dit que :

« Il se refuse à compliquer l'étude des sons en en considérant les aspects sémantiques ou référentiels. Que le son d'une cloche provienne d'une cloche ne l'intéresse pas. »⁶⁴²

Dans le sens de Schafer, il serait vrai que, chez Schaeffer, bien que les sons soient porteurs d'un message hypothétiquement signifiant, ils ne le sont pas en fonction d'une origine connue ou à retrouver ; ils le sont en fonction d'une signification qui n'a jamais été connue et qui restera peut-être toujours extérieure à la connaissance. Le « miracle » chez Schaeffer, c'est la possibilité d'entrer en contact avec un langage hétérogène. Sa signification n'est pas l'enjeu de sa quête. Il ne cherche pas d'abord le sens des sons, mais plutôt la reconstitution de leur langage propre même si le sens du message devait rester inconnu :

« [...] le miracle de la musique concrète, que je tente de faire ressentir à mon interlocuteur, c'est qu'au cours des expériences, les choses se mettent à parler d'elles-mêmes, comme si elles apportaient le message d'un monde qui nous serait inconnu, et extérieur. »⁶⁴³

Une distinction majeure a lieu ici : le compositeur Schafer est en quête d'une science dont l'objet serait signifiant pour l'humain (reconnaître que le son d'une cloche est celui d'une cloche et ce qu'il veut dire dans une culture), alors que l'ingénieur est en quête de la perception d'une musique autre (le son d'une cloche peut être autre chose ; le son d'une chute d'eau peut être celui du crépitement du feu, ou autre chose).

Certes, l'enjeu n'est pas d'abord au niveau de l'écoute musicale chez Schafer, il est plutôt de l'ordre de l'écologie sonore. Cette finalité ou ce point de fuite organisant son discours sur les paysages sonores, la priorité est mise sur les méthodes permettant de faire du sens à partir de données acoustiques. Parce que d'abord perceptuelle, la musique concrète ne peut combler l'écart problématique entre l'auditeur et son contexte chez Schafer. D'où la critique de ce dernier sur cette « musique concrète » qui divise de manière « autonome » les éléments sonores de la composition d'un paysage sonore :

SCHAEFFER, Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma, Esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942*, éd. établie par Carlos Palombini et Sophie Brunet, Éditions Allia, Paris, 2010.

⁶⁴² SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique (1977)*, 2010, p. 195.

⁶⁴³ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 100-101.

« L'objet sonore peut être considéré comme la plus petite particule autonome d'un paysage acoustique. »⁶⁴⁴

Schaeffer, lui-même, ne serait pas en désaccord lorsqu'il trouve dans la thèse d'Abraham André Moles (1920-1992) les réponses aux questions « épineuses » qu'il se posait avec ses collaborateurs à propos du nombre de notes :

« André Moles a été jusqu'à calculer le nombre de ces sons qui constituent, en définitive, la structure atomique de la musique, et il les a comptés, comme s'il obéissait à la mode des physiciens de son époque, qui vont jusqu'à compter le nombre d'électrons qui constituent l'univers. Il a trouvé un chiffre [note n° 1. : 13 millions de notes *pures* (...)]. En définitive, ces atomes sonores constituent tout bruit, tout son, toute musique par le jeu de leurs combinaisons. Ici, ceux qui opposent une expérience musicale à une autre expérience auront bien du mal à trouver des frontières. »⁶⁴⁵

Schaeffer décompose en effet, les éléments sonores définis comme tels par une culture musicale, mais toujours en fonction de l'unité de base qui est la « note ». Cette démultiplication du découpage de l'événement sonore qui se prête à l'écoute va dans la direction opposée de la démarche de Schafer. En effet, ce dernier reprend la thématique du *laboratoire* et de sa sortie vers l'environnement, en affirmant une différence de concept de travail fondamentale où les « faits sonores » de l'écologie sonore remplacent « l'objet sonore » de la musique concrète :

« Je propose d'utiliser pour les sons pris isolément et analysés dans leurs rapports à un environnement en tant que signaux, symboles, tonalités, ou empreintes, le terme de "faits sonores", qui les distinguera des "objets sonores", spécimens de laboratoire. Le fait sonore, par la définition que donne le dictionnaire du "fait", à savoir "ce qui est arrivé, ce qui a eu lieu", évoque davantage l'idée d'existence par rapport à un contexte. Ainsi, le même son de cloche d'église, par exemple, peut-être considéré comme objet sonore s'il est enregistré et analysé en laboratoire, ou comme fait sonore s'il est identifié et étudié au sein de la communauté. »⁶⁴⁶

Le laboratoire ou « l'approche clinique »⁶⁴⁷ de la musique concrète, selon Schafer, correspond à l'intérieur, l'isolation, et la décontextualisation. Il s'en démarque en faveur du

⁶⁴⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 193.

⁶⁴⁵ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952, p. 119.

⁶⁴⁶ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 195.

⁶⁴⁷ « Les limites d'une telle approche clinique dans l'étude des paysages sonores sont évidentes », in SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 195.

« fait sonore » qui correspondrait mieux à sa nouvelle science de l'écoute qui privilégie l'extérieur, les interactions et les contextes acoustiques de l'environnement.

Comme nous l'avons vu, s'intéresser aux sons en eux-mêmes de l'environnement selon une approche musicale en incluant les « aspects référentiels » liés à un contexte donné, représente l'affirmation novatrice de Schafer par rapport à Cage ou Schaeffer. Mais Schafer ne se contente pas de récolter les « significations » et « aspects référentiels » des sons pour une culture, car dans sa perspective éthique d'une écologie du son, il cherche des moyens pour légitimer certains sons, et certaines significations par rapport à d'autres. Il opère de la manière la plus objective qu'il puisse, une *appropriation du sens des sons*, selon une sélection de ce qui est original et ce qui ne l'est pas.

Schafer mobilise des techniques de représentation du son afin d'objectiver non plus seulement les « objets sonores » en eux-mêmes, mais les « faits sonores », c'est-à-dire les *interactions* multiples qui peuvent avoir lieu au sein de son objet d'étude « paysage sonore ». Les techniques de la musique concrète sont *jetées hors du laboratoire*, ce qui, dit de manière moins métaphorique, revient à objectiver les significations des sons pour tous les auditeurs percevant un paysage sonore. Le laboratoire privilégiait le rapport individuel au son en lui-même. Dans l'environnement, d'une part la science de Schafer se désire comme pouvant être en mesure de *rassembler les significations* des diverses écoutes humaines en présence dans un paysage sonore avec des moyens adéquats. Et d'autre part, cette science se dit pouvoir être en mesure aussi de choisir ou d'éliminer certains sons plus que d'autres, en fonction d'un *point de fuite* organisant les perspectives désirées d'un paysage selon le point de vue de Schafer, c'est-à-dire en fonction de ce qu'il considère comme étant *l'extériorité originare hors de l'histoire*.

e) **Organisation de l'usage quotidien de l'écoute**

L'entreprise schaférienne n'a pas manqué de provoquer certaines réactions hostiles à ses tentatives de prise de pouvoir de leur propre écoute. L'artiste sonore contemporain Francisco López, par exemple, demande ouvertement aux adeptes de la théorie de Schafer, la possibilité d'être libre d'écouter, c'est-à-dire de faire sens des sons comme il l'entend. López est entomologiste de formation, il pratique aussi une forme d'écologie acoustique, s'intéressant notamment à l'infiniment petit comme le monde des insectes et de leur bande de fréquences propres. Dans ce sens, il est particulièrement sensible aux affirmations des « schafériens » qui non seulement baseraient principalement leurs revendications en fonction

de références anthropocentrées, mais en plus chercheraient à orchestrer l'écoute de chacune et chacun. L'artiste ne peut pas rester ainsi silencieux devant ceux qui, dans le même domaine de l'écoute de l'environnement tant scientifique que musical, empêchent la création et l'écoute individuelle libre, en professant qu'ils seraient en mesure d'organiser objectivement les références sonores d'un paysage (« L'orchestration est affaire de musiciens »⁶⁴⁸). López s'exprime ainsi au nom de la liberté d'expression artistique :

« Une composition musicale (peu importe qu'elle soit basée sur des paysages ou non) doit être une action libre dans le sens qu'elle n'a à refuser quelque extraction d'éléments d'une réalité et aussi dans le sens qu'elle a le plein droit d'être auto-référencée, non sujette à un but pragmatique tel qu'une ré-intégration supposée et non justifiée de l'environnement de l'auditeur. Je pense qu'il est très utile pour cette discussion de comparer cette situation avec celle de la création visuelle, dans laquelle la liberté de négocier des séparations similaires d'éléments du réel n'est pas seulement évidente et répandue, mais aussi artistiquement développée au-delà de ce qu'elle est en musique. Que serait une critique équivalente à ce que, par exemple, Van Gogh a fait avec les paysages qu'il a vu ? Schaferiens, s'il vous plaît, laissez-nous, Schaefferiens, avoir la liberté du peintre. »⁶⁴⁹

Ce qui est en jeu avec la question des techniques de représentation des paysages sonores, c'est l'organisation en fonction d'une *raison* qui permettrait de savoir comment les gens écoutent et qu'est-ce qu'ils devraient écouter. Le musicien attentif à ces questions, à l'exemple de López, ne peut manquer de trouver sa liberté de création réduite par certains « chefs d'orchestre ». Mais, au-delà du seul registre musical, Schafer prétend vouloir organiser ce qu'il y a hors du laboratoire et de la salle de concert, afin d'orchestrer rationnellement les usages quotidiens de l'écoute qu'elle fût attentive ou non. Cette possibilité de compréhension de l'espace sonore des autres selon une raison technique particulière est une autre manière d'organiser les « mille pratiques »⁶⁵⁰ des écoutes individuelles. Je me limiterai ici à un exemple donné par Jean-Pierre Gutton qui cite le *Tableau de Paris* (1781-188) de Louis-Sébastien Mercier. Bien que Gutton le cite sur la question de l'oralité, j'y trouve le témoignage littéraire d'une des *mille manières d'écouter* quand bien même un individu serait immergé dans le bruit des villes :

⁶⁴⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 25.

⁶⁴⁹ LOPEZ, Francisco, « Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom », Janvier, 1997. Extrait de l'essai en cours de processus intitulé *The Dissipation of Music*. Cet extrait est disponible sur le site internet de l'artiste : <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf>

⁶⁵⁰ « Ces "manières de faire" constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle. », in CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, volume N°1 arts de faire*, Nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. XL.

« Les servantes ont l'oreille beaucoup plus exercée que l'académicien : elles descendent l'escalier pour le dîner de l'académicien, parce qu'elles savent distinguer du quatrième étage et d'un bout de la rue à l'autre si l'on crie des maquereaux ou des harengs frais, des laitues ou des betteraves. Comme les finales sont à peu près du même ton, il n'y a que l'usage qui enseigne aux doctes servantes à ne point se tromper, et c'est une inexplicable cacophonie pour tous les autres. »⁶⁵¹

Mille manières d'écouter sont possibles. Et le prochain chapitre traitant du faiseur de bruit Zbigniew Karkowski en caractérisera une particulièrement en phase avec les sons les plus désagréables. Pour revenir à la science de Schafer, elle est un art de *faire croire* qu'il existe une organisation de la perception auditive qui serait à retrouver, à réapprendre et dont il posséderait les clés. Il fabrique une raison technicienne qui puisse être en mesure de mettre en place un *ordre* de la meilleure écoute possible.

f) Un point d'écoute en hauteur

À ce titre, je ferai une troisième et dernière remarque concernant les technologies privilégiées par Schafer dans sa partie « analytique », qui met en évidence la manière dont il positionne son écoute par rapport à une foule entourée de bruit. En effet, la première des techniques de notation de paysages sonores privilégiée par Schafer est la « sonographie aérienne ». Comment rassembler l'ensemble des millions d'« objets sonores » qui composent les « faits sonores » d'un « paysage » écouté par des milliers de personnes sous une notation relative à sa projection de l'espace, mais qui puisse être utilisable afin d'éliminer la pollution sonore de ce même environnement ? Schafer propose de « prendre de la hauteur » afin d'apprécier ce qui s'offre à son écoute :

« La meilleure façon de comprendre une situation est de prendre de la hauteur »⁶⁵²

Comment prendre de la hauteur (*to get above*) en matière d'écoute ? Schafer s'explique et développe au moyen de l'exemple des cartographes médiévistes qui montaient sur la colline la plus élevée d'une région pour en tracer la situation géographique :

⁶⁵¹ MERCIER, Louis-Sébastien cité par GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000, p. 12.

⁶⁵² SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 196.

«L'une des plus grandes inventions de l'homme est certainement la projection aérienne en cartographie, qui représente un bond en avant de l'imagination beaucoup plus audacieux que les tentatives laborieuses qui finirent par envoyer réellement l'homme dans les airs. »⁶⁵³

Lorsque Schafer parle de sonographie aérienne, il s'agit de *projection* aérienne, c'est-à-dire de représentation d'un espace mis à plat donnant à percevoir les zones d'intensités délimitées à partir de moyennes établies de « milliers de relevés du niveau sonore [...] comme si l'observateur se trouvait au-dessus du terrain étudié »⁶⁵⁴. D'une part, il s'agit donc de milliers de microphones remplaçant les individus, et d'autre part la position de surplomb est privilégiée par Schafer au nom d'une raison technique. Cette technique de projection serait certainement relative aux limites de la représentation, mais le programme d'élimination des bruits est quant à lui sans limites. Ainsi, selon Schafer, le paysage acoustique contemplé est déjà dominé et demande une neutralisation des écoutes individuelles par le biais de la « grande sensibilité » et « capacité d'écoute » des machines. Le projet de science de Schafer a besoin des machines, des techniques et des technologies de reproduction et de représentation du son afin d'être à même de contrôler le « bon accordage » du pré-existant au monde.

g) La cohérence de l'écriture et le silence de la multitude des écoutes

Avec les moyens de projection objectivants de l'analyse des paysages sonores, Schafer revendique une relation privilégiée entre sa propre écoute et l'espace acoustique commun. Dans cette relation, il y a d'un côté Schafer qui désire une certaine écoute et de l'autre les sons qu'il croit non seulement exister en eux-mêmes selon une relation harmonieuse et en fonction d'une volonté musicienne hors de l'histoire. Schafer opère sa distinction entre bruits et sons clairs en fonction de ce qui est compréhensible selon son idée du savoir objectif ou de ce qui n'est pas décodable par les critères de communication du langage développé en Occident.

Les récits des premières « rencontres » d'individus peuplant la même Terre, mais qui n'auraient pas été « touchés » par une révélation chrétienne selon les premiers Européens en Amérique, sont exemplaires du point de vue des manières de refouler l'altérité au sein des discours sensés produire du savoir. Michel de Certeau analyse le cas précis du texte de Jean

⁶⁵³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 196.

⁶⁵⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 196.

de Léry qui publia en 1578 une des premières ethnographies intitulée *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Certeau rend compte, à la lecture de ce texte, comment « l'œil » – le vu – et « l'oreille » – l'entendu – se succèdent dans la construction signifiante d'un *objet sauvage* ethnographique. D'abord, il y a l'*observation* des Tupis, de leur nudité, des ornements, et du spectacle de la cohésion, de leur fête, et des plaisirs qui supprime un premier effet d'étrangeté par un effort d'organisation de ces signifiants en fonction d'une opposition et d'une extériorité à l'idée occidentale de civilisation (vêtement, parure, travail, distance division, éthique). Cette organisation se constitue en ramenant la différence en fonction de ce que Léry connaît dans son propre savoir. Son écriture rend ainsi compte d'une fiction qu'il se fait d'un « autre ». Mais une réalité extérieure résiste, et elle est entendue selon des sons de voix inarticulés et inintelligibles. Ici entre guillemets, Certeau reprend des termes de Léry et son *Histoire*⁶⁵⁵ :

« Déplacement bien connu. L'autre revient sous forme de “bruits et hurlements“, ou de “doux et gracieux sons. Ces voix du revenant se combinent avec le spectacle auquel l'opération observatrice et scripturaire a réduit les Tupis.»⁶⁵⁶

L'altérité de Léry, selon Certeau, est objectivée selon sa propre fable traduite en terme de science (une *ethno-graphie*), mais au travers de laquelle surgit une extériorité qui *reviendrait* selon le modèle du retour du refoulé (i.e. de ce qui est éliminé du discours), dans les descriptions sous forme de « bruits » et de « sons » résistant même au processus de signification de sa propre écriture. Les bruits dans le discours de Léry seraient, selon les conclusions de Certeau, ce qui ne s'arrête pas à ce qui est dit ou écrit, ils sont des bégaiements dans la transmission, des « ratures »⁶⁵⁷ dans le texte écrit, des altérations de l'information objectivée, dont les sujets sont absents.

⁶⁵⁵ « [...] apres que les hommes peu à peu eurent eflévé leurs voix, & que fort diftinctement nous les entendifmes chanter tous enfenble & repeter fouvent ceftte interiection d'encouragement, He, he, he, hé, nous fufmes tous efbahis que les femmes de leur cofté leur repondans & avec une voix tremblante, reitérans cfte mefme interiection, He, he, he, hé, fe prindirent à crier de telle façon, l'efpace de plus d'un quart d'heure, que nous les regardans ne fçavions quelle contenance tenir. [...] Toutesfois, apres que ces bruiets & hurlemens confus furent finis, les hommes faifans une petite pfe (les femmes & les enfans fe taifans lors tous cois) nous les entendifmes derechef chantans & faifans refonner leurs voix d'un accord merueilleux, que m'eftant un peu raffeuré, oyant ces doux & plus gracieux fons, il ne faut pas demander fi ie defirois de les voir de pres. » in LÉRY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la tere du Brésil* (1578), chapitre XVI, Vol. II, Nouv. éd., Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1880, p. 68-69.

⁶⁵⁶ CERTEAU, Michel de, « Systèmes de sens : l'écrit et l'oral », *L'écriture de l'histoire* (1975), nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, Folio histoire, 2002, p. 275.

⁶⁵⁷ CERTEAU, Michel de, « Systèmes de sens : l'écrit et l'oral », *L'écriture de l'histoire* (1975), nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, Folio histoire, 2002, p. 283.

Pour Léry, en « témoin de la théologie biblique réformée »⁶⁵⁸, l'écriture est attachée au lieu producteur, à une origine, et peut se substituer à une médiation d'une communauté. Pour Schafer, en revanche, c'est l'écoute qui poss derait la capacité de pouvoir s'attacher au lieu producteur de l'harmonie de la musique du monde, « la main de Dieu » ou les sons originaux hors de l'histoire. Cette écoute, qui est ce qu'il appelle la claireaudience, ne peut se substituer aux aspects référentiels qu'une communauté donne aux faits sonores entendus⁶⁵⁹. Il appelle à une médiation d'une communauté particulière qui serait en mesure de donner sens aux sons. Cette médiation se veut objective, selon les critères d'une science, et elle doit pouvoir être effectuée par certaines personnes compétentes : architectes, urbanistes, sociologues, psychologues, musiciens et acousticiens⁶⁶⁰. Rappelons à ce titre la tentative schaférienne d'unifier les différentes disciplines universitaires en fonction d'un but commun :

«   nous, de créer une discipline commune aux musiciens, aux acousticiens, aux psychologues et   d'autres encore, où tous étudieront ensemble le paysage sonore pour essayer de l'améliorer. »⁶⁶¹

Cette communauté privilégiée joue ici le rôle de médiateur donnant sens et voix telle que la tradition ecclésiale, par exemple, le fait dans l' glise catholique par rapport à des écritures qu'il s'agit d'interpréter.

Par contre, de manière similaire à l'entreprise de mise en discours de l'altérité chez Léry, telle que Cerneau l'analyse, la nouvelle science de Schafer est elle-même une fable qui nécessite une traduction en termes de représentation scientifique (*sono-graphie*) des usages multiples de la fabrication des sons de chaque être humain. Une écriture pensée comme autorité en matière d'élimination des bruits dans un espace acoustique global surpeuplé pour ne citer qu'un des facteurs problématiques selon Schafer.

Si Schafer exhorte «   haute voix » et s'emporte contre les détenteurs « profanes » du « pouvoir faire du bruit » (aviateur ou industriels), il y aurait là aussi l'indicateur d'un conflit potentiel sur la détention du pouvoir. Au pouvoir d'un « faire du bruit » non régulé, Schafer s'oppose frontalement sur le terrain de l'environnement sonore au nom du pouvoir d'un *faire silence*. Apparaît alors le paradoxe suivant : tout en utilisant la science et les outils de la raison technique pour lutter contre le bruit symptôme de désintégration sociale des sociétés

⁶⁵⁸ CERTEAU, Michel de, « Systèmes de sens : l'écrit et l'oral », *L'écriture de l'histoire* (1975), nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, Folio histoire, 2002, p. 255.

⁶⁵⁹ Cf. le débat de Schafer sur l'objet sonore de Schaeffer qui refuserait de prendre en considération le sens du son des cloches d'une  glise.

⁶⁶⁰ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 196.

⁶⁶¹ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 25.

industrielles, il désire combler l'écart qui sépare chaque écoute individuelle et leur création autonome et *hétérogène au contrôle de ce qui est à écouter*. D'une certaine manière, afin de lutter contre la « surdité » des écoutes de l'environnement, le dispositif scientifique mis en place est une technique d'orchestration à la fois des paysages sonores et des écoutes individuelles. L'ouvrage de Schafer laisse transparaître un conflit interne prenant en étau la multitude des perceptions auditives. La variété des écoutes individuelles devient alors comme « la parole insensée du sauvage », ce qui ne peut être ordonné dans un discours, mais qui, selon cette absence même de contrôle, fait écrire une science et du sens.

3.2 La condition du silence « positif »

La science de Schafer pose un *faire silence* comme la condition de possibilité d'une présence d'ordre ou d'un accès à l'information concernant cet ordre. Il s'agit alors de préciser comment Schafer conçoit ce silence, c'est-à-dire comment il le fabrique.

Après avoir signalé sa dette envers Cage moyennant une recontextualisation des sons en eux-mêmes reliés entre eux et selon un ordre signifiant qu'il s'agirait de retrouver, Schafer opère, à la fin de son ouvrage, un renversement complet quant à la thèse étudiée dans ma première partie sur l'impossibilité du silence (*No such thing as silence*). En effet, il expose sans retenue dans l'*Épilogue* intitulé « La musique de l'au-delà » que le silence est possible :

« Le silence peut-il être entendu ? Oui, si nous parvenons à étendre le champ de notre conscience à l'univers et à l'éternité. »⁶⁶²

À sa sortie de la chambre anéchoïque, Cage *réformait* la tradition musicale occidentale en faisant entrer dans la pensée et la pratique musicale *tous les sons* qui *toujours* existeraient, précèderaient et dépasseraient l'auditeur compositeur qui peut chercher en vain le silence absolu. Avec son affirmation finale de la possibilité du silence, Schafer, quant à lui, opère ce que j'appelle alors une *contre-réforme* en prenant en compte les remises en question des conventions musicales seulement en fonction d'une adaptation nécessaire et un renforcement de la tradition musicale occidentale en quête d'harmonie et d'ordre. Le « Oui » de la possibilité d'entendre le silence absolu est la contre affirmation directe au *Silence* de Cage

⁶⁶² « Can silence be heard ? Yes, if we could extend our consciousness outward to the universe and to eternity, we could hear silence. » in SCHAFFER, Murray R., *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994, p. 262.
SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 373.

auquel il se réfère encore en fin d'ouvrage⁶⁶³. Mais, cette affirmation ne peut se comprendre qu'en tension entre une fidélité à la musicalisation du monde de Cage et de la faire correspondre avec une volonté de mise en ordre de ce même monde. Le silence devient alors le lieu d'un enjeu où se confondent accord et désaccord.

Déjà rencontrée, cette valorisation du silence absolu constitue, chez Schafer, *le point de fuite* qui donne sens à sa quête du bon accordage des sons de l'environnement. En introduction, il annonçait déjà que sa recherche se terminerait par le silence. Mais il ne se contentait pas d'y légitimer par là un certain « lyrisme » au sein de sa science, car, comme il l'impose, la recherche *devrait* considérer le silence comme le référent organisant de manière générale toute perspective en matière de son :

« Toute recherche sur les sons doit conclure sur le silence. Nous y viendrons dans les derniers chapitres. Mais le lecteur percevra bien que ce thème sur lequel se termine ce livre nous ramène à ses premières pages, conférant son unité à une entreprise qui est avant tout lyrique. »⁶⁶⁴

Ce silence forme pour sa recherche une nécessaire « conclusion ». Dans l'*Épilogue*, il boucle sa recherche en précisant ce qu'il cherche à réaffirmer contre le bruit et ce qui constitue l'ordre parfait absent des paysages sonores contemporains.

« [...], comme je le disais en commençant ce livre, toutes les recherches sur les sons ne peuvent se conclure que par le silence – pas le silence vide et négatif, mais le silence positif de la perfection et de la plénitude. »⁶⁶⁵

C'est ce silence « positif » qui est le modèle du bon accordage, de l'harmonie et de la perfection cherchée par Schafer. Selon lui, Cage aurait simplement mis en évidence l'impossibilité du silence négatif :

« [...] en choisissant d'intituler son livre *Silence*, il attire l'attention sur le fait que, pour l'homme moderne, tout usage de ce terme doit être restreint ou railleur. »⁶⁶⁶

Pourtant, Cage ne se positionnait pas en fonction de l'histoire ou en évoquant « l'homme moderne ». De même, la première quête du silence absolu était pour Cage

⁶⁶³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 366.

⁶⁶⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35.

⁶⁶⁵ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 373.

⁶⁶⁶ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 366.

introspective afin de se vider de quelques intentions musicales. Pourtant, si Cage parle de vide, non seulement ce n'est pas au sens négatif d'une « menace perpétuelle »⁶⁶⁷, mais encore il ne défend pas sa thèse de l'impossibilité du silence au sortir de la chambre anéchoïque afin de justifier un *autre silence*, qui serait celui-ci *positif* comme lui fait implicitement dire Schafer.

Cet *autre silence* est le non-son qui pourrait s'entendre dans ce que j'ai appelé « l'à côté » de l'expérience sensible dans l'espace acoustique et le temps historique. Le *toujours les sons* de la réforme de Cage pourrait en être rapproché selon son aspect transhistorique. Mais alors que Cage posait les sons en eux-mêmes, selon sa théosophie propre, à la façon des esprits⁶⁶⁸ qui précèdent et continuent après la mort de l'auditeur, Schafer reprend la même idée des sons qui transcendent leur fabrication humaine en *renversant* ceux-ci sur le mode du singulier et en silence. Dans ce sens, Schafer s'exprime sur le son « né avant nous » :

« Continué au-delà de notre mort, de sorte que nous n'en percevons aucune interruption, ce même son serait pour nous parfait. Mais pareil son, apparu avant nous, se perpétuant inchangé tout au long de notre vie et au-delà de notre mort, serait perçu par nous comme...*silence*. »⁶⁶⁹

Certes, chez Cage, les sons – parce qu'ontologisés (« en soi ») – transcendent l'histoire, tout en étant toujours hypothétiquement audibles physiquement. Sous des formulations similaires à Cage, Schafer indique plutôt sa fidélité à l'idée théologique d'une possibilité d'un en dehors du monde acoustique physique (c'est-à-dire, au sens littéral, « métaphysique ») à laquelle il contribue en développant la thématique particulière du sonore.

3.3 Une négation du son ?

À la nécessité du silence « positif » comme référence, *nombre d'or envoyé du ciel*, comme *tonal*, de l'accord universel, Schafer court le risque de se voir accusé par les acousticiens et psycho-acousticiens de nier les lois des phénomènes sonores. Certes, la démarche du compositeur-théoricien canadien est fragile, au sens où elle combine à la fois théologie chrétienne et données des sciences physiques. Mais elle possède sa propre logique

⁶⁶⁷ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 366.

⁶⁶⁸ Tels qu'ils étaient conçus par Cage avant un certain développement des technologies du son selon son modernisme propre.

⁶⁶⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 373.

qu'il s'agit de continuer à reconstituer, jusqu'à la limite présente où le son (par rapport à la possibilité du silence positif) semble aussi d'emblée chargé par une « négativité ».

Si l'on suit David Toop qui interprétait la théorie de Schafer selon le « désir de retourner à un Éden de quiétude pure et permanente », une négativité liée à une chute des sons dans la finitude du monde physique serait une lecture possible. Cette idée pourrait se situer en fonction d'un néoplatonisme chrétien de la dévalorisation de la matière par rapport au monde supérieur des idées. La projection du corps comme tombeau de l'âme emprisonnée dans la chair selon certains passages attribués à Socrate⁶⁷⁰, est devenue en effet dans l'Antiquité tardive le lieu d'une interprétation exclusive d'une haine du corps⁶⁷¹. L'herméneutique augustinienne de la « chute » en est un des symptômes les plus patents : dans le jardin d'Éden, Adam et Ève étaient encore en dehors de l'histoire, immortels, leur corps étaient pourtant déjà façonnés. La théologie chrétienne en construction avec certains outils issus des développements de la philosophie grecque en a fait le récit de la punition divine d'avoir un corps (en particulier Augustin d'Hippone⁶⁷²). Le phénomène physique du son, selon cette grille de lecture, participerait à la corporéité du monde matériel et à la « punition ». Ceci expliquerait une forme de négativité du son en soi. Certaines phrases liées à « l'imperfection » du son, dans cet *Épilogue*, étayaient en ce sens cette interprétation :

« Tous les sons que nous entendons sont imparfaits, car pour être totalement libre de la distorsion de départ, un son devrait être né avant nous. »⁶⁷³

Tous les sons que Cage avait fait rentrer dans le cadre musical se voient ainsi taxés d'une imperfection « de naissance »⁶⁷⁴. Théorique et seulement idéal, un son serait parfait et

⁶⁷⁰ *Gorgias*, 493 a 3, *Cratyle*, 400 c 1-2, *Phédon*, 82 d 8-e 4.

⁶⁷¹ « [...] il ne faut pas confondre le corpus platonicien et la tradition du platonisme, en particulier dans ses hybridations néoplatonicienne et chrétienne. Selon la formule de Foucault : “ Socrate n'est pas un Père du désert luttant contre la tentation ” in FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 2, Gallimard, Paris, 1984, p. 31. Francesco Gregorio ajoute à cette citation que « La haine du corps est un objet de l'antiquité tardive. » in GREGORIO, Francesco, « Le corps de l'Idée : Platon et la médecine antique », in *Le corps, Lieu de ce qui nous arrive, Approches anthropologiques, philosophiques, théologiques*, éd. par Pierre Gisel, Labor et Fides, Genève, 2008, p. 125. Voir aussi DODDS, Eric Robertson, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety. Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Cambridge University Press, Cambridge, Londres, 1991², chap. 1.

⁶⁷² Pour la construction historique de la théologie d'Agustin, je renvoie à l'étude qui montra que son exégèse de la *Genèse* (et en particulier du récit de la « chute » du Jardin) fut déterminante dans l'Occident « En proposant une exégèse des chapitres d'ouverture du livre de la *Genèse* notablement différente de tout ce que nous avons rencontré jusqu'à présent, Augustin a fait en sorte que la brume dorée suspendue au-dessus des pentes du paradis se dissiperait pour toujours dans l'Occident latin. » : BROWN, Peter, « Augustin : sexualité et société », *Le renoncement à la chair, Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif* (1988), trad. de l'angl. par Pierre-emmanuel Dauzat et Christian Jacob, Éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 479.

⁶⁷³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 373.

⁶⁷⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372-373.

« positif » dès lors qu'il serait métaphysique. En revanche, dès qu'il y aurait du corps, il y aurait affrontement (« vaincre ») et résistance (« inertie »), le son est « négatif ».

Mais cette tension binaire entre son positif et son négatif, équivaut à celle que Schafer posait entre silence positif et silence négatif. Au lieu de prolonger une lecture de Schafer selon cette même logique duelle en lui tirant sa théorie vers un négationisme du son, il s'agirait plutôt d'une pensée dynamique qui (se) situe entre deux pôles. Entre l'idée d'un chaos transcendentaliste de Cage et celle d'un ordre caché de Schaeffer, l'entreprise conceptuelle propre de Schafer est tendue entre des sonorités idéales, auxquelles il ne peut considérer un rapprochement, *via* l'écoute, qu'au moyen d'instruments technologiques et scientifiques, ambigus et contraignants, permettant une certaine organisation des sons.

3.4 Interprétation de l'Épilogue : « La musique de l'au-delà »

L'*Épilogue* peut alors se lire comme l'exposition du pôle positif se situant dans un « au-delà » extérieur à l'histoire et à l'espace « sensible », c'est-à-dire dans le monde des Idées pour reprendre le langage platonicien. Il décrit son idéal, ce de quoi toute son écoute et sa science découlent, ce vers quoi tout tend, et par conséquent ce qui ordonne son échelle de valeurs. Mais, aussi problématique que puisse paraître cet *Épilogue* du point de vue méthodologique en sciences empiriques, il est la performance écrite de ce sans quoi Schafer n'aurait pas produit les premières bases d'une science écologique et sociale du son.

Lisons cette description de son idéal qui s'installe dans le seuil entre les sciences physiques et métaphysiques. Cette interprétation cherche à confirmer un certain nombre d'idées avancées jusqu'ici. Et aussi à informer tout autant et plus précisément encore sur les compétences requises par Schafer pour les auditeurs, et sur les références qui donnent sens aux sons physiques afin de pouvoir les situer sur une échelle de valeurs.

Dans son *Épilogue*, il cite *Le Marchand de Venise* de Shakespeare :

« Une harmonie [...] existe dans les âmes immortelles, mais tant que cette argile périssable la couvre de son vêtement grossier, nous ne pouvons l'entendre. »⁶⁷⁵

⁶⁷⁵ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

La libération de l'âme du corps imparfait et la perception de l'être immortel semblent ici donner sens à sa quête de la tradition néoplatonicienne de type augustinien. Il y a, aussi, une mise en correspondance des sons et des humains. Cette correspondance met en évidence la manière dont il signifie les sons. À l'imperfection physique des oreilles qui doivent « vaincre leur propre inertie » et à celle des sons imparfaits de *naissance*⁶⁷⁶, est mise en correspondance une « imperfection morale »⁶⁷⁷ qui concerne les êtres humains en vie qui tentent de se représenter comme ils peuvent ce qu'ils ne sont pas capables d'entendre :

« La musique des sphères représente la perfection de l'éternité. Si nous ne l'entendons pas, c'est que nous sommes imparfaits. »⁶⁷⁸

Se vérifie ici l'hypothèse selon laquelle la théorie schaférienne d'une sélection parmi les sons s'applique pareillement aux humains. Je rappelle qu'en fin d'introduction, Schafer expliquait les enjeux de son livre en matière de son de la manière suivante :

« Pour terminer, je dirai que ce livre traite des sons qui importent et que, pour les distinguer, il faut parfois lutter contre les autres. »⁶⁷⁹

Les sons distincts des humains partagent d'une part ce qu'on a vu, à savoir la condition d'imperfection comme base de l'existence physique, et d'autre part un but commun. En fonction de ce but, de ce que j'ai aussi appelé « point de fuite », les sons comme les humains peuvent être « distingués » :

« [...], de même que l'homme aspire à la perfection, tout son tend vers le silence et la vie éternelle de la musique des sphères . »⁶⁸⁰

Si nous pouvions encore considérer une science qui signifie de manière exclusive les phénomènes sonores partagés par plusieurs écoutes, supposer que chaque « homme aspire à la perfection » est un acte d'exclusion de la multitude des points de vue des individus. Mais pour

⁶⁷⁶ « Tous les sons que nous entendons sont imparfaits, car pour être totalement libre de la distorsion de départ, un son devrait être né avant nous » in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

⁶⁷⁷ « Notre imperfection n'est pas seulement morale : elle est aussi physique. » in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

⁶⁷⁸ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

⁶⁷⁹ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 35. L'original anglais donne ceci : « Ultimately, this book is about sounds that matter. In order to reveal them it may be necessary to rage against those which don't. »

⁶⁸⁰ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

Schafer, ce but étant universel tant pour les humains que pour les sons (sons doués pour le coup d'intention et d'aspiration à une « vie éternelle »), il est la condition de possibilité d'un tri entre les sons et les humains « qui importent » (*that matter*) et les sons et les humains contre lesquels « il faut parfois lutter » (*it may be necessary to rage against those which don't*). Si nous avons déjà identifié le problème de « la foule grouillante des villes », qu'en est-il par contraste des individus qui « importent » ?

Les individus qui importent sont ceux « qui aspirent à la perfection ». Ils y aspirent, car ils connaissent *a priori* la possibilité de l'audition d'une musique parfaitement silencieuse. Pour rappel, aussi imparfaits que « nous sommes » parce que « nous n'entendons pas » cette « perfection de l'éternité », Schafer termine son livre par l'affirmation de la possibilité de l'écoute du silence : « Le silence peut-il être entendu ? Oui [...] ». Le silence est possible, oui, mais moyennant une condition d'état de conscience. Voilà les dernières lignes du *Paysage sonore*:

« Oui, si nous parvenons à étendre le champ de notre conscience à l'univers et à l'éternité. La contemplation aide, peu à peu, à la relaxation des muscles et de l'esprit. Le corps tout entier, alors, s'ouvre et se fait oreille. Quand le Yogi indien arrive à la libération de tous ses sens, il entend l'*anahata*, le son "non frappé". Alors, la perfection est atteinte. Les hiéroglyphes secrets de l'univers sont révélés. Le Nombre devient audible et coule en l'homme, qu'il emplisse de musique et de lumière. »⁶⁸¹

Le « Yogi » de Schafer est un des élus qui possèderaient les pratiques permettant, dans ce discours, de « se libérer des sens », c'est-à-dire de l'inertie du corps, de toute distorsion dans l'écoute de la musique secrète de l'univers. Des individus seraient donc en mesure d'écouter le son qui précède la naissance de l'auditeur. Dit autrement, les personnes qui ont adhéré à l'idée d'une *unité numérique et rationnelle* qui ordonnerait la musique comme les mathématiques font partie du petit nombre qui pourrait parvenir à l'écoute du silence absolu⁶⁸². Pythagore, le premier de la liste de Schafer, aurait fait correspondre l'ordre « rationnel » des harmoniques avec celui tout autant régulier et « rationnel » du mouvement des planètes. Sans citer Aristote qui dans le *De Caelo* s'oppose aux disciples de Pythagore en

⁶⁸¹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 373.

⁶⁸² Cette unité correspond ici au produit du tandem formé par le Romantisme et la philosophie de la nature, Alexander von Humboldt (1769-1859) qui « cherchait avec d'autres une unité essentielle dans la nature. Il était fortement influencé par Kant. Il tenait à la perspective selon laquelle l'empirisme et la philosophie de la nature n'avaient pas besoin d'être hostile l'un l'autre. Il ne doutait pas de la possibilité d'un rapprochement. » in SNELDEERS, Hendrikus Adrianus Marie, « Romanticism and Naturphilosophie and the Inorganic Natural Sciences 1797-1840 : An Introductory Survey », *Studies in Romanticism*, Vol. 9, n° 3, Boston University Press, Boston, MA, été, 1970, p. 193.

montrant l'impossibilité d'un son émis par les astres, étant donné que le ciel n'est pas vide et donc que leur son serait transmis de manière assourdissante au vu de leur vitesse et masse, Schafer légitime, quoiqu'en reconnaissant l'aspect plus intuitif que scientifique, une connaissance de ces sons inaudibles possible par la raison et selon une initiation :

« On dit que Pythagore a entendu la musique céleste, mais qu'aucun de ses disciples n'y est parvenu. L'idée intuitive subsiste cependant. »⁶⁸³

Tout comme les disciples de Pythagore ont dû le concéder, ces sons non seulement appartiennent au monde des idées, du conceptuel, et du théorique, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas régis par les lois du phénomène physique du son, mais en plus Schafer le reconnaît aussi avec cet exemple : il n'est pas donné à tout le monde d'entendre cette « musique céleste ». Les êtres doués de cette « clairaudience » sont nommés :

« Boèce (480-524 av. J.-C.), lui aussi, croyait à la musique des sphères. »⁶⁸⁴

« Johannes Kepler, qui lui aussi croyait en un système parfait unissant la musique et l'astronomie, calcula la musique de chacune des planètes. »⁶⁸⁵

Les auditeurs qui importent sont ainsi de plus en plus définis : il s'agit des personnes qui « croient » qu'il existe une mélodie garante de l'ordre de toutes choses dans l'univers, mais que les êtres initiés et particulièrement doués de certaines aptitudes intellectuelles extraordinaires sont en mesure d'entendre en leur parfaite raison. Dans ce sens seulement, peut-être qu'il serait possible d'entendre quelque chose de ce silence schaférien qui serait une musique de l'au-delà pour qui sait l'entendre.

Sur la question des sons tabous au cœur de son livre, il explique sous un autre angle la raison pour laquelle toute pensée du son devrait se clore sur le silence :

« En définitive, le pouvoir, c'est le silence, comme le pouvoir des dieux est d'être invisible. C'est le secret des mystiques et des moines ; et ce n'est que par lui que peut se clore toute réflexion sur les sons qui soit digne de ce nom. »⁶⁸⁶

⁶⁸³ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 371.

⁶⁸⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 371.

⁶⁸⁵ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

⁶⁸⁶ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 290.

Le silence est le pouvoir. Toutes les législations anti-bruits sont « mesquines »⁶⁸⁷ et n'avancent à rien selon le projet de Schafer qui prône l'élimination de ce qui peut entraver la bonne révélation du « Nombre »⁶⁸⁸. La mobilisation de la possibilité du silence absolu comme point de fuite de sa réflexion sur le son est une manière de fonder l'autorité de sa théorie sur une *tache aveugle* du savoir qu'il connaît *a priori*. En indiquant le point de fuite qui organise sa réflexion sur le son et qui donne sens à toutes les interactions entre elles dans les paysages sonores, il localise ce qu'il considère comme étant l'origine du pouvoir absolu qui pourrait être communiqué tout comme ce qui échappe. Le pouvoir de « Dieu » et la multitude des écoutes individuelles fuient en ce même point qui ne cesse de faire écrire, réfléchir, et fonder une science : le silence. Qu'il distingue un silence positif (la seule condition de possibilité d'une musique parfaite) du négatif (le néant, l'inexistence d'un Nombre, d'un bon accordage secret, ni d'une musique parfaite) est le signe que se joue dans la question du silence ce qui toujours échappe et par là même il en définit le point de réception. Afin de combler une expérience sensible obstruée, et en même temps en cherchant à récapituler toutes les écoutes (pan-auralité) grâce à la technologie⁶⁸⁹, le silence tel qu'il le définit ici est tendu vers la potentialité de pouvoir écouter à la place des autres ou de combler au moyen d'une science son impossibilité.

Au travers de cet *Épilogue*, Schafer livre des repères dans l'histoire qui non seulement attestent de sa manière de penser et écouter, mais lui garantissent la possibilité que ce à quoi il aspire existe aussi pour d'autres. Schafer les mobilise avec leur langage et la science de leur époque et de leur régime de rationalité respectif qui ne correspondent pas directement à celui qu'il utilise lui-même. Mais par ce même geste, Schafer nous informe des théories et auteurs avec qui il pense entretenir une affinité à propos d'un *ordre présumé caché, universel et transcendant les cultures, les espaces et l'histoire*.

4. *The Tuning of the World* de Robert Fludd et R. Murray Schafer

Dans cette section, je compare de manière disjonctive et heuristique les technologies de régulation des tensions et divisions entre Schafer, Fludd et les rosicruciens. Cette

⁶⁸⁷ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 290.

⁶⁸⁸ Ce « Nombre » est celui du rapport mystérieux et unique qui organiserait la totalité du cosmos.

⁶⁸⁹ Sur les représentations universelles que partageraient toutes les cultures, notamment la notion de panauralité, je renvoie à une citation tirée de l'article « Open ears » datant de 2003 : « La notion de Dieu comme un microphone omniscient, entendant ou sur-entendant tout, est au moins implicitement présent dans toutes les religions ». SCHAFFER, R. Murray, « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 26.

comparaison me permet d'opérer ici une synthèse du système du *Tuning* de 1977 que je nomme *théosophie moderniste*.

Les formules « atteindre la perfection », « se libérer de tous ses sens », ou « étendre la conscience à l'univers et à l'éternité » ne sont pas quant à elles des néologismes propres et nécessaires à la science du *design sonore* de Schafer. Ce dernier s'appuie sur une littérature particulière, désireuse de réforme du monde et de son chaos. À l'aide d'un détour par les éléments de l'œuvre de Robert Fludd cités par Schafer – je détaillerai et vérifierai ici les hypothèses émises au cours de cette analyse du *Le paysage sonore*.

Schafer identifie Cage comme celui qui a opéré la réforme des définitions de la musique désormais ouverte sur tous les sons du monde. Mais du point de vue de Schafer, cette réforme interne à la musique ouvre aussi à la possibilité tant d'une *autonomisation* des objets sonores (Schaeffer) que d'une *atomisation* aléatoire des éléments qui formaient la structure ordonnée et ordonnable de la musique. Cherchant à conserver ce qui pourrait encore l'être de la structure classique musicale, Schafer s'adapte et positionne sa perspective selon une nouvelle science (écologie acoustique et *design sonore*) hors du cadre musical afin de recontextualiser les sons et de les mettre en relation (*faits sonores*) en fonction d'un modèle d'écoute et d'une conception des paysages sonores signifiants. Schafer pourrait à ce titre être en accord avec la conclusion de Philippe Albéra sur *Le son et le sens* :

« On le sait la musique est un langage qui n'offre pas de référent extérieur à l'instar des langues et des œuvres picturales. Par ailleurs, son sens peut être chiffré par des relations extérieures. »⁶⁹⁰

Pour pallier ce manque de référent extérieur, Schafer déploie une pédagogie en faveur d'une science *chiffrée*, au moyen de représentations graphiques des relations extérieures, afin que puisse être compréhensible le langage de la musique du monde. Mais il relativiserait la conclusion d'Albéra, en précisant qu'il est un référent extérieur qui n'est pas donné, mais devant être retrouvé indépendamment de l'histoire et des productions culturelles. Là où les compositeurs et penseurs du son comme Cage et Schaeffer firent des sons des êtres indépendants de l'audition possédant un langage à jamais inaccessible pour l'humain, Schafer réagit à ce changement de conventions musicales en affirmant un référent extérieur, certes

⁶⁹⁰ ALBERA, Philippe, *Le son et le sens, Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève, 2008, p. 580.

secret, mais *connaissable* par certains et pouvant être représenté graphiquement et chiffré, au moyen des sciences modernes. Mais ces dernières ne sont pas les seules techniques avec lesquelles il travaille. La métaphysique, elle aussi, bien que dans des termes appartenant à d'autres régimes de rationalité lui est utile, parce qu'à leur manière les sciences modernes identifiaient ce qu'il cherche. C'est pourquoi, aussi, il est troublé par l'autonomisation productrice du chaos des sons et de leur absence de sens par rapport au sujet qui les écoute. Plus les sons seraient ainsi autonomes et séparés de l'auditeur, plus ils seraient hors de contrôle de ce dernier. D'un côté, il insiste sur le fait que la recontextualisation en écologie sonore est une chose – que louent ses commentateurs, à l'instar de David Dunn –, et de l'autre, il le fait en fonction d'une connaissance *a priori* du sens de certains sons et de l'*accord* qui régirait les rapports qui existeraient entre environnements sonores et auditeurs. Dans ce contexte d'émancipation avec les musiques expérimentales et concrètes, de quel accord s'agit-il donc précisément ?

4.1 Le titre *Tuning* et la *correspondance* musique et monde

Concentrons nous sur le titre original de l'ouvrage *The Tuning of The World*. La formule, tirée de l'ouvrage du médecin, physicien paracelsien, astrologue et rosicrucien anglais Robert Fludd connu aussi sous le nom de Robertus de Fluctibus (1574-1637), intitulé *Histoire des deux mondes*⁶⁹¹. En introduction de son ouvrage, Schafer donne les raisons qui l'ont amené à choisir son titre en fonction de l'expression de Fludd de la manière suivante :

« Mon propos se veut, ici, réaffirmation de la musique comme recherche de l'influence "harmonisante" des sons qui nous entourent. L'*Utriusque Cosmi Historia* de Robert Fludd montre une illustration intitulée *The Tuning of the World* ["Accorder le monde"] où la Terre forme le corps d'un instrument sur lequel les cordes sont tendues et accordées par une main divine. Il nous faut essayer d'en retrouver le secret. »⁶⁹²

⁶⁹¹ L'*Utriusque cosmi historia* est l'abréviation de l'œuvre maîtresse de Robert FLUDD : *Utriusque Cosmi, Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia...Tomus Primus De Macrocosmi Historia.*, Johann Theodor de Bry, Oppenheim, 1617 (I, a) et 1618 (I, b). *Tomus secundus De...Microcosmi Historia...*, Johann Theodor de Bry, Oppenheim, 1619 (II, a, 1), 1920 (?) (II, a, 2), et Francfort, 1921 (II, b). Pour une liste précise des autres ouvrages de Fludd, je renvoie à EDIGHOFFER, Sylvie, « Fludd, Robert », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. I, éd. par Wouter J. Hanegraff, Koninklijke Brill NV, Leiden, Boston, 2005, p. 371-375.

⁶⁹² SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 27.

Cette reprise des termes de Robert Fludd est centrale pour Schafer étant donné qu'il en fait le titre de l'édition originale de son ouvrage. En effet, bien que le concept de « paysage sonore » (*soundscape*) fût mis en avant dans les nombreuses rééditions⁶⁹³, le titre original publié d'abord chez Knopf à New York et McClelland and Stewart en 1977 à Toronto était en premier lieu *The Tuning of the World*. Ce segment de phrase trouvé par Schafer dans l'ouvrage de Fludd est lié à l'illustration de la théorie classique de la *musique des sphères*. Le dessin⁶⁹⁴ est reproduit, en revanche, dans les premiers feuillets non numérotés de toutes les éditions de l'ouvrage de Schafer⁶⁹⁵. Cette expression est centrale, mais Schafer ne cherche pas à souligner une quelconque adhésion rosicrucienne. Selon mon hypothèse, il indiquerait plutôt une récupération volontaire et symptomatique d'un type d'effort de revendication d'une origine légitimant un ordre rationnel pré-existant qu'il faut retrouver dans les relations entre l'humain et son environnement, comparable à celui de l'alchimiste anglais qui proposa, face à la perte d'unité suivant la « Renaissance » et ses réformes, une nouvelle science renouant avec les traditions passées. Autrement dit, comme nous le verrons par la suite, Fludd a cherché au moyen des techniques empiriques des sciences modernes naissantes à légitimer certaines représentations médiévales et unifiantes du monde. Structurellement, la manière de faire de Schafer est comparable dans la mesure où il partage une affinité dans la quête d'une cohérence entre l'idée d'unité et la résistance de la réalité de leur époque respective.

Le détour par Fludd étant limité au fait que Schafer lui-même le mobilise en première ligne de son ouvrage, il permet néanmoins de mettre en évidence que la logique propre de l'ouvrage de 1977 cherche une correspondance entre un idéal propre et la perception particulière d'un environnement. Le compositeur en art sonore et théoricien en écologie profonde (*deep ecology*) David Dunn confirme cette hypothèse en fonction spécifiquement de la grille de lecture musicale, en identifiant la différence entre l'idée de la musique de Schafer et ses travaux de recherches avec le WSP. En effet, Schafer s'inscrirait pleinement dans le *modernisme romantique*, c'est-à-dire selon l'intérêt « d'élargir la palette expressive de la musique, tout en maintenant une conception esthétique essentiellement dix-neuviémiste du

⁶⁹³ Par exemple la réimpression du livre en 1994 : *Our Sonic Environment and the Soundscape, the Tuning of the World* (1977), Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994 ; et la disparition totale de la traduction de « tuning » dans le sous-titre de la nouvelle édition française : *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010.

⁶⁹⁴ Le dessin est publiés dans l'édition originale en page 90 du « Tractatus I Lib. III » de l'*Utriusque Cosmi Historia* de Fludd. Le manuscrit original est conservée par le *British Museum Trustees*.

⁶⁹⁵ En regard des *copyright* dans l'édition française de 2010, et avant même le titre complet intérieur de l'édition anglaise de 1994.

rôle social et du but de la musique. »⁶⁹⁶ Il y aurait selon Dunn, un écart entre cette manière de faire de la musique et les idées qu'ils développent sur les enjeux écologiques et sociaux de son écoute de l'environnement. De cet écart, Schafer aurait « logiquement » défini sa nouvelle science :

« C'est pourquoi il ne pouvait pas concilier ses idées sur le paysages sonores avec sa musique ; la conséquence logique qui s'offrait à lui était de définir une nouvelle discipline intellectuelle. »⁶⁹⁷

La remarque de Dunn identifiant un écart entre ses compositions et ses recherches me donne l'occasion de montrer ici que la définition même de la « nouvelle discipline » est plutôt constituée d'une part d'une logique ambiguë, et que d'autre part, comme je le montrerai plus avant, elle détermine la question de la *double manière d'écouter* (musique et monde) continuant de dynamiser, au sein du texte de Schafer, sa dialectique propre.

4.1.1 Développement ambigu des récupérations modernes de la musique des sphères de Pythagore

Dans son chapitre sur la ligne séparant le *video* (je vois) de l'*audio* (j'entends), démarquant le son pur du bruit, étant de même toujours déjà simultanément ce qui contient et sa réduction (simultanément réservoir et résidu), Douglas Kahn montre en quoi le modernisme du dix-neuvième siècle a récupéré les idées pythagoriciennes associant la musique, l'univers, l'universalité, et les mathématiques⁶⁹⁸. La première trace d'une explication assumée de l'association de la musique et du mouvement des sphères se trouverait prononcée dans un dialogue entre Socrate et Glaucon, dans la *République* de Platon⁶⁹⁹. La théorie fut

⁶⁹⁶ David DUNN, « L'écologie sonore et la tradition de la musique expérimentale » (2008) in *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011, p. 90.

⁶⁹⁷ David DUNN, « L'écologie sonore et la tradition de la musique expérimentale » (2008) in *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011, p. 90.

⁶⁹⁸ KAHN, Douglas, « Concerning the line », in *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p. 72-100.

⁶⁹⁹ Si les documents concernant la musique des sphères de Pythagore sont plutôt rares, le dialogue entre Socrate et Glaucon forme une des premières attestations littéraires de cette théorie de la musique des sphères. Sur la question de la connaissance du mouvement des astres, Socrate dit : [530d] « Il est probable, dis-je, que comme les yeux sont attachés à l'astronomie, de même les oreilles sont attachées au mouvement harmonique, et que ces connaissances sont liées l'une à l'autre comme des sœurs, ainsi que les Pythagoriciens l'affirment, et nous

reprise et adaptée dans l'histoire occidentale illustrant notamment la tétrade traditionnelle des mathématiques (arithmétique, musique, géométrie et astronomie). Musique et cosmos y seraient ordonnés en un mouvement selon des lois universelles de proportions harmonieuses, de tonalités, et de fréquences périodiques que les sciences mathématiques pourraient retrouver⁷⁰⁰.

De ce récit, les modernistes ont privilégié l'image de la *corde* unique équivalente à celle qui est mise en vibration par une main sortie des nuages dans le dessin de Fludd⁷⁰¹. L'insistance sur les instruments à cordes (plutôt que sur ceux à vent, ou à percussion) est le signe d'une interprétation propre à la tradition de la musique occidentale, dans laquelle dominant les instruments à cordes et les sons en consonance plutôt que les timbres non périodiques des percussions. Malgré cet apparent accord au dix-neuvième siècle et début vingtième siècle sur la représentation des lois universelles selon le modèle vibratoire de la corde, Douglas Kahn montre que :

« [l]'héritage du néo-pythagorisme dans le modernisme, cependant, a été assez bizarre, en tant qu'appartenant aux deux notions d'étendue de tous les sons et la possibilité d'une ligne pour représenter tous les attributs du monde, un ordre des sons inclus. »⁷⁰²

En d'autres termes, l'intérêt progressif puis formalisé par John Cage envers la possibilité que tous les sons du monde puissent être écoutés en eux-mêmes et pour eux-mêmes comme musique, aussi anarchiques, dissonants et non ordonnés qu'ils puissent être, est tout autant déterminé par le néo-pythagorisme que l'ordre harmonique chiffrable et le

également, Glaucon, qui sommes d'accord avec eux. À moins que nous ne fassions les choses autrement ? » Mais Socrate continue ainsi un peu plus loin : [530e] « Ne sais-tu pas que dans le domaine de l'harmonie aussi, ils s'adonnent à une étude différente, mais du même genre ? [531a] Quand ils mesurent, en effet, les sonorités et les accords les uns par rapport aux autres, ils y peinent infiniment comme les astronomes. » Glaucon prend la parole : « - Par les dieux, dit-il, c'est vrai, ils sont franchement ridicules ! Ils discutent de choses auxquelles ils donnent le nom de " densités ", et on les voit qui tendent l'oreille comme s'ils tentaient de discerner une voix provenant du voisin, les uns affirmant qu'ils perçoivent dans le registre intermédiaire un certain son, et qu'il s'agit de l'intervalle le plus petit qu'on puisse mesurer, les autres contestant cette affirmation en disant qu'il s'agit d'un son semblable à ceux qui ont déjà été émis. Les uns et les autres placent les oreilles avant l'intellect. », PLATON, *La République*, trad. du grec et présentation par Georges Leroux, deuxième éd. corr., Flammarion, Paris, 2004, p. 383-384.

⁷⁰⁰ KAHN, Douglas, « Concerning the line », in *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p. 73.

⁷⁰¹ En lisant bien, là où Fludd représente une seule corde, Schafer décrit ce même dessin en mentionnant dans l'anglais original plusieurs cordes : « In Robert Fludd's *Utriusque Cosmi Historia* there is an illustration entitled "The Tuning of the World" in which the earth forms the body of an instrument across which *strings* are stretched and are tuned by divine hand. », SCHAFER, Murray R., *Our Sonic Environment and the Soundscape, the Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994, p. 6. Je souligne.

⁷⁰² KAHN, Douglas, « Concerning the line », in *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p. 74. Je traduis.

langage linéaire des sons purs du monde de Schafer. *L'ambiguïté de l'association musique et monde* au sein du néo-pythagorisme particulier des modernistes serait ainsi centrale dans l'histoire occidentale dans la discussion entre auditeurs privilégiant tous les sons de l'étendue spinoziste et ceux privilégiant leur écoute selon un ordre de valeur métaphysique. Cette ambiguïté est résolue lorsque quelqu'un se réfère à la musique des sphères. Un côté ou l'autre est choisi, mais Schafer, volontairement ou non, s'installe dans cette « bizarre » réception pour en appuyer, certes, l'idée d'une cohérence sous-jacente des sons du monde. Mais, c'est aussi le lieu de débat que Schafer investit. Cette zone au sein des récupérations modernes des idées se référant à la musique des sphères détermine un champ large de tension polarisé par des positionnements d'artistes, en particulier sur la question de savoir ce qui de la nature et de la culture pouvait être digne d'intérêt pour l'écoute musicale.

Parmi ceux qui réutilisent la représentation de Fludd, en 1952, l'artiste américain Harry Smith (1923-1991) l'avait aussi reproduite en couverture de l'une des premières anthologies des musiques populaires hétérogènes les unes des autres, provenant de milieux sociaux et de traditions différentes (folk, blues, country, cajun, jazz et gospel)⁷⁰³

En 1994, par contraste et mettant par conséquent en évidence la continuité de l'autre mouvement cherchant une unité musicale au-delà des différences culturelles, Tony Conrad (1940-)⁷⁰⁴, après des décennies d'expérimentation sur les microtonalités (au sein notamment du *Theatre of Eternal Music* dans les années 1960), provoqua les musiciens à investir la multitude d'événements sonores qui peuvent s'écouter entre les tonalités historiquement déterminées par la tradition de la musique occidentale, dans un album intitulé justement *Slapping Pythagoras* (« En giflant Pythagore »)⁷⁰⁵. Conrad et ses acolytes voulurent

⁷⁰³ *Anthology of American Folk Music* (1952), musiques enregistrées de 1927 à 1932, compilées par Harry Smith, Folkways Records, 78 tours, réédition CD par Smithsonian Folkways Recordings, Washington D.C., 1997.

⁷⁰⁴ Violoniste, cinéaste, écrivain, Tony Conrad est une figure centrale dans les avant-gardes de la 2^{ème} moitié du XX^e siècle. Notamment membre clé du quintet *Theatre of Eternal Music* (que Conrad appelle parfois avec un soupçon d'ironie le *Dream Syndicate*) qui a initié au début des années 60 ce qu'on appelle de manière réductrice le minimalisme, alors fortement influencé par le *drone* indien (bourdon continu formant l'armature autour de laquelle tourne la musique indienne). Le quintet (qui rassemblait en son sein La Monte Young et Marian Zazeela, mais aussi John Cale et Angus MacLise qui firent ensuite partie du Velvet Underground) s'immergea dans les flux continus de fréquences « pures » où les notions de début, de fin, d'anticipation, ou de climax perdent leur sens au profit d'une attention toute particulière à la nature du son et de son signal. Ils se libérèrent par là de toute « partition » devenue vaine une fois baignés dans le sentiment extatique d'éternité que procure la répétition du même son. Cf. GHOSN, Joseph, *La Monte Young, Une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Éditions Le mot et le reste, Marseille, 2010.

⁷⁰⁵ Sur ce disque, Rob Young consacra un article homonyme tout en y retraçant l'histoire du conflit moderne sur les utilisations de la musique des sphères de Pythagore : YOUNG, Rob, « Slapping Pythagoras. The Battle for the Music of the Spheres », in *Undercurrents, The Hidden Wiring of Modern Music* (2002), éd. par Rob Young, Wire, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 71-79.

choisir leurs propres sons, pouvoir passer d'une harmonie à une autre par des intervalles inédits.

L'harmonie cessant d'être un objectif en soi, ils inventèrent un nouveau langage musical focalisé sur les transitions et intersections de fréquences harmoniques, dissonantes sûrement, mais presque jamais discordantes. Diplômé de Harvard en mathématique (1962), Conrad est attentif à la relation entre quantifications arbitraires de phénomènes sonores et leur perception. En lutte contre le modèle d'un accordage unique et imposé, il désigne une sortie possible de la composition et de l'écoute de la musique en montrant combien l'Occident a fixé la construction des instruments depuis J.-S. Bach selon l'accordage tempéré. Les instruments subirent une standardisation de leurs intervalles selon cet accordage bien précis qui peut être daté précisément⁷⁰⁶.

4.1.2 Sélection d'une ligne, construction d'une généalogie

Si Schafer en 1977 choisit l'image de la musique des sphères en *incipit* et érige une expression de Fludd au rang de titre de son livre majeur, son intention est à contextualiser en fonction des débats d'alors dans les milieux de la composition en Amérique du Nord. Il s'agirait alors d'une réaction à *l'encontre* des tentatives de remise en question du monopole de l'accordage tempéré qui unifie et ordonne depuis trois siècles l'écoute de la musique en Occident. Le choix de l'image et du titre en référence à Fludd ne serait ainsi pas simplement un exemple d'une des premières représentations sonographiques du cosmos, mais aurait aussi la fonction de légitimer une *continuité* qui, de la Grèce antique à la modernité en passant par les études de l'alchimiste Fludd, ne cesse de démontrer qu'un ordre rationnel parfait existe et organise en correspondance le *monde* et la *musique* selon des proportions équivalentes, universelles, intemporelles et exactes. D'où le fait que Schafer ouvre l'*Épilogue* du *Le paysage sonore* avec cette phrase :

« Avant l'homme, avant l'invention de l'oreille, seuls les dieux entendaient les sons. La musique était alors parfaite. En Orient comme en Occident, des récits évoquent cette époque. »⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Le clavier avec les touches noires et blanches selon l'ordre des intervalles de type tempéré qui est généralisé aujourd'hui fut inventé à Cöthen en Allemagne entre 1722 et 1742.

⁷⁰⁷ SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 371.

En parlant de l'*anahata*, le « son non frappé », Schafer cite Alain Daniélou (1968), dans ce même passage :

« “ Il correspond à des rapports numériques permanents qui sont à l’origine de toutes les structures du monde.” Il en va de même du concept occidental de la musique des sphères, à savoir la musique faite ordre rationnel – concept qui remonte à la Grèce antique, et tout particulièrement à l’école pythagoricienne. Ayant découvert la correspondance mathématique des harmoniques d’une corde et remarqué la parfaite régularité du mouvement des planètes et des étoiles, Pythagore joint l’intuition à la découverte et suppose que les deux types de mouvement sont l’expression d’une loi universelle parfaite unissant la musique et les mathématiques. »⁷⁰⁸

Dans la suite du texte, comme nous l’avons précédemment vu, il enchaîne avec l’idée intuitive de la musique des sphères subsistant chez Boèce⁷⁰⁹, puis la croyance de Johannes Kepler en un système parfait unissant musique et astronomie⁷¹⁰. Schafer met en scène une histoire qui, d’expériences intuitives et scientifiques, débouche sur une vérification des mathématiques modernes de Jean-Baptiste Fourier⁷¹¹. Il place donc son discours conclusif sous l’autorité d’abord d’une transversalité aux traditions occidentales et extra-occidentales, puis d’une *généalogie* d’auteurs qui, à partir de l’étendue matérielle, ont été en quête de l’identification d’une ligne représentant « tous les attributs du monde, un ordre des sons inclus ».

4.1.3 Fabrication d’un croire, fabrication d’une science

Au niveau rhétorique, je relève ainsi qu’au moyen de ce dispositif référentiel (titre, représentation de Fludd, sélection de correspondances entre traditions et auteurs), Schafer *fait* croire à une raison originaire, ultime, capable logiquement de réguler le devenir du monde, parce que hors des constructions historiques qui ne seraient qu’interférences bruyantes dans la communication lorsqu’il s’agit de retrouver cette *musique de l’au-delà* « faite ordre rationnel ».

Ce procédé rhétorique permet de légitimer une nouvelle science basée sur une raison universelle qui n’aurait pas été affectée par la transformation du rôle, de la représentation culturelle et de la physique des sons intervenue avec la distinction entre *acoustique* et *musique*

⁷⁰⁸ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 371.

⁷⁰⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 371.

⁷¹⁰ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

⁷¹¹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 372.

qu'initient les pratiques de l'inscription visuelle des sons (phonautographe et phonographe) et ensuite de leur reproduction. Schafer se réfère pour sa nouvelle science à la musique des sphères comme d'un système réaffirmant l'*unicité* de l'acoustique et de la musique *rompue* par le développement des disciplines scientifiques et des technologies modernes. Schafer place ses références discursives en amont de cette scission en une double définition du phénomène du son comme nous l'avons vu en début de partie où le son est dit être « à la fois : vibration acoustique capable d'éveiller une sensation auditive, sensation auditive engendrée par vibration acoustique. »⁷¹² Schafer puise ses références dans des théories qui, elles aussi issues de schismes pourtant, avaient expérimenté des moyens de réunir ce qui avait été séparé (perception et vibration). Ces expérimentations étaient intuitives, mais animées d'une idée vraie d'unité des connaissances (un ordre rationnel de l'univers créé par une même source), qu'il s'agit, comme nous l'avons vu, de désormais vérifier (« retrouver ») et mettre à jour au moyen des sciences contemporaines. Il s'agit donc de reprendre les théories abandonnées, de les adapter, et de les traduire en une nouvelle science qui, au nom de l'interdisciplinarité, demande que s'unissent – plutôt que se séparent - les sciences de l'audition, celles de l'acoustique et les pratiques musicales, autour d'un projet commun : la reformation de l'unité de la physique acoustique et de la musique.

4.2 Le modèle de la doctrine pansophiste de Robert Fludd et l'analogie

Au travers de notre question de savoir pourquoi Schafer mobilise de la sorte l'image et l'expression de Fludd, se glisse de manière comparable la même question concernant l'œuvre de ce dernier⁷¹³.

Au fil de ses ouvrages, Fludd expose un système complexe qualifié parfois de « théosophie »⁷¹⁴, parfois de physique « pansophique »⁷¹⁵. Fludd y reproduit tant des

⁷¹² ROSSI ; Mario, *Audio*, 1^{ère} édition, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2007, p. 2.

⁷¹³ Pour des développements du système de pensée de Fludd, je renvoie aux ouvrages collectifs, monographies et articles de référence suivants : *Robert Fludd and his Philosophical Key*, éd. par Allen G. Debus, Science History Publication, New York, 1979. GODWIN, Joscelyn, *Robert Fludd : Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds* (1979), Phanes Press, Grand Rapids, MI, 1991. HUFFMAN, William H., *Robert Fludd and the End of Renaissance*, Routledge, New York, Londres, 1988. *Robert Fludd : Essential Readings*, éd. par William H. Huffman, The Aquarium Press, Londres, 1992. HUTIN, Serge, *Robert Fludd (1574-1637) : Alchimiste et philosophe Rosicrucien*, Les éditions de l'omnium littéraire, Paris, 1971. SZULAKOWSKA, Urszula, « Robert Fludd : The Divine Alchemy of the Eye of God », in *The Alchemy of Light : Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, E.J.Brill, Leiden, Boston, Köln, 2000, p. 167-182.

⁷¹⁴ « [...] noster de Theosophia discursus [...] » cf. HUTIN, Serge, *Robert Fludd (1574-1637), Alchimiste et philosophe Rosicrucien*, Les éditions de l'omnium littéraire, Paris, 1971, p. 167. Chez Fludd : Sum. Bon., p. 4. et aussi Soph., p. 52.

expériences classiques telles celles d'Archimède ou de Héron d'Alexandrie, mais construisit aussi des machines propres⁷¹⁶ et étudia en précurseur les propriétés de l'air, de l'eau, et de la vapeur notamment. À cheval entre les théories antiques et ses découvertes empiriques, Fludd réunit dans un même système la reconnaissance que le son est le résultat du mouvement du choc de l'air⁷¹⁷ et simultanément qu'il existe une musique céleste produite par le mouvement des astres que Dieu dirige en musicien. Pour lui, cette musique n'est non seulement que le reflet de la musique angélique qui entoure « le Trône de Dieu », mais que tous les sons désagréables (bruit) perçus par l'humain viennent de « l'esprit chaotique de la Terre » et des actions diaboliques⁷¹⁸. En développant à sa manière et selon son contexte anglais et chrétien des XVI^e et XVII^e siècles la théorie de la musique des sphères, Fludd l'adapte avec une main de Dieu sortie des nuages et un axe de l'univers qui est le manche d'un monocorde (violoncelle à une corde verticale) selon la dominante des instruments à cordes dans la musique de son époque. La nouveauté toute relative s'inscrit dans les théories qui permettaient de *mesurer l'incommensurable* (les astres et l'au-delà) à partir d'instruments et représentations anthropocentrées par la *méthode de l'analogie*. Le manche d'un violoncelle appartient au microcosme, mais, par analogie, ce manche et surtout les sonorités invisibles que l'instrument produit seraient autant d'indices pour connaître les mondes macrocosmiques inconnus et transcendants. L'instrument en question étant divisé en segment et construit selon les règles des proportions harmoniques des intervalles, la musique divine de l'univers était limitée à la gamme en vigueur à l'époque de Fludd.

La méthode de l'analogie (ou théorie des correspondances) n'est compréhensible que dans un régime de rationalité qui d'une part suppose l'existence de mondes parallèles à celui sensible dans lequel l'humain fait ses expériences de chair, et d'autre part suppose un ordre du cosmos (étagé en plusieurs mondes ou non) selon une concorde universelle correspondant à la volonté originale d'un dieu créateur unique d'où tout découlerait.

Concernant les mondes parallèles, en lecteur de Platon⁷¹⁹, Fludd suppose plusieurs cieux sur le modèle cosmogonique néoplatonicien où les idées participent des mondes

⁷¹⁵ PEUCKERT, W.E., *Die Rosenkruzertum. Geschichte einer Reformation*, Iéna, 1928, p. 18. Et plus récemment : EDIGHOFFER, Roland, « Rosicrucism I : First half of the 17th Century », *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Vol. II, éd. par HANEGRAAFF, Wouter J., Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 1013.

⁷¹⁶ Par exemple, une lyre automatique actionnée par la force hydraulique : *Ut. Cosm.*, I, b, p. 485.

⁷¹⁷ *Ut. Cosm.*, I, b, *De Temple Musique*.

⁷¹⁸ *Ut. Cosm.*, I, a, p. 29-106 ; I, b, p. 159-259 ; II, a, I, p. 19-90 et 239-263.

⁷¹⁹ Le *Timée* en particulier et le Platon d'Adrastus, de Chalcidius et d'Apulée de Madaure. Cf. HUTIN, Serge, *Robert Fludd (1574-1637), Alchimiste et philosophe Rosicrucien*, Les éditions de l'omnium littéraire, Paris, 1971, p. 72.

supérieurs, angéliques et divins. Lorsque l'idée se matérialise dans le monde sensible humain, elle descend et perd de sa vérité. Porté pourtant par l'essor scientifique de son temps, Fludd cherche empiriquement au moyen d'expérimentations à rattacher les phénomènes du monde physique à celui des idées. L'entreprise est à comprendre comme d'abord théosophique, c'est-à-dire comme science de Dieu, comme connaissance divine, qui transcende la raison humaine. Cette science des sciences ne peut qu'être reçue, notamment par illumination, des mondes supérieurs (Dieu, anges, idées) vers l'humain. Selon cette conception, le savoir de toute chose, l'organisation de l'univers et sa composition ne peuvent être connus qu'à condition de se mettre en communication avec la source d'où tout aurait été créé, d'où toute vérité découlerait, et vers laquelle tout retournerait. Cette source doit faire l'objet d'une révélation. Mais cette révélation ne peut être donnée telle quelle à l'humain empêtré dans le chaos du monde terrestre. La source est révélée et déjà donnée, sans quoi rien ne serait. Mais elle est cachée dans la matière, hermétique au cœur de l'univers. Et l'humain avec ces moyens philosophiques ou expérimentaux pourrait être en mesure de la retrouver, comme elle l'a été trouvée auparavant par certains dans certaines traditions⁷²⁰.

4.3 Contexte de ruptures institutionnelles des XVI^e et XVII^e siècles

Ce système doctrinal a vu le jour dans un contexte d'une Angleterre en plein essor impérialiste dès la période élisabéthaine. De nombreuses formes de ce que l'on appelle désormais « ésotérismes » se développèrent de manière systématique, comme, par exemple, la *Monas Hieroglyphica* (1564) de l'astrologue de la reine Elisabeth, le Dr John Dee (1527-1608). De manière générale, l'histoire des XVI^e et XVII^e siècles de l'Europe occidentale présente ce que Michel de Certeau appelle « une incroyable multiplication de [...] divisions dans le champ de l'expression religieuse »⁷²¹.

Toujours de manière générale, lorsque le cadre de référence de l'autorité unique se sépare (à l'époque, la catholicité) les pratiques et pensées rejetées selon l'accusation d'« hérésie » deviennent des mouvements schismatiques. Tout système anciennement non orthodoxe peut désormais être considéré comme une « Église » à part entière. L'autorité de l'ancienne « Église » une et universelle ainsi relativisée se déplace vers l'État devenant l'unité référentielle. Les nations, mais aussi les disciplines se (re)définissent. Épistémologiquement

⁷²⁰ C'est-à-dire de manière non exhaustive : gnose, manichéisme, platonisme, kabbale, et hermétisme.

⁷²¹ À la suite notamment des trois ruptures aux conséquences épistémologiques qui eurent lieu à l'époque de Fludd, comme déjà évoqué. CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique XVI^e-XVII^e siècle* (1982), tome 1, 2^e éd., Gallimard, Paris, 1987, p. 32.

les régimes de raison – les référents culturels – se déplacent. Toutes les positions sont possibles, mais toutes aussi sont aussi menacées (qui du prêtre ou du médecin est le plus apte à comprendre le cas d'une possédée ? La question s'est posée en tant de crise des référents de rationalité⁷²²). Les savoirs s'affrontent et par là même se développent. Chaque position est hétéronome parce que ne pouvant imposer sa seule loi face aux autres existantes et possibles.

4.3.1 Contextes d'élaboration de savoirs sur la médiation des corps entre deux régimes de rationalité : éther et organe sensoriel de Dieu

De manière symptomatique, le dieu grec Éther⁷²³ devient alors le terme aidant à comprendre – remplissant l'inconnu d'une représentation – le nouvel *enjeu du vide* et de *ce qui pourrait médiatiser deux corps séparés*. Le mathématicien, philosophe et physicien français René Descartes (1596-1650) réfuta, par exemple, la possibilité du vide et élaborait la théorie des tourbillons d'éther expliquant le mouvement des planètes. Le philosophe, mathématicien, théologien, physicien, astronome et alchimiste anglais Isaac Newton (1643-1727) mobilisa de l'éther dans sa théorie de la gravitation universelle. Parce que la gravitation est observable scientifiquement, un corps (terre) et un autre corps (pomme détachée de l'arbre) devaient, selon ce raisonnement, être médiatisés d'une manière ou d'une autre. Un système explicatif se devait d'être créé afin de comprendre la relation existante et observable entre deux corps séparés.

La raison devenant l'outil principal avec lequel l'ordre du monde au-delà des divisions apparentes pouvait être dévoilé, la seule explication issue de la tradition religieuse devenait non plus la seule digne de foi en matière de validité intellectuelle alors que les représentations de l'univers utilisaient les outils conceptuels de la scolastique médiévale. De manière exemplaire de cette situation, la médiation entre deux corps fut attribuée selon les principes théologiques en vigueur alors à l'éther, mais les conditions de possibilité de ce médiateur de la force gravitationnelle étaient dues et mues par la volonté de Dieu, c'est-à-dire techniquement selon l'organe sensoriel de Dieu (*sensorium Dei*) lui permettant de transmettre une influence d'un corps à l'autre. L'espace sensible ne pouvait alors se penser indépendamment de la tradition métaphysique. Deux mondes sont en correspondance, l'un sensible et historique, l'autre métaphysique et anhistorique. Des nouvelles sciences puisent

⁷²² CERTEAU, Michel de, *La Possession de Loudun* (1970), 3^e éd., Gallimard, Paris, 1990.

⁷²³ Dans la mythologie grecque, Éther était un dieu personnifiant les parties supérieures du ciel, ciel pur, variété d'air pour Platon *Timée* 56b, 58 d.

dans cette antique idée de correspondance entre les mondes afin de comprendre la physique terrestre, mais la division qui sépare les mondes étant perçue majoritairement, dans ce contexte, comme irréversible, s'engage alors une multitude de productions culturelles aux expérimentations de type scientifique afin de combler les divisions du pensable d'une unité rationnelle. Le système de Fludd s'insère dans ce contexte général.

4.3.2 Réformation du monde face aux divisions : le cas du premier cercle rosicrucien

Plus particulièrement, Fludd s'est aussi fait connaître pour avoir été l'un des premiers commentateurs des doctrines rosicruciennes. Parmi ces commentateurs, il y eut notamment René Descartes en France ; Elias Ashmole (1617-1692), Samuel Hartlib (1595-1662), John Dury (1595-1680), et Fludd en Angleterre. Dans un projet cherchant à réunir tous les savoirs et pratiques des sociétés secrètes, Fludd aurait particulièrement défendu les doctrines et la sagesse rosicruciennes⁷²⁴. Le phénomène rosicrucien se fit connaître au travers de la parution en 1614 à Kassel en Allemagne de trois textes : *Allegemeine und General Reformation der ganzen weiten Welt* (Réformation universelle et générale du monde entier) ; *Fama Fraternitatis, Dess Löblichen Ordens des Rosenkreutzes, an alle Gelehrte und Häupter Europae geschrieben* (Le destin de la Fraternité digne d'éloges de l'Ordre de la Rose-Croix, Écrit pour tous les érudits et gouverneurs d'Europe) ; et *Auch einer kurtzen Responcion* (Aussi une courte réponse). La qualité littéraire des ouvrages serait une des raisons émises expliquant leur rapide diffusion en Europe (la *Fama* réimprimée neuf fois de 1614 à 1616), suscitant les réactions des commentateurs mentionnés. Une autre raison du succès pourrait s'expliquer du fait que ces textes répondaient à des interrogations partagées en Europe⁷²⁵.

Les textes furent écrits par un cercle d'ami de Tübingen : Johann Valentin Andrea, Christoph Besold, et Tobias Hess. Dès 1610, à eux trois, ils auraient construit notamment la mythologie rosicrucienne et le récit des *Noces Chimiques de Christian Rosenkreutz en l'année 1459* (autre texte paru à Strasbourg en 1616 intitulé : *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz Anno 1459*).

⁷²⁴ MATTON, Sylvain, « Fludd (Robert) 1574-1637 », *Encyclopædia Universalis*, vol. VII, Paris, 1984, pp. 1035-1037, fait mention du traité de Robert Fludd défendant la Société Rosicrucienne dans son *Tractatus apologeticus integritatem Societatis de Rosea Cruce defendens* (1617).

⁷²⁵ EDIGHOFFER, Roland, « Rosicrucianism I: First half of the 17th Century », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism* Ed. by HANEGRAAFF, Wouter J., Koninklijke Brill NV, Vol. II, Leiden, 2005, p. 1009.

Dans un climat politique d'échec de la « Formule de Concorde » qui entendait réinstaurer l'unité entre différents États luthériens (c'est-à-dire morcellement du référent unique religieux et conséquemment le déplacement de l'autorité vers l'État), le cercle de Tübingen répondit par la nécessité d'un retour à une pratique universelle de la piété chrétienne. Mais dans la région majoritairement luthérienne, le calvinisme prenait du terrain, et l'Église catholique se renforçait grâce à la réforme du Concile de Trente. Ces positions concurrentes provoquèrent un durcissement doctrinal luthérien. En réaction à ce durcissement des définitions de l'orthodoxie, le cercle développa des récits puisant ailleurs des références à distance de la dogmatique, au risque d'être accusé d'hérésie.

Influencés par des disciplines scientifiques qui ne cessaient d'étendre leurs découvertes en mathématique Girolamo Cardano [1501-1576] ; en géographie Gérard Mercator [1512-1594] ; et en astronomie Johannes Kepler [1571-1630], les membres de la fraternité cherchèrent à réconcilier la pratique pieuse et le développement de la science.

Il n'est pas question de faire ici l'exposé du ou des phénomènes rosicruciens⁷²⁶, mais il est important de souligner combien le système de Fludd participe, bien que dans un contexte régional différent à cette volonté rosicrucienne d'un retour à une unité chrétienne. Il y adhère aussi selon la création d'une doctrine nouvelle puisant à d'autres systèmes de référence différents de ceux de l'orthodoxie autoritaire et décevante, au moyen et suivant l'élan des expérimentations scientifiques contemporaines. Fludd, ainsi, est non seulement un produit des crises européennes susmentionnées, mais aussi participe en particulier à la reproduction de systèmes idéologiques et pratiques en quête de réformation de l'unité du monde.

4.4 Schafer, une théosophie moderniste

De manière générale, ce détour par Fludd met, pour terminer, en évidence que les efforts fournis par Schafer pour développer une nouvelle science de la phonosphère sont comparables et déterminés par la volonté de reformer un référent unique pour toutes écoutes, toutes les sciences et tous les arts sonores.

⁷²⁶ Je me contente de renvoyer aux nombreuses études historiographiques contemporaines permettant une connaissance précise de ce phénomène qui avait su se parer de mystères : Le *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism* organise en trois parties consécutives : le Rosicrucianisme de la première moitié du XVII^e siècle, celui du XVIII^e siècle (parties établies par Roland Edighoffer), et celui pour finir du XIX^e et du XX^e (partie établie par Massimo Introvigne). Pour chaque partie une bibliographie est établie. Je m'y réfère et y renvoie. *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism* Ed. by HANEGRAAFF, Wouter J., Koninklijke Brill NV, Vol. II, Leiden, 2005, p. 1009-1020.

Plus précisément, en se référant à l'ouvrage et la représentation de la théorie de la musique des sphères de Fludd, Schafer légitime l'historicité de sa mythologie des paysages sonores depuis les origines en reliant des éléments séparés dans l'espace et le temps afin d'y faire croire à la vérité universelle d'une musique faite ordre rationnel. Outre Pythagore ou Kepler, Schafer met en avant Fludd pour plusieurs raisons que je résumerai afin de conclure sur ce qu'il convient d'appeler une *théosophie moderniste* cherchant, grâce au progrès scientifique de son temps, et selon des méthodes, à relier des phénomènes du monde physique à un idéal d'unité ordonnée universelle.

4.4.1 Une double écoute

À l'appui d'un auteur produisant un discours pansophique face aux crises découlant du moment de transition que représente la « Renaissance » ou « pré-modernité », Schafer y puise, dans son contexte, une légitimation de l'insupportable division d'un référent universel concernant la musique et l'harmonie. Si pour Fludd, il s'agissait de pallier la rupture de la concorde universelle, pour Schafer il s'agit, de même, d'accorder le monde et de réaffirmer une origine authentique au phénomène sonore contre son diagnostic de *schizophonia*. Ainsi que de combler la séparation des disciplines de l'acoustique et de la musique.

Autrement dit, hors de sa rhétorique, dans son contexte des années 1970 au Canada, *son écoute est schizophonique*, car deux espaces-temps différents interfèrent lorsqu'il porte son attention auditive sur des faits sonores. À chaque mise en résonance avec l'environnement acoustique, Schafer pense son écologie, c'est-à-dire comment cet environnement pourrait être pur et sans bruit. C'est pourquoi son écoute peut être présentée comme étant *double* :

- à la fois orientée sur l'environnement physique et historique ;
- et à la fois traduite en fonction d'un idéal métaphysique et anhistorique.

Observable chez Fludd comme chez Schafer, la doctrine des deux musiques, l'une terrestre, l'autre céleste, correspond aux organisations projetées par cette double écoute. Ce

qui se confirme aussi par l'*écart* identifié par Dunn entre son invention des paysages sonores dans les années 1970 et une idée de la musique absolue attachée au XIX^e siècle⁷²⁷.

4.5 L'acoustique comme « organe sensoriel de Dieu » ou l'analogie entre l'audible et l'inaudible

Tout événement dans l'univers acoustique est traité dans un espace sensible historique. Cette affirmation permet à Schafer de légitimer simultanément un espace et un temps *non sensibles et non historiques*⁷²⁸. Il mobilise par là même l'ancienne métaphysique classique où les vibrations et les sons se transmettaient au sein de l'organe sensoriel de la volonté divine agissant entre les corps. C'est selon cette raison qu'il associe, la notion hindoue de son non frappé avec l'éther de la scolastique newtonienne lorsqu'il énonce dans le premier paragraphe de son *Épilogue* que l'*anahata* est une « une vibration de l'éther, qui ne peut pas être perçue des hommes, mais dont dérive toute chose »⁷²⁹.

Le silence étant, dans ce système, la condition de possibilité de la présence simultanée des deux espaces (sensible et métaphysique), l'écoute double des sons formerait alors la condition de possibilité de l'*analogie* entre ce qui pourrait se révéler de l'ordre des choses et du monde. Schafer focalise son attention sur l'environnement acoustique et musical parce que pourrait s'y reconnaître la raison originaire (source « dont dérive toute chose ») et ultime. Lorsque les sons sont considérés comme « bons » par Schafer, ils sont analogues à la raison divine, ils la contiendraient en eux. Le sens donné par Schafer à l'accord (*tuning*) est à comprendre en fonction de la théorie de l'analogie et des correspondances entre les mondes sensibles et idéels. À la raison ultime correspondrait l'accord qui unifierait les sons du monde selon une harmonie ultime.

À l'accordage (*tuning*) entre la musique du monde et la musique de « Dieu » peut être comparée aussi la vision du monde rosicrucienne qui se base (de manière aussi traditionnelle en ésotérisme occidental) sur la compréhension de « Dieu » et du monde par analogie. La rose (placée au centre de la croix chrétienne, là où dans la symbolique se joignent le ciel et la terre)

⁷²⁷ Je rappelle ici l'histoire de la construction au XIX^e siècle de l'idée de musique absolue : DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997.

⁷²⁸ Cf. le titre de son *Épilogue* « la musique de l'au-delà ».

⁷²⁹ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 371. Ici apparaît une des rares mentions d'une origine vibratoire, source de vie, que nous allons retrouver dans la partie concernant le compositeur de bruit Zbigniew Karkowski mobilisant le même type de référence.

étant le point de jonction entre la matière et la divinité dans la symbolique rosicrucienne⁷³⁰, pour Schafer, le point de condensation où matière et divinité fleurissent est l'environnement acoustique qu'il a élu comme lieu privilégié de la transmission d'un message provenant de « l'au-delà ».

Mais c'est dans l'univers acoustique que pourraient se jouer *accord* et *analogie*. Il l'investit comme s'il s'agissait du lieu où il demeure des inconnus. Preuve en sont les lignes des références aux théories, bien qu'« intuitives », que Schafer construit, et appelle au développement scientifique. Il mobilise tant la tradition de « l'éther » refoulant la théorie de la relativité, que celle, classique, de la musique des sphères. Ces traditions sont utiles, car elles apportent des éléments de réponse quant à ce qui peut bien régir le rapport entre les corps. La mythologie acoustique mobilisée est à comprendre aussi, chez Schafer, en fonction du souci plus général de ce qui peut unir deux corps de manière conforme à la doctrine catholique du mariage. *Tuning as Wedding* pourrait être l'expression permettant d'expliquer l'accord de Schafer dont la perspective va bien au-delà de l'acoustique. Ses « paysages sonores » sont la formalisation de ce sentiment d'urgence et de nécessité d'une médiation ordonnée entre deux corps (ou l'impossibilité du vide entre les corps), que forment dans sa théorie l'auditeur et l'environnement, ou esprit et matière.

4.6 Comparaison des technologies de stabilisation

Les doctrines de Fludd et de Schafer se basent sur trois principes similaires :

- 1) elles procèdent selon la même méthode et mouvement de pensée : de l'idée au monde physique et du monde physique aux idées (sur le modèle néo-platonicien) ;
- 2) il existe *un* ordre, *une* « source » d'où toute vérité découlerait (sur le modèle néo-platonicien) ;
- 3) une vérité, cachée, intemporelle et indépendante du monde physique est accessible (par action de « l'esprit », de « l'organe sensoriel », de la main actionnant le gigantesque instrument cosmique) que certains peuvent être en mesure de connaître comme une manière de garantir l'ordre des choses (une cohérence) face aux multiples divisions (sur les modèles hermétiques et alchimiques).

⁷³⁰ EDIGHOFFER, Roland, « Rosicrucism I : First half of the 17th Century », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Ed. by HANEGRAAFF, Wouter J., Koninklijke Brill NV, Vol. II, Leiden, 2005, p. 1010.

Reprenons ces trois principes au regard du système de Schafer :

- 1) Aussi « expérimentale » que fût la science de Fludd, elle était en mesure de revendiquer à l'avance explicitement les résultats devant être trouvés dans la physique du monde, l'ordre ayant été donné – révélé – au préalable de manière surnaturelle. Les mondes divins et angéliques des idées pures descendent vers l'opacité et la distorsion terrestres, conditions de l'audition limitée des mortels. Schafer revendique quant à lui une démarche académique de type scientifique et empirique, selon le principe que le monde physique est à améliorer en fonction d'un modèle idéal comme en témoigne notamment la dernière phrase de sa préface à la nouvelle édition française :

« Dieu fut (entre autres) un ingénieur sonore de première force. Poursuivons sur cette voie pour concevoir les paysages sonores de demain. »

La raison ultime étant placée chez « Dieu [...] (entre autres) » pour Schafer, elle se serait trouvée distribuée entre les sciences issues des Lumières, puis se serait encore vue démultipliée aux XIX^e et XX^e siècles. Cette partition en multiples étapes aurait eu pour conséquence, selon un certain modèle d'évolution, que la raison ultime s'en retrouverait morcelée à tel point qu'il serait devenu impossible d'avoir accès à son unité. Sa nouvelle science et ses nouvelles méthodes seraient, selon lui, nécessaires afin de pallier la dé-composition de l'écoute de la musique d'un ordre rationnel qui a tout créé, et qui serait ultime.

- 2) Schafer présuppose qu'il existe *un* ordre, *une* « source » d'où toute vérité découlerait. Il limite les expériences liées aux phénomènes sonores (et sensibles en général). D'où le fait que cette science n'accorde pas de crédit à la *multitude des écoutes*, et tend plutôt à une seule et bonne écoute des bons sons. Au travers de la fixation doctrinale de Schafer, le *design sonore* et l'écologie acoustique portent en leur origine ce risque d'une écoute qui ne serait pas, pour le coup, orientée vers les sons en eux-mêmes (Cage et Schaeffer), mais en fonction d'une volonté d'affirmation de l'existence d'*une* action divine organisant et mouvant le monde. Dit en terme philosophique (puisqu'il s'agit bien des productions auditives de la pensée d'un individu), Schafer opère un déplacement majeur par

rapport à l'ontologie des sons en eux-mêmes par Cage et Schaeffer. En effet, *ce ne sont pas les sons qu'il ontologise, mais l'écoute*. Le silence peut-il être entendu ? « Oui », dit-il en se distinguant définitivement de Cage, et expliquant que cela serait possible « si nous parvenons à étendre notre champ de conscience à l'univers et à l'éternité ». Puis, par conséquent, l'écoute se ferait universelle et éternelle : « Le corps tout entier, alors, s'ouvre et se fait oreille ». Ce « déplacement » est ce que Schafer nomme un « retour ». Avec ses caractéristiques doubles, l'écoute est pensée en termes essentialistes. L'absence d'écoute, par exemple, est la cause de la pollution sonore pour Schafer⁷³¹, mais cette absence ne remet pas en cause la nature de l'*être écoute* qui est dans ce système la garantie de l'analogie et le référent essentiel permettant de médiatiser les mondes.

- 3) Spécifiquement de manière rhétorique, son sujet (Schafer) est positionné en tant que *représentant* garantissant une jonction des dimensions physique et métaphysique. Cette position du sujet donne une raison technique à la *possibilité* d'une double écoute, l'une devant améliorer l'espace sensible en fonction d'une autre essentielle à imiter.

La comparaison avec le système de Fludd permet en partie d'indiquer selon quelle ligne traditionnelle Schafer pense le sujet « capable » d'écouter doublement (selon les termes de Schafer : « capable de clairesaudience ») : spiritualiste, Fludd distingue l'« âme » immortelle et liée à Dieu, le « corps physique » mortel et partie de la nature, et la force essentielle de la vie qui est l'« esprit de la vie » à la fois cause et fonction⁷³². Si un écho trinitaire peut se lire dans l'« accord » au sens musical et suivant la tradition tonale de la musique traditionnelle occidentale qui est la combinaison harmonique d'au moins trois notes jouées simultanément⁷³³, l'*accord* se réalise lorsque le corps (le sensible), l'âme (partie de soi connectée à l'autre monde non sensible et non historique), et l'esprit (ce qui de Dieu se transmet dans le monde sensible) sont *unis* par certains individus – auditeurs. Rappelons la réponse à la dernière question de l'*Épilogue* : « Le silence peut-il être entendu ? Oui, si nous

⁷³¹ Rappelons en introduction : « Il y a pollution sonore quand l'homme n'écoute plus, car il a appris à ignorer le bruit. »

⁷³² FLUDD, Robert, « Commentaire d'un Emblème », trad. de l'angl. par Sylvain Matton, in *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la nature*, Les Cahiers de l'hermétisme n° 8, Albin Michel, Paris, 1981, pp. 181-189.

⁷³³ ABROMONT, Claude, *Guide de la théorie de la musique*, Fayard, Paris, 2001, p. 529.

parvenons à étendre le champ de notre conscience à l'univers et à l'éternité. »⁷³⁴ Une fois que le corps « tout entier, alors, s'ouvre » et que l'auditeur « arrive à la libération de tous ses sens », « la perfection est atteinte ». La science de Schafer est conditionnée par cette idée d'une libération possible du sensible après laquelle certains seraient en mesure d'en entendre la *parfaite* musique. Hermétique est cette révélation pour Fludd, hermétique aussi elle l'est pour Schafer, puisque l'ordre des choses et des sons peut se révéler dans le monde, mais il s'agit d'en découvrir le sens par certains qui savent décoder. Les dernières phrases du livre de l'ancien apprenti philologue en allemand médiéval reprennent le registre hermétique d'une manière des plus significatives :

« Les hiéroglyphes secrets de l'univers sont révélés. Le Nombre devient audible et coule en l'homme, qu'il emplit de musique et de lumière. »⁷³⁵

Les traditions hermétiques et alchimiques sont explicites dans l'*Épilogue* de l'ouvrage de Schafer. Bien que peu évoquées jusqu'ici, le travail de composition de Schafer donne des éléments intéressants à propos des références aux traditions ésotériques sus-mentionnées, à l'exemple de sa pièce datant de 1982 intitulée *The Alchemical Theatre of Hermes Trismegistos (Le théâtre alchimique d'Hermès Trismégiste)*. De même que Fludd cherchait en fonction de la piété chrétienne un *ailleurs* de l'orthodoxie religieuse en proie aux schismes et durcissement divers l'origine de la légitimité d'une science en puisant et cherchant à réunir tous les savoirs des traditions (Platonisme, Hermétisme, Zoroastrisme⁷³⁶, Kabbale ou rites égyptiens⁷³⁷, etc.), Schafer développe des moyens pédagogiques et heuristiques pour faire écouter et pour légitimer – sous l'autorité de l'interdisciplinarité scientifique – une recherche syncrétiste d'intégration de toutes les théories et pratiques correspondant à son idéal.

Plus radicalement encore, une ontologie de l'écoute couplée à une volonté de libération de tous les sens afin d'atteindre la perfection *renverse* les termes de la litanie de l'audio-visuel et fait de l'écoute, non plus une activité dans le monde sensible, mais une manière de se mettre à distance du monde. Schafer utilise une *technologie essentialiste* pour valoriser la perception auditive comme outil essentiel à la compréhension de certains aspects de l'environnement qu'il diagnostique en modernité comme ayant été mis en arrière-plan par

⁷³⁴ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 373.

⁷³⁵ SCHAFFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 373.

⁷³⁶ Notons que Schafer se réfère au zoroastrisme aussi dans une pièce qu'il conçut pour un chœur de 150 voix, dans une « cérémonie » perse réinventée : *In Search of Zoroaster*, Berandol Ltd., Toronto, 1976.

⁷³⁷ Notons aussi que Schafer réinvestit la mythologie égyptienne telle que la connaît la modernité en recréant une de ses pièces – rituels dédiés au dieu soleil égyptien, cf. *Patria 6* : RA.

rapport à la perception visuelle qui pourtant possède des facultés d'évaluation de relation entre les choses et de distinction au sein de phénomènes complexes. Cette technologie de l'écoute, qui mobilise un certain nombre d'auteurs et théories passées (les rapports des vibrations monochordes de Pythagore et l'origine de l'arithmétique) et contemporaines (Fourier, Cage, Schaeffer), est un produit moderne issu d'un manque de garantie concernant l'association savoir et sens du son.

5. Conclusion : une incohérence productrice d'interrogations inédites

Le paysage sonore est un *dispositif en tension stabilisée* entre une manière de faire moderniste avec des conceptions théosophico-romantiques. Ce dispositif, sa production et ses lectures forment un circuit ouvert où circulent les concepts, analyses et propositions heuristiques concernant les idées historiques, acoustiques ou ésotériques, de l'auteur. La cohérence qui y est produite est relative à son contexte historique et donne à cerner un champ polarisé et dynamique d'interactions réflexives, interne à l'auteur entre conceptions d'un passé idéalisé et pensée d'avant-garde en sciences sociales, mais aussi de manière externe (défenseurs et critiques).

L'analyse de sa rhétorique pourrait nous conduire à la compréhension qu'une connaissance totale et une écoute du silence ne sont accordées qu'à un *petit nombre d'élus de Dieu*. Pourtant, cette interprétation résulte d'une extrapolation des propos de Schafer. En effet, le système que j'ai essayé de reconstruire, en prenant les seuls éléments donnés dans *Le Paysage sonore*, ne peut être utilisé en vue d'une analyse de l'ensemble des œuvres de Schafer. Prendre en compte ses compositions musicales aurait permis certes de relativiser la tendance élitiste et spiritualiste qui ressort de mon commentaire. Dans son article commentant l'évolution de l'écologie sonore et l'apport de Schafer, Dunn compare le double travail du Canadien : des recherches théoriques et des compositions musicales. Dunn montre que la conception de Schafer en matière de définition de la musique et de composition était dix-neuviémiste. Ceci ne manque pas de se retrouver, par conséquent, dans *Le paysage sonore*. Elle l'était, car, comme Dunn le montre, Schafer a ensuite travaillé à la réunion de son exigence tant musicale que sociale en montant, durant les années 1990 par exemple, une série numérotée de pièces intitulées *Patria* qui cherchaient à transformer la passivité des auditeurs en des participants menés sur des sites de performances en plein air hors des salles de concert ou cathédrales dans lesquels il faisait jouer ses pièces auparavant. Mais cette considération générale sur son œuvre n'invalide pas la tension et les conceptions présentes au sein de son

ouvrage de 1977. En effet, dans *Patria*, pour reprendre cet exemple de performances plus récentes, les concerts sont nommés « rituels », et les participants des « initiés »⁷³⁸. La polarité observée subsiste donc.

L'ensemble du dispositif est une recherche de la cohérence au lieu de l'incompatibilité entre « idéalité » et « réalité », ou entre l'idée d'un ordre de correspondance de toute chose dans la nature connaissable par certains (au régime de rationalité ésotérique) et les moyens technologiques d'enregistrement, de filtrage et de sonographie pour un *design* des environnements sonores (tournant au régime de la rationalité technicienne). De cette tension fut produite, volontairement ou non, une résolution dans le sens d'interrogations inédites quant aux interactions sociales liées au phénomène sonore. Cette résolution, en forme de science sociale et technique du son, est un *effet en retour* sur un système de tensions idéologiques lui ayant donné naissance.

La présente reconstruction du dispositif de l'ouvrage *Le paysage sonore* a tenté de rendre compte de la manière d'organiser idées et références qui organisent cette formalisation pionnière d'une science sociale et écologique du son. Elle a permis de mettre en évidence que les intentions de base ne se prêtaient pas d'abord à une *science sociale*. D'une volonté de sensibiliser la société aux conséquences psycho-physiologiques négatives du développement industriel, et à la perte de certains savoirs traditionnels liés à l'écoute, notamment celui de savoir organiser les sons (c'est-à-dire faire de la musique selon le paradigme romantique), Schafer a ouvert un champ de possibilité d'articulation syntaxique des événements sonores et auditifs dans les sciences humaines. Il n'a pas été seul à le faire, mais son ouvrage a permis la réalisation d'un certain nombre de recherches collectives et a permis des réactions, c'est-à-dire un débat. La création de ce champ est alors celle de la possibilité d'un nouveau type de dialogue pour laquelle l'ouvrage de Schafer, *aussi discutable soit-il* du fait d'un ordre

⁷³⁸ « [...] un certain nombre de ses pièces transforment les spectateurs, traditionnellement passifs, en participants. *Patria 6* : **RA** est un rituel qui s'étend du coucher au lever du soleil et qui recrée la descente aux enfers et la résurrection du dieu solaire égyptien. Lors de la première à l'Ontario Science Centre de Toronto, les membres de l'auditoire, les « initiés », sont menés sur 29 sites de représentation différents durant un rituel de 11 heures. *Patria 10 : The Spirit Garden, Part 1 : Spring* (créé à l'Université Carleton à Ottawa en 1997) explore la signification du rituel de plantation printanier et implique les membres du public en tant que jardiniers. », The C a n a d i a n E n c y c l o p e d i a : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003133>, je souligne. Voici une liste des parties de *Patria* (1966-) ; *Patria* : « The Prologue, The Princess of the Stars » ; *Patria 1* : « Wolfman » ; *Patria 2* : « Requiems for Party Girl » ; *Patria 3* : « The Greatest Show » ; *Patria 4* « The Black Theatre of Hermes trismegistos » ; *Patria 5* : « The Crown of Aridne » ; *Patria 6* : « Ra » ; *Patria 7* : « Asterion » ; *Patria 8* : « The Palace of the Cinnabar Phoenix » ; *Patria 9* : « The Enchanted Forest » ; *Patria 10* : « The Spirit Garden » ; *Patria* : « The Epilogue. And Wolf should inherit the Moon ».

universel et anhistorique présupposé (et par conséquent problématique en histoire et science sociale), marque un positionnement d'un raisonnement singulier situé dans l'espace et le temps. Non plus limitées à l'acoustique environnementale, les interactions socio-culturelles liées à l'*auralité* en général obtinrent progressivement le statut d'objet de savoirs à part entière. De manière générale, investiguer et reconstruire les intentions de base sous l'angle particulier des références mobilisant des éléments de pensée métaphysique, montre non seulement pourquoi et comment l'objet aural est en partie construit. Plus particulièrement, c'est l'affirmation que le « aussi discutable soit-il » est la tension nécessaire à la production d'un *feed back stabilisé*, c'est-à-dire d'une position d'une rationalité parmi d'autres, tant au niveau de l'articulation réflexive de l'auteur Schafer, tant au niveau de sa réception.

Contre-point I : Émergence

La section 6 propose un contre-point au système de régulation de Schafer. Il est question non pas de présenter de manière antithétique un système différent, mais de décrire une autre pratique exemplaire en écologie sonore dont les performances et la théorie, mobilisant des références alternatives, privilégient les conditions de possibilité de l'émergence de comportement en prise avec les enjeux environnementaux selon un système au fonctionnement chaotique.

6. Multivers de David Dunn

Introduction au circuit de performances musicales en *écologie profonde*⁷³⁹

L'insecte perçoit-il les sons provenant de ce grand orifice qui pour nous est une bouche humaine ? Quelle intention l'oiseau moqueur communique-t-il lorsqu'il imite le son du trafic urbain ? Qu'est-ce que l'écureuil entend au juste lorsqu'un arbre tombe dans une forêt sans attestation auditive humaine ? La musique est-elle seulement une production

⁷³⁹ L'« écologie profonde » est une formule du philosophe Arne Naess : *deep ecology*. Dans un article paru en 1973, Arne Naess formalisa une manière de comprendre la place de l'humanité profondément *intégrée* à la biosphère, plutôt que superficiellement, c'est-à-dire de manière anthropocentrée. Depuis, le terme est devenu le nom d'un mouvement en écologie radicale. Cf. NAESS, Arne, « The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary », *Inquiry*, 16, Oslo, 1973, p. 95 -100.

humaine ? L'enjeu du « musical » demeure-t-il encore pertinent lorsque la technologie et l'art sonore placent l'auditeur humain en contact avec les sons produits par une forêt agonisante ?

David Dunn, né à San Diego en Californie en 1953, actuel président de l'*Art and Science Laboratory* à Sante Fe, a tenté de répondre à ces questions. Compositeur de musique, il n'est pas d'abord intéressé par la composition telle qu'on peut l'entendre traditionnellement. La quarantaine de pièces qu'il a réalisées sont en fait le fruit d'interactions et de recherches qu'il effectue en fonction de contextes environnementaux spécifiques. Ces explorations sont particulièrement orientées par la question du langage tel qu'il est relié aux problématiques de la musique et de la connaissance entourant le comportement communicationnel humain et non humain. Mais Dunn est aussi un compositeur inspiré par les sciences et la philosophie. Il investigate notamment de manière transdisciplinaire et académique⁷⁴⁰ la musique en linguiste et la linguistique en musicien, ou encore l'art sonore et les sciences dans une perspective de *deep ecology*, cherchant à « intégrer les valeurs humaines à celles de la technologie » selon les mots de son mentor, le linguiste, écologiste et pionnier de la musique électronique et de l'art sonore, Kenneth Gaburo⁷⁴¹.

David Dunn tente au travers de son œuvre artistique et théorique de rendre compte de communications possibles entre les espèces⁷⁴². Il cherche à connecter des espèces évoluant dans des bandes de fréquences respectives (si limitées que chaque audition semble divisée en phonosphères distinctes⁷⁴³). Ces performances s'inscrivent dans la perspective éthique d'une

⁷⁴⁰ De 1973 à 2002, Dunn a occupé plusieurs positions académiques à la *San Diego State University*, au *Southwestern College*, à la *Drew University*, à l'*International Synergy Institute*, et au *College of Santa Fe, University of New Mexico*.

⁷⁴¹ GABURO, Kenneth, « An Introduction by Kenneth Gaburo », www.daviddunn.com. Gaburo (1926-1993) fut un professeur renommé (notamment de James Tenney), pianiste de jazz et écrivain. Provenant de l'Université de l'Illinois, il eut en 1968, à l'Université de San Diego une influence déterminante sur l'orientation interdépendamment artistique et scientifique de David Dunn. Récemment, Dunn est coauteur de l'article « Opening the Argument: The Critical Theory of Kenneth Gaburo », BURT, Warren, DUNN, David, POLANSKY, Larry, MANN, Chris, WOOLEY, Nate, *Wolf Notes* (webzine : <http://www.wolfnotespublication.blogspot.com>), Vol. 1, No. 1, Compost and Height, Royaume-Uni, janvier, 2011. Dunn écrivit avec Kenneth Gaburo l'ouvrage : *Collaboration Two. Publishing As Eco-System* (Lingua Press, 1983), réédité chez Frog Peak, 1995.

⁷⁴² L'espèce est un *concept* permettant de distinguer différents organismes vivants : animaux ou végétaux par exemple.

⁷⁴³ « Chacun de nous est composé d'une miraculeuse communauté de systèmes qui fonctionnent ensemble pour former une totalité cohérente et vivante capable de sentir le monde extérieur. Puisque cette cohérence est finie, nous sommes limités dans ce que nous pouvons sentir. Tous les sons que nous entendons ne forment qu'une fraction des vibrations qui parcourent notre univers. Ce que nous entendons est le résultat d'une danse entre le monde et la façon dont nous sommes faits. Nous organisons véritablement notre réalité à partir de cette danse. C'est vrai pour toutes choses vivantes, et comme chaque chose est faite de manière différente, chaque forme de vie entend un *multivers* légèrement différent. Chaque espèce d'insecte, de grenouille, d'oiseau et de mammifère écoute une réalité distincte qui s'ouvre à partir des contraintes propres à la façon dont elle est construite. », in DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de*

écologie radicale, l'enjeu est moins contemplatif qu'épistémologique, en quête d'une traversée des divisions historico-culturelles tenaces séparant nature et culture, substance et forme, corps et esprit. S'adressant aux auditeurs humains de concert modernes que nous sommes, Dunn élabore depuis plus de quarante ans des dispositifs artistiques et discursifs afin de court-circuiter le sentiment de séparation d'avec l'environnement concret (comme de l'idée de « nature »), et de nous replacer dans le circuit de relation en mouvement que nous tissons au travers de nous-mêmes en tant que contextes environnementaux ambulants.

En travaillant avec l'art sonore et les développements technologiques, Dunn fait de l'écoute dans le contexte contemporain, un des sens de l'humain particulièrement à même de nous (ré)introduire dans les écosystèmes.

Traçons, d'abord, des « points entropiques » (selon l'une des expressions de Dunn) afin de situer sa pratique artistique et théorique en prise avec certains courants d'énergies et d'informations.

6. 1 Points entropiques scientifiques : de l'informe à l'information

Là où l'historien-ne se concentre sur les documentations produites à l'extérieur de la perception humaine, s'interdisant de spéculer à la place de l'écureuil⁷⁴⁴, l'écologue ne peut pas se contenter de cette méthode. Il privilégie des moyens permettant de comprendre le fonctionnement communicationnel de l'espèce étudiée. Pour produire un savoir sur la perception d'un individu animal, l'écologie présuppose la théorie de l'information de Shannon⁷⁴⁵ comme condition minimale pour être en mesure de rendre compte des moyens de communication des espèces non humaines. N'en demeure pas moins qu'une connaissance du langage oral et aural d'autres espèces passe nécessairement par la grille d'analyse qui réduit leur communication à celle de machines. Aussi réductrice que cette méthode d'approche du

l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 104.

⁷⁴⁴ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction.*, Duke University Press, Durham, C.N, 2003, p. 1-29.

⁷⁴⁵ Théorie probabiliste de quantification de l'information d'un message en fonction d'un système de commande et de réception de signaux. Le schéma simplifié est le suivant : source->encodeur->signal->décodeur->destinataire. Parce que Shannon a élaboré son schéma dans le contexte des sciences de l'électricité et de la nouvelle science des systèmes (cybernétique), il ne revendiqua pas l'application et le développement ultérieurs qu'il subit dans les sciences humaines et en écologie. La théorie fut établie en 1949 et publiée dans l'ouvrage suivant : SHANNON, Elwood Claude, WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Champaign, IL, 1949.

langage humain puisse être, David Dunn use précisément des machines tels les technologies d'écoutes – microphones de pointe, hydrophones, accéléromètres – et les systèmes divers de sonorisation afin soit d'extraire les sons des langages d'espèces composant l'environnement, soit d'interagir avec cet environnement en y diffusant des compositions pour entrer en communication. Si ces dispositifs humains ont des effets destructeurs pour l'environnement mondial et ont tendance à nous en détacher, il retourne leurs fonctions premières selon une perspective artistique propre, en quête d'un dépassement de la réduction à une mécanique connue des langages des autres espèces en plaçant artificiellement son auditeur humain et non humain en prise directe les uns les autres.

6.1 Points entropiques artistiques : de la musique à l'être son

Durant le XX^e siècle, l'écoute musicienne s'est progressivement ouverte aux sons non intentionnés. En valorisant *tous* les timbres et éléments sonores au sein de leur musique, Luigi Russolo, Edgard Varèse, Pierre Schaeffer, John Cage – se détournant des quêtes de la dissonance ou de la consonance⁷⁴⁶ – élargirent la définition de la musique et formalisèrent la transformation du mode de son écoute au sein de la tradition de la musique occidentale (codifiant le sonore en terme de mélodie, rythme, contre-point, etc.), en un mode de l'écoute des *sons du monde*. Les codes de la musique, comme de l'information en général, orientant l'écoute vers ce qui est à écouter, l'intention signifiée ou signifiante des sons fut remise en question, dans ce domaine précis de la composition⁷⁴⁷. Transposant l'attention portée sur une composition musicale finie sur celle de son processus de fabrication, John Cage dut passer par une sacralisation du son en lui-même (*sound in itself* – les sons comme entités à part, séparées de l'auditeur et immortelles selon son expression : *always sound*⁷⁴⁸) afin de faire comprendre que tous les sons produits volontairement ou non pouvaient être dignes d'être écoutés comme on écoute traditionnellement de la musique :

⁷⁴⁶ « Il va sans dire que les dissonances et les bruits sont les bienvenus dans cette nouvelle musique. Mais aussi l'accord de septième de dominante, s'il se présente. » in CAGE, John « Musique expérimentale » (allocution Chicago 1957), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 13.

⁷⁴⁷ « Question : Est-ce athématique ? Réponse : Qui a parlé de thèmes ? Il ne s'agit pas d'avoir quelque chose à dire. Question : Quel est donc le propos de cette musique « expérimentale » ? Réponse : Pas de propos. Des sons. » in CAGE, John, « Musique expérimentale: doctrine » (« Musique expérimentale », *The Score and I.M.A. Magazine*, Londres, Juin, 1955), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 20.

⁷⁴⁸ « Jusqu'à ce que je meure, il y aura des sons. Et ils continueront après ma mort. » in CAGE, John « Musique expérimentale » (allocution Chicago 1957), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 9.

« [...] les sons existent, qu'ils soient intentionnels ou non, on choisit la direction de ceux qui sont non intentionnels. Ce tournant est psychologique et semble au premier abord constituer un abandon de tout ce qui est propre à l'humain – pour un musicien, l'abandon de la musique. Ce tournant psychologique mène au monde de la nature, dans lequel graduellement ou subitement, on voit que l'humain et la nature, non séparés, sont réunis dans ce monde ; que rien n'a été perdu au moment où tout était abandonné. De fait, tout est bénéfique. En termes musicaux, n'importe quel son peut se produire dans n'importe quelle combinaison et dans n'importe quelle séquence. »⁷⁴⁹

Alors que l'enjeu de Cage se comprend en dialogue avec la tradition de la musique occidentale (c'est-à-dire que sa philosophie et ses méthodes sont destinées à la transformation de l'écoute musicienne telle qu'elle s'est construite depuis trois siècles), le processus formel proposant à l'humain d'écouter la musique de l'environnement naturel ou non était lancé. Le projet musical romantique moderniste trouvait là tant l'accomplissement de son rôle social potentiel (fusion de l'acte de contemplation et de celui de la critique du statut de la musique en tant que divertissement), tant son point de rupture (la musique cessant d'être principalement un moyen d'expression du soi). Or dans le développement consécutif des pratiques musicales et discursives, le tournant psychologique menant les musiciens au monde de la nature offrit une légitimité à des écoutes de l'environnement en opposition.

À l'intersection des arts sonores et de l'écologie profonde, David Dunn discute dans ses textes⁷⁵⁰ de ces deux positions qui balisent le *contexte idéologique* du champ des écoutes de l'environnement, duquel – inséré malgré lui – il cherche à s'en extraire.

a. Le problème de l'art du langage en soi des sons

Simultanément aux expérimentations dites inductives de Cage sur les sons en eux-mêmes, à savoir dénuées de l'intention du compositeur, où les dispositifs de tri dans le processus de composition sont cherchés et produits comme effets du *hasard*, Pierre Schaeffer, à Paris, était en quête de lois du langage propre des sons « naturels » ou « artificiels » par les moyens de leur reproduction mécanique⁷⁵¹. Son art et ses recherches l'amènèrent à poser le concept d'*objet sonore* pris comme « [...] “objet de notre perception” et non pas comme objet

⁷⁴⁹ CAGE, John « Musique expérimentale » (allocution Chicago 1957), in *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 9.

⁷⁵⁰ DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 104.

⁷⁵¹ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

mathématique ou électro-acoustique de synthèse »⁷⁵². Si pour Cage l'enjeu était la libération des sons de l'intention du compositeur au sein du cadre musical, Schaeffer quant à lui faisait des sons perçus une langue à part, à jamais inconnue.

Aujourd'hui, Francisco López⁷⁵³ est un entomologiste et artiste qui enregistre tout type d'environnements sonores (*field recordings*). Il radicalise cette démarche artistique sans qu'aucune représentation verbale ni graphique ne puisse interférer avec la liberté de l'écoute créatrice individuelle⁷⁵⁴. Lors de certaines de ses performances, López demande (à la manière d'un *leader* de secte dans la plus pure tradition acousmatique) à ce que toute son audience ait les yeux bandés dans l'idée de retrouver la dignité de la musique absolue⁷⁵⁵ sans image ou récit imposé. Cette démarche iconoclaste cherche à dé-faire des sons perçus les savoirs, modèles et ordres qui les identifieraient d'abord selon leurs significations.

Bien que maître en *field recording*, López s'inscrit pourtant dans la décontextualisation de Schaeffer et Cage des sons en eux-mêmes, hors de toute référence pouvant les aliéner d'un sens ou d'un contexte visuel. Réciproquement, l'artiste doit, pour lui, être aussi libre que les sons qu'il joue. Il revendique l'acte artistique sonore absolu, c'est-à-dire détaché de toutes logiques ou discours de vérité. López est ainsi un des plus ardents adversaires de la « nouvelle science » de R. Murray Schafer qui cherche à légitimer académiquement que ses authentiques « paysages sonores » ne doivent pas être souillés par leur reproduction mécanique (ou numérique) à d'autres buts que leur préservation⁷⁵⁶.

b. Le problème de l'écologie sonore du « Nombre »

⁷⁵² SCHAEFFER, Pierre, « La musique et les ordinateurs », tiré à part de *Musique et Technologie* (Revue Musicale, Paris, 1970), Unesco, La Revue Musicale, Paris, 1971, p. 34.

⁷⁵³ Francisco López se réfère au texte « Nature, Sound Art, and the Sacred » de Dunn, dans son texte « Profound Listening and Environmental Sound Matter », réédité in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 82-87.

⁷⁵⁴ « Ce n'est pas "le son pour le son". Je ne défends pas la chose sonore comme une catégorie esthétique ou conceptuelle, mais comme un accès à des mondes différents de perception, d'expérience et de création. » in LOPEZ, Francisco, « Against the stage », <http://www.franciscolopez.net/stage.html>, January/February, 2004.

⁷⁵⁵ « La dis-partition réelle de la scène, dans toutes ses manifestations, et l'intensification conséquente des possibilités du son comme une entité absolue, seraient une percée capitale pour une nouvelle expérience de la musique. » in LOPEZ, Francisco, « Against the stage », <http://www.franciscolopez.net/stage.html>, January/February, 2004. López se réfère à ce sujet à l'analyse du cadre philosophique de la musique romantique : DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997. López se réfère à la traduction anglaise par Roger Lustig, The University of Chicago Press, Chicago, IL, 1989.

⁷⁵⁶ Je tiens ici à rappeler le texte déjà cité suivant : LOPEZ, Francisco, « Schizophrenia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom », Janvier, 1997. Extrait de l'essai en cours de processus intitulé *The Dissipation of Music*. Cet extrait est disponible sur le site internet de l'artiste : <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf>

En 1977, Schafer publie *The Tuning of the World* compilant une décennie de recherche sur ce qu'il appelle les « paysages sonores » (*soundscape*), en quête d'une *unité perdue* entre l'organisation des sons (la « musique » selon la tradition de la musique occidentale) et l'environnement sonore, entre les disciplines étudiant séparément la perception auditive (la psychoacoustique) et le phénomène physique du son (physique acoustique). Cette unité est celle qui préexisterait au-delà ou en deçà de la dichotomie moderne et cartésienne entre le corps et l'esprit, entre substance et forme⁷⁵⁷.

Dans la situation d'une unité idéale de toutes choses dans l'univers dans un ordre donné, les sons possèderaient une valeur de mesure des rapports des choses entre elles, comme aux origines de l'arithmétique (l'écoute des variations de vibration comme moyen de connaissance des rapports mathématiques organisant l'univers⁷⁵⁸). À l'écoute des sons sont associés des « savoirs » traditionnels qu'il s'agit, pour Schafer, de formaliser au travers de l'approche transdisciplinaire et académique du *design sonore*. L'idée de musique et son organisation des sons constituent le paradigme de la possibilité d'une mesure et d'une syntaxe des événements sonores épars. Et c'est pourquoi il s'agissait pour Schafer de recentrer l'importante révolution de Cage d'une musicalisation du monde, mais aussi d'en réguler l'éclatement anarchique qui faisait perdre à tout environnement sonore ce qu'il contenait significativement et traditionnellement d'un point d'écoute humaine. Toute décontextualisation, transmission ou reproduction pose, dans cette perspective, le problème de la désintégration des savoirs liés à l'écoute, mais ce, en fonction d'un idéal rationnel anthropocentriquement construit.

c. Le problème de l'interprétation dichotomique de la musique de l'univers

⁷⁵⁷ Unité que la réunion du Romantisme allemand et de la philosophie de la nature ont cherché à repenser : LEVERE, Trevor H., « Romanticism, Natural Philosophy, and the Sciences : A Review and Bibliographic Essay », *Perspectives on Science*, n°4, MIT Press Journals, Cambridge, MA, 1996, p. 463-488.

⁷⁵⁸ Rappelons que la musique était une branche des sciences antiques et médiévales jusqu'à la pré-modernité, où un instrument de musique était aussi un instrument de mesure. Elle formait avec l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, le quadrivium, c'est-à-dire l'ensemble des quatre sciences mathématiques telles que l'avaient formulé les pythagoriciens Archytas (360 av. l'ère chrétienne) et surtout Séverin Boèce - 480-525 - dans son *Institution arithmétique*, I, 1, 7). Pour une histoire du style unique de pensée et d'action qu'entretinrent les mathématiques, les arts et les sciences en Europe médiévale et prémoderne au sujet de la théorie musicale, je renvoie au dixième chapitre « The Science of Music » de CROMBIE, Alistair Cameron, *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition, The history of argument and explanation especially in the mathematical and biomedical sciences and arts*, Vol. II, Duckworth, Londres, 1994, p. 783-894.

Si l'idée d'une musique de la nature remonte aux anciens Grecs, il est historiquement plus révélateur de lire, comme le fait Douglas Kahn⁷⁵⁹, comment les modernes mobilisent la référence à une musique des sphères. Le Pythagore de Russolo ou celui de Cage représente celui qui aurait *étendu* l'écoute aux phénomènes dans un univers plein, alors que pour l'initiateur de l'écologie sonore R. Murray Schafer, il serait plutôt celui à qui fut révélé l'*ordre* musical manquant ou métaphysique du monde. Au travers du mythe d'une écoute des astres ou de l'environnement, où correspondraient « musique » et « mathématique », est projeté le paradigme occidental moderne qui répartit les uns selon leur amour de l'étendue des substances multiples présentes dans la nature et les autres selon leur désir de révélation idéale de l'unité rationnelle organisant toute chose. Ainsi se retrouvent, à la suite des transformations issues de ces expérimentations musicales, d'un côté l'idée d'une écoute libérée des intentions signifiantes humaines, et de l'autre l'idée d'une information primordiale et universelle d'un ordre musical qui pourrait être entendue à condition d'éliminer les parasites perturbant sa bonne réception.

6.2 Écologie cybernétique

Ne s'arrêtant ni au « chagrin » ni au mystère de « l'incommunicabilité » entre les espèces⁷⁶⁰, David Dunn s'extrait de ces deux idéologies qui reproduisent l'écoute environnementale selon un dualisme cartésien (faits de la vie face aux modèles ordonnés)⁷⁶¹. Dunn se réfère ici à la cybernétique et aux théories des systèmes développées notamment par Gregory Bateson (1904-1980) et sa fille Mary Catherine Bateson (1939-) qui posèrent les

⁷⁵⁹ « [l]'héritage du néo-pythagorisme dans le modernisme, cependant, a été assez bizarre, en tant qu'appartenant aux deux notions d'étendue de tous les sons et la possibilité d'une ligne pour représenter tous les attributs du monde, un ordre des sons inclus. » in KAHN, Douglas, « Concerning the line », in *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001, p. 74. Je traduis.

⁷⁶⁰ Le texte de David Dunn intitulé « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), se propose comme une tentative de se « [...] confronter à la tristesse de l'incommunicabilité " qui surgit dans nos tentatives d'écouter le monde et de lui parler. » in DUNN, David, *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 103.

⁷⁶¹ « Les dichotomies épistémologiques traditionnelles entre les humains et la nature ne peuvent plus être maintenues. Alors même que nous avons l'air de nous détacher d'une relation physique à un environnement biologique que nous avons altéré de manière irréversible, et que la biosphère doit pouvoir survivre de manière à inclure les êtres humains, nous devons dès lors prendre conscience que les êtres humains doivent non seulement accorder plus d'espace au non-humain, mais ils doivent aussi assumer la responsabilité engendrée par nos technologies, de préserver l'environnement. Cette prise de conscience doit intégrer le fait que nous avons à ce point altéré notre environnement que les campagnes de "retour-à-la-nature" ne suffiront pas à résoudre nos problèmes, ni ceux de la biosphère. » in DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 109.

bases d'une épistémologie jetant un *pont* entre les positions antagonistes (présentées ci-dessus sous a. et b.). Au travers de cette forme de généralisation intégrant la biologie, l'anthropologie, la psychiatrie, la communication chez les mammifères, les systèmes et logiques, les paradoxes soulevés apparaissent comme une impasse intellectuelle conditionnée par l'héritage de traditions de pensée moderne en Occident. En effet, quand les *éléments* d'une question sont analysés et organisés en fonction de relations hiérarchiques et verticales – au niveau social comme au niveau conceptuel (induction ou déduction) –, la cybernétique ne les considère pas pour eux-mêmes et en eux-mêmes, mais bien plutôt en fonction de leur contexte et selon les relations en circuit dans lesquelles ils s'insèrent. Au lieu de se concentrer sur l'intérieur de l'individu (sur sa psychologie), sur ce que perçoit l'animal, la cybernétique les considère comme des boîtes noires : il n'est dès lors pas question de connaître leur contenu interne, mais de rendre compte de ce qu'elles reçoivent et de ce qu'elles envoient. Autrement dit, chaque *chose* ou *être*, d'habitude isolé comme objet d'étude, est considéré ici en fonction de sa relation à l'ensemble du circuit ou du système. Chaque chose ou être est vu comme un *transducteur* (transformateur d'énergie) entre ce qui entre (information, énergie, etc.) et ce qui en sort différencié (information, énergie, etc.)⁷⁶². L'esprit individuel est jeté à l'extérieur du soi ; il est compris comme un sous-système du grand réseau complexe que Gregory Bateson appelle *l'esprit*⁷⁶³. Ce dernier n'a que peu de rapport avec la personne divine de la tradition chrétienne, car ce grand système, pensé de manière générale, est tout aussi immanent à l'ensemble interconnecté formé par le système social et l'ensemble des espèces de la planète⁷⁶⁴.

⁷⁶² « Chaque "chose" est si densément connectée à toutes les autres qu'elle ne réside nulle part. Nous ne pouvons isoler une chose de tous les états de la matière ou de l'énergie qui l'ont précédée ou de ceux dans lesquels elle va se transformer. » in DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 110.

⁷⁶³ David Dunn écrit que « [...] cette notion d'esprit peut être comprise au moyen d'une définition des processus mentaux au sens de la cybernétique. C'est cette définition qui servira ici d'hypothèse heuristique. Un concept important de la fin du XX^e siècle fut l'idée de propriétés émergentes : des schèmes peuvent surgir d'un processus complexe qui semble transcender les agents qui amènent ce processus à exister. » in DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 115.

⁷⁶⁴ « Nous pouvons dire, de même, que l'esprit est immanent dans ceux des circuits qui sont complets à l'intérieur du cerveau ou que l'esprit est immanent dans des circuits complets à l'intérieur du système : cerveau plus corps. Ou finalement, que l'esprit est immanent au système plus vaste : homme plus environnement. Si nous voulons expliquer ou comprendre l'aspect "mental" de tout événement biologique, il nous faut, en principe, tenir compte du système, à savoir du réseau des circuits *fermés*, dans lequel cet événement biologique est déterminé. Cependant, si nous cherchons à expliquer le comportement d'un homme ou d'un tout autre organisme, ce "système" n'aura généralement pas les mêmes limites que le "soi" – dans les différentes acceptions habituelles de ce terme. » in BATESON, Gregory, « La cybernétique du "soi" : une théorie de

Du point de vue de l'écologie, le changement qu'implique cette perspective cybernétique et systémique est de taille : la *Genèse* biblique, par exemple, place l'humain comme étant le représentant du dieu créateur (*imago dei*), responsable de la création. L'humain occidental moderne se pense du haut de son développement technologique toujours et encore *face* à l'environnement et aux autres espèces, autorisé à les gouverner. L'élimination hiérarchique au profit de la « chaîne des êtres » en cybernétique, permet de comprendre différemment la place de l'individu désormais inclus dans le système immanent de son propre *contexte*. L'individu n'est ni pensé comme étant face à l'environnement, ni séparé, ni à part, ni extérieur ; il doit réaliser qu'il participe par transduction à la transformation du grand circuit de l'éco-système.

6.3 Contextes et audition

Si cette cybernétique constitue le niveau de généralisation au travers duquel Dunn base son œuvre théorique, ses performances musicales relient ses travaux à une pratique artistique des contextes environnementaux particuliers (*land art*) tout en la transformant dans le cadre de l'art sonore (*sound art*).

Dunn a réalisé ses premières expérimentations musicales en composant les sons offerts par les instruments de la tradition de la musique occidentale (*Three Miniatures*, 1970). Progressivement il abandonna ce projet⁷⁶⁵ au profit des technologies d'écoutes, d'enregistrements et de sonorisation de lieux en extérieur. Ce déplacement vers une composition écologique fait écho aux idées développées dans le *land art*⁷⁶⁶ pour lequel l'idée directrice, posée dès 1968 par Robert Smithson, était de ne plus produire de nouveaux objets de consommation alors même que la terre en est saturée. Il s'agissait bien plutôt d'essayer de n'utiliser que le matériau du site lui-même. Les environnements sauvages furent privilégiés et notamment les déserts où l'artiste pouvait intervenir de manière ostensible et sans interférence humaine préalable dans l'espace et les matériaux offerts par le contexte.

l'alcoolisme », *Vers une écologie de l'esprit* (1971), vol. 1, trad. de l'angl. par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 274.

⁷⁶⁵ En 1973, l'environnement devient un instrument de la composition à côté d'instruments de la tradition musicale, les trompettes : *Nexus I (1973) : three trumpets in the interior of the Grand Canyon, Arizona*.

⁷⁶⁶ Art éphémère ou durable qui entendait renouer avec la vie plutôt que la séparation des pièces de le contexte dans des musées. Première théorie du *Land Art* : SMITHSON, Robert, *A Sedimentation of the Mind : Earth Project* (1968). *Robert Smithson : The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1996.

De manière plus générale, les années 1960 et 1970 voient se développer plusieurs pratiques aux perspectives différentes, mais qui partagent ce souci d'expression en lien avec l'environnement en cherchant précisément à ne plus séparer l'œuvre en elle-même de son propre contexte.

L'écoute des sons de l'environnement est particulièrement propice à un art ne produisant rien de plus que ce qui est en résonance avec un contexte donné. Ainsi, certains développements majeurs de l'art sonore participèrent à cette vision, notamment sous l'exploration microtonale du minimalisme⁷⁶⁷. Par exemple, en 1960, dans la sphère Fluxus issue de l'enseignement de John Cage – enseignement en particulier du concept de *happening* (mêlant l'événement à des techniques d'indétermination et de hasard) –, mais aussi en réponse à la décontextualisation de tous les sons en eux-mêmes dans l'écoute cagienne, La Monte Young (1935-) se concentra sur un événement minimal indissociable de l'espace de la performance lorsqu'il composa pour un cours de musique contemporaine deux pièces⁷⁶⁸ : dans l'une, il s'agissait d'écouter un feu crépiter dans la salle de concert (*Composition 1960 # 2 [faire un feu devant le public...]*) ; et dans l'autre, il s'agissait de suivre le vol d'un papillon jusqu'à ce qu'il sorte de la pièce (*Composition 1960 # 5 [lâcher un papillon...]*). D'autres pionniers américains de l'art sonore comme Alvin Lucier (1931-) ou Max Neuhaus (1939-2009) explorèrent la pratique du contexte désormais appelée « *site-specific* ». Cette pratique artistique du son re-contextualisait le phénomène sonore en travaillant le son non pas comme un objet, mais comme un *espace*. Ce déplacement est lui aussi de taille puisque le son n'y est plus considéré comme l'élément d'un langage en soi inconnu, ou au contraire comme le signe d'une vérité à révéler, mais en fonction de l'ensemble systémique d'un agencement environnemental. Les lois de la résonance de chaque matériau font à ce titre leur entrée en

⁷⁶⁷ La microtonalité est le terme désignant des explorations auditives et musicales entre les notes. Le monopole progressif de l'accordage tempéré datant de l'époque de Bach, d'autres intervalles ont existé dans l'histoire de la musique et dans d'autres cultures musicales et auditives que celle de la tradition occidentale moderne jouant sur des intervalles plus petit que le demi-ton. Harry Partch (né à Oakland en 1901 et mort à San Diego en 1974) qui fut un des mentors de David Dunn, et qui influença notamment le minimalisme de La Monte Young ou de Tony Conrad, inventa des instruments différents selon des échelles inédites, notamment de 43 degrés, mais aussi en puisant dans les accordages et *instrumentarium* antiques. La science musicale et la mythologie grecques furent une source d'inspiration pour son invention d'instruments aux accordages inhabituels, complexes entre les demi tons. Ce type de souci de l'accordage allait pour Partch de pair avec une mise en scène qui cherchait à être belle et visuelle, de même que sa philosophie cherchait une voie scientifique et artistique pour intégrer tous les éléments ensemble, qu'ils soient perceptuels, artificiels ou naturels. David Dunn fut un des performeurs de la pièce de Harry Partch « The Dreamer That Remains », in PARTCH, Harry, CAGE, John, *The Music Of John Cage And Harry Partch*, New World Records, NW 214, New York, 1978, Vinyle, LP, piste A9. De même que pour « The Letter » (1943 ; 1972) in *Harry Partch : The New Collection*, CD, Label : CRI, Historic recording supervised by the composer, CD 752, Vol. 2, 1996. Réédité par New World Records in *The Partch Collection*, Vol.2, 2004.

⁷⁶⁸ YOUNG, La Monte, *Conférence 1960 : été 1960*, éd. établie et trad. de l'angl. par Marc Dachy, Éditions Eolienne, Paris, 1998, p. 39-40.

scène. L'espace, son air, ses reliefs, ses matières, ses espèces dotées de systèmes auditifs divers, toutes et tous sont des transducteurs absorbant, réverbérant, ou encore idéologisant la propagation d'ondes multiples. Si l'idée du son en soi rivait l'auditeur et sa bande limitée de fréquences audibles à une quête anthropocentrique, cette approche donne enfin le vertige de la multitude des bandes de fréquences et écoutes spécifiques en présence parmi toutes les espèces de l'éco-système, selon leur caractéristique auditive respective de résonance.

S'il y a la performance toujours unique d'un événement brut, il est aussi son recodage sur bande magnétique par l'extraction de certains sons enregistrés et sélectionnés. Annea Lockwood, par exemple, archiva les sons de la rivière Hudson en enregistrant les sons en plusieurs endroits de sa source à son embouchure à New York⁷⁶⁹. Lockwood présenta les données de ce recodage des sons des flots sur disque comme une œuvre en soi. Mentionnant clairement le contexte d'extraction des données, l'enjeu n'est pas la création d'un objet muséographique ou scientifique, mais transforme l'événement par recodage artistique en un événement différent. Ainsi, la question de la reproduction – fondamentale pour le projet d'une écologie sonore telle qu'envisagée par les Canadiens de WSP – devient caduque, dès lors qu'il s'agit d'un art de la transformation d'événements. C'est dans ce contexte de composition musicale que se développe, chez David Dunn, une autre manière de croiser art sonore et écologie en s'intéressant non pas à une vérité à déchiffrer derrière les événements, mais à la qualité de l'échange entre les espèces, entre l'artiste et les spectateurs-auditeurs, aux événements aussi organiques qu'artificiels qui se jouent en dehors des corps et entre eux⁷⁷⁰. Pour donner un autre exemple du contexte artistique californien sensible à cette relation sonore et organique entre les espèces, le poète beat Michael McClure réalisa un de ses poèmes intitulés *Ghost Tantra #49* dans la halle abritant les lions du zoo de San Francisco en 1966. McClure ne s'intéressait pas à une poésie composée d'images et de signifiants, mais plutôt au son du poème produit par sa déclamation. L'enregistrement de la pièce donne à entendre des mots criés et les rugissements en retour de quatre lions dans ce qui peut s'écouter comme une communication poétique au travers de la chair et des muscles⁷⁷¹.

⁷⁶⁹ LOCKWOOD, Annea, *A Sound Map Of The Hudson River*, enregistré en 1982, Lovely Music Ltd., New York, 1989 et 2003.

⁷⁷⁰ Ici se situe l'influence d'un autre mentor de David Dunn, à savoir le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski (1933-1999) qui enseigna à l'Université d'Irvine en Californie lors de son exil américain de 1983 à 1986 et qui dépouilla la pratique théâtrale afin de trouver l'essence du théâtre dans l'acteur qui au-delà de son rôle anime la structure par ses implications et processus personnels.

⁷⁷¹ McCLURE, Michael, « Ghost Tantra #49 » (1966), *Rockdrill CD#9, Ghost Tantras, Poems 1955-1991*, publié par Contemporary Poetics Research Center, Opic Nerve, Birkbeck College, Londres, 2005.

David Dunn utilise l'audition humaine comme d'un système particulièrement approprié afin de faire prendre conscience du rôle qu'elle joue au sein du circuit auquel elle participe. L'audition n'est pas privilégiée ici en fonction de sa construction culturelle chrétienne qui fait de la vue le sens de la distance, et celui de l'audition celui qui rapprocherait et concernerait l'intériorité. Elle l'est en tant que système complexe de transduction, actif selon diverses pressions ondulatoires, et transformant cette énergie *via* de nombreuses connexions nerveuses en significations culturelles humaines⁷⁷². En chaîne, ces interprétations humaines forment la perception et la production d'énergies transformées (par exemple, les créations artistiques).

Une éthique se dégage de la pratique de l'art sonore de Dunn : l'écoute humaine pourrait être le sens – tel qu'il s'est construit dans l'histoire – par lequel une modification des idées culturelles serait possible, afin que l'idée tenace d'une séparation entre l'humain et l'environnement soit transformée en une conscience systémique. C'est pour mettre en œuvre ce déplacement épistémologique que Dunn élabore dans ses performances des stratégies d'écoute destinées au public⁷⁷³.

6.4 Technologie d'extraction : science et art

Dans la pratique du *Land art*, la photographie (aérienne notamment) devint le médium permettant que des pièces éphémères et situées en des lieux difficiles d'accès pour la majorité du public puissent être exposées dans les galeries d'art et musées des cités. La transformation

⁷⁷² « Je ne veux pas sous-entendre que notre écoute serait quelque chose qui ferait moins de distinctions que notre vision. Les fibres nerveuses qui relient nos oreilles à notre cerveau sont plus nombreuses que celles qui relient nos yeux. Nos oreilles sont plus aptes à distinguer certains phénomènes complexes, et nous pouvons souvent entendre des relations entre les choses, alors que nos yeux ont besoin d'instruments externes pour établir de telles relations. La facilité et l'exactitude avec lesquelles deux fréquences correspondent entre elles lors d'une syntonisation est quelque chose que les musiciens tiennent pour acquis. Faire pareil dans le domaine visuel requiert des outils sophistiqués. Dans la culture occidentale, les mathématiques sont nées à partir du sens du son et non de la vision. », in DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 105.

⁷⁷³ « [...] quelle est la signification de ces pratiques sonores si elles ne sont pas de la musique traditionnelle et si elles n'ont même pas pour vocation d'en être ? Ma réponse à cette question est explicitée en partie par mon travail en art sonore : il s'agit de recontextualiser la perception du son comme autant de manières de s'inscrire dans un déplacement épistémologique nécessaire concernant la relation humaine à notre environnement physique. Je suis convaincu que pour faire évoluer une forme d'art, il faut pouvoir se tourner vers le phénomène du son comme facteur d'intégration primordial dans la manière que nous avons de comprendre notre place au sein de la structure mentale de la biosphère. », in DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré », *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 108-109.

en images photographiques se présentait comme un document, tout en étant la condition de possibilité de l'œuvre artistique. De manière comparable, l'art sonore de Dunn radicalise l'utilisation des technologies comme moyen d'*extraction* d'événements inaudibles pour l'audition humaine, afin de les rendre audibles pour cette dernière. L'usage des hautes technologies permet d'enregistrer des sons de l'environnement inaccessibles pour l'audition humaine (la vie aquatique dans un étang ou la décomposition d'arbres) et de les transformer sous la forme de compositions électroacoustiques audibles dans le champ de fréquences de l'audition humaine. De la captation d'ondes dans un contexte spécifique jusqu'à la diffusion de sa composition pour un public dans une salle de concert munie d'un dispositif de sonorisation, le processus musical de Dunn cherche à provoquer une conscience de l'interconnexion qui existerait entre les espèces.

« La musique comme langage de vibrations est l'un des meilleurs moyens à notre disposition pour penser ce tissu mental qui s'étend partout. Le son, comme plénitude en vibration, nous rappelle cette profonde interconnexion physique qui forme notre véritable environnement. »⁷⁷⁴

Cette interconnexion peut apparaître comme paradoxale dans une culture globalisée où la technologie nous éloignerait de l'idée de nature. Les technologies audio que Dunn développe lui permettent d'abord d'explorer des phénomènes naturels qui ne pourraient être accessibles autrement⁷⁷⁵. Du point de vue de sa démarche artistique, Dunn utilise cette même technologie pour connecter physiquement son audience à l'environnement que nous formons, mais qui pour une grande partie échappe à notre perception et à notre conscience.

Si Cage était en lutte avec l'organisation anthropocentrique de la tradition musicale occidentale, Dunn use de ses développements technologiques afin de recueillir, extraire ou recoder l'événement brut en son contexte. Puis, en composant et durant ses performances, il joue ce recodage au travers d'un dispositif sonore propageant des ondes susceptibles d'entrer en contact fait de vibrations avec le corps et l'esprit humain. Cette étape de la composition et performance musicale des données extraites scientifiquement correspond au recodage artistique dont le rôle est de faire se connecter l'auditeur humain en situation de concert à son animalité. L'approche en circuit de la relation dynamique entre les espèces nous fait prendre

⁷⁷⁴ DUNN, David, « La nature, l'art sonore et le sacré » (1997), *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, éd. par Lionel Bize, Francesco Gregorio, Samia Guerid, Aline Hostettler, Christian Indermuhle et Thibault Walter, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, p. 110.

⁷⁷⁵ Hydrophones et microphones minuscules pouvant être introduits dans des petits trous (tels ceux faits par les *scolytes* dans les arbres) ; micros pour enregistrer des infrasons (des chiens, par exemple); et micros multidirectionnels pour les ultrasons (de chauve-souris, par exemple).

conscience que la naissance ou la source sauvage et primitive de l'évolution humaine est non seulement une *idée*, mais qu'elle est en outre modifiée selon le modèle du *feed back*, c'est-à-dire en fonction de l'effet des événements bruts vécus en retour sur elle.

Pour Dunn, les derniers outils technologiques permettent d'une part d'approcher les mondes d'autres espèces connectés entre eux dans un *multivers* (une multitude en réseau plutôt qu'un *univers*). D'autre part, ils permettent de comprendre que l'échange sonore ou musical est peut-être un de nos langages refoulés dans un passé primitif à la fois révolu et physiquement présent ; ce dispositif introduit les consciences au travers de l'écoute des sons dans le système des communications complexes qui composent l'environnement.

6.5 Deux exemples de *feed back* cybernétique entre science et art dans l'œuvre de Dunn

*The Sound of Light in Trees : The Acoustic Ecology of Pinyon Pines*⁷⁷⁶.est une pièce d'une heure, de 2006, composée de sons de l'activité d'insectes – des scolytes – au cœur de troncs de pins (*Pinyon pines*). Les notes détaillées du CD indiquent le contexte de la récolte de ses sons, dans une forêt de la pointe Sud des *Rocky Mountains*, une chaîne de montagnes d'Amérique du Nord s'étendant du Canada au Nouveau Mexique.

Alors que Dunn était en train de développer des microphones accessibles et peu onéreux capables de capter des sons hors de portée de l'audition humaine et suffisamment minuscules pour pouvoir les introduire dans de fins interstices, des écologues forestiers lui demandèrent d'user de ses techniques d'enregistrement afin de détecter l'activité interne des troncs d'arbres infestés par les scolytes des pins qui ravagent certaines forêts du Nord-ouest américain. D'après l'étude scientifique publiée par Dunn et son collègue James P. Crutchfield, ces ravages ont pour causes premières la déforestation, la pratique de la monoculture et le changement climatique (douceur des hivers dans l'hémisphère nord, tempêtes, etc.). Les « invasions » seraient une conséquence micro-écologique de la diminution du réservoir de carbone que sont les forêts et en particulier le poumon amazonien⁷⁷⁷.

Les scolytes appartiennent à la famille des coléoptères – scarabées, coccinelles. Ils sont xylophages comme les fourmis et termites, et ont les deux particularités d'être attirés par

⁷⁷⁶ *The Sound of Light In Trees : The Acoustic Ecology of Pinyon Pines*, CD, Label : EarthEar/Acoustic Ecology Institute, ee0513, Sante Fe, NM, 2006, 1 piste, 59 min. 13 sec.

⁷⁷⁷ (avec CRUTCHFIELD, James P.) « Insects, Trees, and Climate: The Bioacoustic Ecology of Deforestation and Entomogenic Climate Change », *Santa Fe Institute Working Papers*, n° 06-12-055, Santa Fe, NM, 2006.

des hormones de stress produites par certains arbres malades ou déshydratés, et d'emporter avec eux d'un arbre à l'autre, ou profondément dans le tronc, des champignons qui attaquent la lignine et la cellulose.

Dans la situation d'un écosystème stable, ces scolytes jouent un rôle important pour la régénération forestière (selon le concept de *résilience écologique*⁷⁷⁸). Mais un arbre blessé, fendu ou déshydraté à cause de sécheresses répétées ne peut plus se défendre. Les scolytes adultes sont attirés par des odeurs d'arbres déficients, et ravagent selon des proportions allant de 50 à 100% des cœurs de pins, et ce, à des échelles régionales. L'élimination de ces insectes aide les arbres stressés à survivre. Mais la lutte contre leur pullulement est complexe, parce qu'ils sont difficilement identifiables et accessibles sous les écorces, à moins de faire subir à certains arbres le prélèvement d'échantillon. La méthode la plus utilisée est encore la diffusion artificielle de phéromones attirant les adultes vers un endroit pour détecter des pullulations naissantes en les piégeant et afin ensuite de les éliminer. Mais au lieu de diffuser artificiellement ces pièges de phéromones par le biais d'estimation, Dunn vint sur le terrain et essaya de détecter acoustiquement l'endroit où les activités des scolytes se faisaient croissantes. Ces enregistrements permirent d'identifier les arbres précis où les activités étaient en expansion. Alors que les stratégies de contrôle des insectes apparaissaient insuffisantes, Dunn et son collègue proposèrent de placer les interactions bioacoustiques entre les arbres et les insectes comme un enjeu-clé des dynamiques de déforestation à large échelle.

Dunn put ainsi écouter grâce à son dispositif de captation des sons imperceptibles produits par les interactions que produisent scolytes et arbres. Il s'est intéressé au répertoire complexe des sons, échappant à toute entreprise de reconstitution des perceptions, que scolytes et pins pourraient avoir. Cette écoute – de type musical – de la variété des sons permit en retour de trouver d'autres solutions et applications par rapport aux problèmes et à l'étude des scolytes.

La démarche de Dunn est en constant dialogue entre science et art. Son intérêt artistique sur la variété des sons extra-humains ne s'arrête pas à une pure contemplation esthétique de ces univers sonores. Dunn envisage de nouvelles stratégies de détection afin d'intervenir de manière plus précise sur les arbres en question. Plus encore, une écoute attentive de ces interactions sonores aide à considérer les scolytes selon leur musique, au-delà du seul aspect de leur élimination. Et lorsque Dunn compose ces sons récoltés dans une perspective scientifique, il rapproche ces auditeurs d'abord d'interactions micro-écologiques

⁷⁷⁸ Capacité d'un environnement à retrouver un fonctionnement normal après une perturbation.

extra-humaines inimaginables (et stressées), puis de la compréhension macro-écologique que ces ravages sont reliés à des activités humaines (tout aussi stressées).

En 1990, Dunn sortait la pièce devenue classique issue d'enregistrements de l'environnement sauvage, *Chaos and the Emergent Mind of the Pond*⁷⁷⁹. La pièce est un collage de sons d'invertébrés sous-marins enregistrés avec des hydrophones omnidirectionnels dans plusieurs étangs d'Amérique du Nord. Dunn assemble dans la composition tant certains sons accélérés afin de les rendre audibles dans la bande de fréquences de l'audition humaine, que d'autres laissés à leur fréquence normale. Alors que ces insectes ne sont pas étudiés pour les sons qu'ils produisent (on ne sait comment d'ailleurs), Dunn les enregistre en fonction de leur musique complexe qu'ils produisent sous la surface de l'eau quasi invisibles au milieu de forêts d'algues et plantes aquatiques. Si les sons se propageant au travers du médium air est un phénomène apprivoisé par l'humain, la communication et les musiques des profondeurs sous-marines au travers du médium aquatique peut être perçue comme perturbante pour nos repères auditifs. S'agit-il de grincements ou d'éruclations ? Que font exactement ces insectes ? Lorsque Dunn immerge son auditeur humain lors de la performance de cette pièce, les sons diffusés excitent les corps et imaginaires dans les mouvements étranges de neurones et de cellules, aidant peut-être à faire émerger actes et prises de conscience de la salle de concert.

Chez Dunn, le vivant ne s'oppose pas à la mécanique ou à la technique. Leur mise en relation, au contraire, peut produire l'émergence de comportements nouveaux. Aucun besoin d'un esprit organisateur qui aurait *désigné* la création tout entière de manière intelligente ou qui aurait informé ou insufflé la vie à la matière. Selon ses références théoriques cybernétiques, les éléments vivants et non vivants, en rapport avec leur contexte respectif, interagissent les uns avec les autres selon une dynamique systémique complexe. Aucun des éléments pris à part ou cumulés ne permet de prédire le comportement du système en général. Tout élément ou être – i.e. vivants et machines – serait déterminé et codé (génétiquement ou numériquement), mais connecté en circuit.

Le circuit fermé du *feed back* (boucle de rétroaction) donne une modélisation de résultats-types d'un système dont les effets seraient reliés à leurs propres causes. De ce système complexe composé d'éléments déterminés en interaction, l'évolution est ainsi, pour

⁷⁷⁹ « Chaos & The Emergent Mind Of The Pond », *The Aerial, A Journal in Sound*, Foundation NonSequitur, Aerial, n°2, Washington D.C., 1990.

une part et dans certains cas, inconnaissable et imprédictible. La réaction du système entraîne soit une amplification continue, soit une extinction progressive. Son comportement peut être l'emballement, la stabilisation ou un fonctionnement chaotique. Selon cette dernière réaction, il y a perturbation dans le contrôle, la représentation et la projection du fonctionnement du système. Ce qui introduit dans les déterminations de chaque élément (soi-même y compris) du hasard et de l'aléatoire (ce qui se nomme, en théorie de l'information, du « bruit »). Si l'on place ce modèle, à l'échelle du système macro-écologique en regard de l'expérience auditive à laquelle Dunn nous convie, le chaos de l'étang bouclé sur celui de la salle de concert pourrait donc, sous certaines conditions, donner lieu à l'émergence d'une manière nouvelle d'interaction au sein de la chaîne des espèces.

B.2. Théologie du bruit / système d'amplification

Zbigniew Karkowski : inaudible toute-puissance du son

« ce que nous voyons est en grande partie déterminé par ce que nous entendons vous pouvez vérifier cette proposition en effectuant une expérience très simple coupez le son de votre télévision et substituez-y une bande sonore arbitraire pré-emregistrée sur un magnétophone bruits de la rue musique conversations enregistrements divers d'autres programmes de TV vous constaterez que cette bande sonore est appropriée et de fait va déterminer votre interprétation de ce qui se passe sur l'écran [...] »⁷⁸⁰

« D'un côté, la méthode, le langage, la formalisation comme oeuvre et de l'autre, l'expérience brute du matériau qui défait et refait oeuvre par la mise en expérience de l'informe bruitiste. Or dans la science dure, théorisation et expérience vont de pair. C'est comme si la noise avait accru / révélé sans le savoir une déchirure entre théorie et pratique, le Janus inconscient de l'expérience classique. »⁷⁸¹

0. Introduction des enjeux

Dans ce chapitre, je choisis d'analyser dans leur contexte des déclarations d'un compositeur contemporain sur sa conception et pratique du son et de l'audition usant de la technologie et des sciences acoustiques dans une perspective radicale : Zbigniew Karkowski. Cette perspective donne un certain nombre d'informations quant à l'écoute d'un individu en interaction avec son contexte et le partage d'écoutes. J'ai délimité ce contexte (circonstances, fréquentations et conditions entourant les activités de Karkowski) en deux temps, deux

⁷⁸⁰ BURROUGHS, William S., « *la génération invisible* » », *Le ticket qui explosa* (1962), trad. de l'angl. par Gérard-Georges Lemaire (1994), Christian Bourgois éditeur, Paris, 2011, p. 447.

⁷⁸¹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 47.

périodes que je suppose déterminantes pour la construction de sa pensée du son. Ces deux périodes sont mobilisées à titre heuristique afin de me permettre de prendre de la *distance* par rapport à sa propre discursivité et de pouvoir tirer des éléments nouveaux en fonction d'un effort de *comparaison*.

La première, brève, se situe à la fin des années 1970 en Pologne et correspond à l'apprentissage de la pratique de la *Grande Musique* de la tradition occidentale et de la structuration d'une écoute des sons « purs » ; la seconde se déroule principalement en Suède durant les années 1980. Cette dernière sera ici développée plus longuement et constituera le corps principal de l'analyse parce qu'elle couvre les premières créations de Karkowski, musicales et discursives (époque d'écriture de ses seuls textes personnels).

En histoire culturelle, le *son* en tant que tel est un objet de recherche pauvre ne pouvant valider aucune notion de progrès, et le *bruit* est un objet aussi productif que contre-productif, rappelait Douglas Kahn⁷⁸². L'historien du son Jonathan Sterne par exemple, s'intéresse aux choix et processus qui ont participé à l'invention des technologies de la reproduction du son. Il défend l'idée selon laquelle il n'est simplement pas possible de faire l'histoire sur des objets intérieurs aux individus puisqu'il s'agit déjà, en matière de son, de partir de la soi disante « intériorité » de l'écoute et de l'audition⁷⁸³. Sterne travaille donc avec des objets « extérieurs » comme les dispositifs technologiques, mais aussi les comptes-rendus de tensions et débats qui ont caractérisé et défini la construction des appareils. Suivant cette perspective, une première partie précédera l'étude des contextes historiques, afin de mettre d'abord en évidence les matériaux à partir desquels il est possible de baser objectivement une recherche sur une écoute. Je m'appuierai donc sur ses dispositifs discursifs, limités comme nous le verrons, mais suffisants, et sur la description de ses dispositifs techniques dans un cadre de performance. Au moyen de ces éléments extérieurs, il s'agit moins d'écouter *à la place de* quelqu'un d'autre que d'être en mesure de rendre compte des déterminations culturelles et historiques qui ont prévalu à la construction d'une pensée du son, selon une « intériorité » par exemple (intériorité de l'écoute, intériorité du son, etc.). Étant donné que le son, selon la perspective heuristique que je suis, n'existe pas en soi, mais seulement en tant que fabrication humaine (audition : mécanisme, mais aussi *manière de faire* le son), il est intéressant d'étudier le son à partir de ce qui est compris et projeté à travers ce qu'on appelle

⁷⁸² KAHN, Douglas, « Histories of Sound Once Removed », in *Wireless Imagination : Sound, Radio, and the Avant-Garde*, éd. par Douglas Kahn, Gregory Whitehead, MIT Press, Cambridge, MA, 1992, p. 2.

⁷⁸³ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, 1-29.

son, et les enjeux qui lui sont attribués. Ces projections et enjeux informent sur les constructions idéologiques (structures) et concrètes (technologies et techniques) qui organisent ce que Karkowski nomme « son » à des époques et contextes donnés. Les écrits de Karkowski et les données rassemblées dans ce chapitre forment un point dans le temps et l'espace. Il n'est pas ici question de juger la personne Karkowski ou d'en faire sa psychanalyse. Son écoute, sa pratique et ses affirmations peuvent avoir changé depuis qu'il les a formulées. Reste que des objets qu'il a produits et exprimés résonnent nombre d'idées de son qu'il s'agit d'analyser en tant qu'*enregistrement d'interactions*⁷⁸⁴ entre, d'un côté, la manière dont un compositeur qui a horreur des mots et du silence fait (fabrique et pense) le son et, d'un autre, un contexte socio-culturel où le silence est un luxe qui se marchande⁷⁸⁵.

Si nous devons suivre un des enjeux qui circule majoritairement autour des performances de Karkowski, je pourrais choisir de me concentrer sur la question du *volume*. En effet, l'affirmation de Karkowski la plus connue et imitée dans le milieu des scènes internationales qu'il fréquente est que, lorsqu'il joue, ce n'est « jamais assez fort », même lorsqu'une majeure partie de l'audience se « bouche les oreilles ».

Le débat a le mérite de poser un certain nombre de définitions. En effet, dans le contexte large de la seconde moitié du XX^e siècle, Kasper T. Toeplitz (formant avec Karkowski le duo du groupe nommé « Le dépeupleur »), constate que le champ recouvert par la « musique » s'est « étendu » du point de vue des sons utilisés et des moments dans lesquels ils sont diffusés⁷⁸⁶. Or Toeplitz affirme que ce champ s'est ouvert grâce notamment à la *musique noise*, ou ce qu'il préfère ne pas ranger dans un *genre* en parlant plutôt de « musique utilisant largement des bruits ou des sons complexes, des agrégats, dans lesquels la notion de hauteur est difficile à percevoir ». Il identifie pourtant une « limite », comme étant peut-être la « dernière frontière » à une ouverture totale de la musique qui se situerait sur la question du volume. En musique *noise*, la remarque exprimant que c'est « trop fort ! » est récurrente. La raison principale invoquée étant en effet le danger de dommage irréversible causé au système auditif. En matière d'art sonore, Warren Burt, par exemple, posa clairement le problème dans

⁷⁸⁴ En minéralogie, je pourrais parler de *crystallisation d'interactions*, mais en matière de structuration d'une écoute, je fais écho à la tension soulevée par William S. Burroughs entre l'écoute limitée par la conscience et celle *différentielle* permise par l'enregistrement : BURROUGHS, William S., *Nothing Here Now But The Recordings*, Industrial Records, IR 0016, Vinyle, LP, UK, 1981.

⁷⁸⁵ ROSS, Alex, *The rest is noise : À l'écoute du XX^e siècle, la modernité en musique*, trad. de l'angl. par Laurent Slaars, Actes Sud, Arles, 2010.

⁷⁸⁶ TOEPLITZ, Kasper T., « Volume : la dernière frontière ? », *eContact 9-4*, Perte auditive et sujets annexes / Hearing (Loss) and Related Issue, Communauté électroacoustique canadienne, Montréal, Mai, 2007. http://cec.concordia.ca/econtact/9_4/toeplitz.html

un article à propos d'un concert de Robert Sazdov qu'il n'a pas pu apprécier à sa juste valeur étant gêné par le volume demandé par le performeur⁷⁸⁷. Après avoir tenté de comprendre les arguments de sensations physiques de Sazdov, Burt compare le volume excessif à « une amputation d'un organe » ou à « un viol », afin de demander aux artistes de devenir enfin responsables par rapport à ce problème objectif de santé qui existe depuis longtemps au sein même des orchestres symphoniques.

L'argument de Toeplitz est que pour deux sons aux volumes « objectivement égaux » (*i.e.* calculables au moyen d'un sonomètre), l'un sera perçu comme trop fort et désagréable, et l'autre sera perçu de manière agréable. Il s'agirait donc d'une question de subjectivité. Les bruits seraient les sons que la subjectivité ne re-connaît pas (autrement dit sur le plan culturel plus général, des sons rejetés hors de ce qu'une écoute conditionnée intègre en tant que sons écoutables), les sons agréables seraient connus et contrôlables par la conscience. Il accuse donc les attitudes de méfiance, de peur, de crispation, refusant la nouveauté (« misonéisme »), privilégie la « qualité d'abandon » devant ces sons nouveaux et demande à l'auditeur d'être disposé à une « expérience autre », non pas scientifique ni intellectuelle, mais qui ouvrirait plutôt à une « écoute, perception, nouvelle »⁷⁸⁸.

Les arguments de l'un et de l'autre possèdent des potentialités explicatives et éclairantes. Mais parce que l'un omet le goût de la sensation physique des autres, et que l'autre omet de parler des pertes auditives de ses contemporains, il m'apparaît nécessaire non pas de suivre le débat sur le volume en tant que tel, mais d'en cerner comme point de départ l'enjeu majeur qui est lié au corps. Car il est bien un danger d'assister à un concert de Karkowski. Je ne peux le nier. Mais plutôt que d'accuser ou de légitimer cette utilisation du son comme force dangereuse, il s'agit plutôt d'en comprendre les enjeux.

Lorsqu'il est question de volume sonore, le registre des organes de l'ensemble du corps de l'auditeur, et non plus seulement du système auditif, intervient. Si la question du bruit dans la problématique cagienne se situait au niveau de la conscience du spectre de l'écoute musicale envers ce qui lui est étranger, la question du volume se situe au niveau de la pression exercée sur le corps. Il semblerait ainsi qu'en musique expérimentale, l'enjeu de l'élargissement d'un jugement de valeur (esthétique du bruit) devient celui d'un *rapport de force*, au sens propre, s'amplifiant à mesure que les systèmes (technologiques et intellectuels)

⁷⁸⁷ BURT, Warren, « Thoughts on Volume : an Email Exchange with Robert Sazdov », *Chroma*, ACMA (Australasian Computer Music Association), N° 36, Healesville, Vic, Australie, Juillet, 2005, p. 10-14.

⁷⁸⁸ TOEPLITZ, Kasper T., « Volume : la dernière frontière ? », *eContact 9-4*, Perte auditive et sujets annexes / Hearing (Loss) and Related Issue, Communauté électroacoustique canadienne, Montréal, Mai, 2007. http://cec.concordia.ca/econtact/9_4/toeplitz.html

qui organisent et structurent l'écoute de musique et des sons deviennent des enjeux de médiation de plus en plus tendus entre les individus au sein d'une société.

Les concepts de *tous les sons*, *partout* et *tout le temps*, et l'utilisation de la meilleure technologie disponible en vue d'un respect de la richesse et de la complexité des sons, semblent organiser les discours des compositeurs – de Cage à Karkowski – cherchant à *se libérer* d'une ou de traditions et à *libérer* les sons d'une ou de traditions perpétuant, en Occident du moins, une primauté du *discours* (*Logos*) ou du *langage* sur et dans leur écoute. Cependant, je postule, de manière méthodologique et concernant particulièrement Karkowski, que cette quête d'une autonomisation des sons en composition expérimentale est radicalisée en fonction de son parcours au sein des systèmes totalitaires et institutionnels, et du contexte d'une génération qui, à la fin des années 1970 et 1980, est envahie et structurée par les signaux visuels et sonores diffusés par les médias de communication de masse⁷⁸⁹. Ce qui aurait pour conséquence l'invention d'usages différents du son se détournant de la manière passive et obéissante que l'écoute pouvait habituellement revêtir. Je pose donc que, dans le contexte donné, cette réappropriation de la pratique musicale passe par un *détournement de l'écoute* (en tant qu'écoute dirigée et donc encore construite culturellement) par le corps, et une *soustraction du son* par le travail de ce qui se joue à des niveaux inaudibles. À la violence de l'imposition d'un ordre musical, Karkowski répondrait par la rupture des codes artistiques en vigueur au risque de poser une *théologie d'une toute-puissance occultée du son* sous la réalité apparente.

L'étude de ses affirmations nous permettra d'une part de suivre la construction de cette écoute détournée par la ruse du corps, et d'autre part d'en saisir les limites et les déterminations historiques qui sous-tendent cette *échappée belle* au-delà des structurations historiques de l'écoute des sons entretenues par les dispositifs institutionnels et médiatiques.

Avant d'entrer dans les productions artistiques et intellectuelles de Karkowski, il convient de montrer son influence en soulignant que non seulement ses affirmations ont valeur de référence au sein des expérimentations sonores contemporaines, mais aussi qu'il n'est pas le seul à être tenté de décrire la perception du phénomène physique du son comme un accès à une dimension transhistorique qui lui serait propre.

⁷⁸⁹ Si la mise en rapport de la musique et de l'image est utilisée depuis l'avènement de l'image en mouvement, dès la fin de années 70 le vidéo clip devient un support majeur pour la promotion commerciale de la musique à la télévision. La première chaîne musicale MTV fut créée en 1981. HOYE, Jacob, *MTV Uncensored*, Pocket Books, New York, 2001.

« Le son : comment le décrire ? ». Par cette question, Randy Yau ouvre un texte intitulé *L'homme à l'écoute*⁷⁹⁰. Il essaie d'y répondre d'un jet : « La matérialité. Le sublime. L'expérience. Une force de la nature éphémère et permanente »⁷⁹¹. Il reprend ensuite le problème de la description du son en l'ouvrant au collectif mais aussi en le limitant à un réseau d'individus particulièrement engagés autour de la pratique du phénomène sonore :

« Je n'ai jamais trouvé les mots qui permettraient de décrire la forme de sensibilité qui agit sur nous comme une force d'inclusion et de gravitation collective – nous formons une communauté internationale de praticiens du son, qui sommes à la fois séduits par lui et qui cherchons à le promouvoir. »⁷⁹²

Impossible donc d'établir un type d'ordre de discours parmi les perspectives mobilisées par l'ensemble de ces praticiens du son⁷⁹³ : « d'artistique à scientifique, de corporelle à cérébrale, de misanthrope à sociopolitique, de naturaliste à technologique, de l'extrémisme au minimalisme, de l'anarchie au formalisme ». Mais, implicitement, Yau formule deux hypothèses sur la sensibilité qui pourrait être partagée par cette communauté :

« Il s'agit peut-être d'une disposition physique où les oreilles primeraient sur les yeux. Ou alors une manière de communiquer au niveau le plus premier – un retour à un état primitif d'expérience préverbale. »⁷⁹⁴

Dans le premier cas (l'audition primant sur la vision), une disposition physiologique partagée aurait regroupé, par la force des choses, ces individus dispersés aux quatre coins du globe. Dans le second cas, en lien de causalité peut-être avec le premier, il s'agirait d'une

⁷⁹⁰ YAU, Randy Y. H., « L'homme à l'écoute », in GENDREAU, Michael, *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010, p. 189-196.

⁷⁹¹ « L'homme à l'écoute », p. 189.

⁷⁹² « L'homme à l'écoute », *Idem*.

⁷⁹³ Chaque individu de ce qu'il nomme une « communauté » se met autant en scène que publie ses propres disques et ceux des autres (pressage, graphisme, diffusion, publicité et financement) ou/et organise des concerts (lieu, sonorisation, logistique, publicité et financement). Les productions sonores tant en situation de concerts que sur divers supports audio (CDs, Vinyles, cassettes audio, VHS, DVD, fichiers informatiques) sont si diverses et multiples, de fond comme de forme, qu'une typologie qui permettrait de les classer apparaît d'emblée manquer de critère valable. Si la communauté internationale dont Yau parle est extensible, nous nous limiterons à nommer les artistes les plus fréquemment cités : Zbigniew Karkowski (PL/J) , Scott Arford (US), Anttimater (US), Laetitia Castaneda (US), Christina Kubisch (D), Scott Jenerik (US), Jim Haynes (US), Chop Shop (US), Zbigniew Karkowski (PL), Leif Elggren (S), Carl-Michael von Hauswolff (S), Brandon LaBelle (D), Ryan Jencks (US), Gerritt Wittmer (US), John Wiese (US), Joe Colley (US), Damion Romero (US), Jean-François Laporte (CAN), Jason Kahn (CH-US), Antoine Chessex (CH), Dave Phillips (CH), Francisco Meirino (CH), Francisco Lopez (Esp), Ilios (G), Joke Lanz (CH), Hiroshi Hasegawa (J), Masami Akita (J), John Duncan (US), etc.

⁷⁹⁴ « L'homme à l'écoute », *Idem*.

volonté de partage d'une adéquate disposition psychologique (régressive ou désireuse de modification de conscience). Évacuant le projet même d'établir un bilan physiologique et psychologique des sujets composant cette « communauté », Yau termine son paragraphe en reprenant sa question initiale lui ajoutant une affirmation supplémentaire qui nous intéresse particulièrement : « Comment décrire cette sensibilité au son qui provoque une fascination et un pouvoir quasi religieux ? »⁷⁹⁵. Le mot est lâché, quoique sous forme interrogative, la sensibilité au son est rapprochée de la dimension *religieuse*.

Dans une préface à une série de performances dans le cadre de la sixième édition du festival *Activating the Medium* qui se tint du 5 au 22 février 2003 à San Francisco⁷⁹⁶, et afin de présenter l'ensemble des artistes au programme, Yau accorde un *dénominateur commun* à cette communauté d'artistes du son en citant la dernière phrase de l'essai de Karkowski intitulé *La méthode est scientifique, la religion est le but*⁷⁹⁷ :

« Il n'y a rien d'autre que le son, tout ce qui existe est vibration. »

La phrase ressemble à l'affirmation holiste du maître soufi Hazrat Inayat Khan (1882-1927) qui, par exemple, explique que *le son est l'origine de la création tout entière*⁷⁹⁸, et qui a influencé l'ouvrage « *The World is Sound* »⁷⁹⁹ du critique musical et producteur de Jazz Joachim-Ernst Berendt (1922-2000)⁸⁰⁰. Mais, plutôt que rattacher l'affirmation de Karkowski à ces dernières qu'il ne cite à ma connaissance pas, il s'agit d'identifier et d'analyser l'affirmation de Karkowski en fonction de sa trajectoire singulière, de ses références personnelles et de ses contextes historiques et discursifs.

⁷⁹⁵ « L'homme à l'écoute », *Idem*.

⁷⁹⁶ YAU, Randy Y. H., « Activating Architecture, Forward by Randy H. Y. Yau », *Six Activating Architecture 02.05.03 – 02.22.03*, The Sixth Annual Activating the Medium Festival 2003 program, 23five Incorporated San Francisco, 2003, p. 6. Je traduis.

⁷⁹⁷ Le titre original en anglais publié sur internet est *The Method is Science, The Aim is Religion*. L'édition française du texte instaure une infidélité quant à ce titre préférant le « magique » au « religieux » : KARKOWSKI, Zbigniew, « Une méthode scientifique, un objectif magique », *Physiques sonores*, éd. par Christian Indermühle et Thibault Walter, Collection Rip on/off, Editions Van Dieren, Paris, 2008. Ici je m'attache à suivre les mots écrits par Karkowski et non leur traduction.

⁷⁹⁸ « The origin of the whole creation is sound. » in KHAN, Hazrat Inayat, « The Music of the Spheres », *The Book of Music and Nature: an Anthology of Sounds, Words, Thoughts*, éd. par David Rothenberg et Marta Ulvaeus, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2001, p. 13-20.

⁷⁹⁹ BERENDT, Joachim-Ernst, *The World is Sound Nada Brahma, Music and the Landscape of Consciousness* (1983), trad. de l'all. par Helmut Bredigkeit, Destiny Book, Rochester, VT, 1991.

⁸⁰⁰ À qui est dédiée, comme nous l'avons développé dans la partie « Introduction : méthodes et problèmes » du présent travail, l'introduction de l'ouvrage de référence en sciences sociales de l'auralité de Michael Bull et Les Back : BACK, Les, BULL, Michael, « Introduction : Into Sound », *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 4.

1. Rejet de l'écrit

Le compositeur-performeur choisi m'intéresse du fait qu'il a une conception totalisante du phénomène sonore. Il est donc un sujet particulièrement adéquat dans ma problématique générale puisqu'il donne sens aux sons. Mais faire une étude de cas comme celle-ci pose d'emblée un problème méthodologique majeur :

Comment rendre compte de la signification des sons pour un compositeur qui (n'ayons pas peur des mots) *exècre* la forme du discours écrit en matière de musique ? Et par conséquent sur quels types de documentation – c'est-à-dire extérieure à l'écoute – pouvons-nous nous appuyer lorsque le compositeur en question – Karkowski – est méconnu de la littérature académique, et désire le rester même auprès des périodiques spécialisés dans la musique moderne contemporaine⁸⁰¹ ?

Il n'est en effet pas rare de l'entendre utiliser des expressions relevant du registre scatologique lorsqu'il lui arrive de considérer un livre dont le sujet est sonore ou musical. Nous citerons ici seulement deux exemples symptomatiques qui donnent aussi du relief au personnage au travers de ces quelques lignes froides, mais qui laissent entendre implicitement que bien qu'étant méconnu, Karkowski est une figure non seulement reconnue pour son franc-parler, mais aussi présente entre les lignes d'ouvrages consacrés aux musiques « radicales » contemporaines. Par exemple, le second paragraphe de l'introduction du livre de Thomas Bey William Bailey intitulé *Microbionic, Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, ne peut faire l'impasse sur la problématique de Karkowski concernant l'écriture *sur* la musique. Alors qu'aucun chapitre du livre ne porte sur Karkowski et son œuvre (mais sur tous ceux avec qui il a collaboré à plusieurs reprises⁸⁰²), l'ombre de ce dernier plane à l'endroit précis où il s'agit pour Bailey de légitimer son entreprise :

⁸⁰¹ Karkowski a notamment demandé à Rob Young, rédacteur en chef de magazine britannique *The Wire*, spécialisé dans les « aventures dans la musique moderne », de ne plus jamais mentionner son nom. La polémique tournait, entre autres, sur l'instrumentalisation des courants émergents de la musique expérimentale contemporaine de manière condescendante et à des fins purement mercantiles (propos recueillis de sources directe et indirecte notamment par message électronique avec Thomas Bey William Bailey le 13 février 2010). S'il n'est pas ici lieu de débattre de ces questions, je souligne les conflits engendrés par l'engagement de Karkowski et qui pourraient être une explication parmi d'autres du peu de documentation à son sujet.

⁸⁰² William Bennett ; John Duncan ; Carl-Michael von Hausswolff ; Masami Akita ; Peter Rehberg. Voir discographie de Karkowski annexée.

« Lorsque mon ami, le compositeur Zbigniew Karkowski, m'a dit en riant dans une conversation que "tout écrit sur la musique est de la connerie (*bullshit*)", j'ai su à ce moment que je faisais ce travail pour moi, prenant son aparté comme un défi direct pour écrire quelque chose qui, éh bien, *ne serait pas bullshit*. Mais comment évacuer ce facteur *bullshit* supposé et omniprésent ? »⁸⁰³

Immédiatement après, Bailey développe l'argumentaire de Karkowski selon son interprétation en ces termes :

« Je dois reconnaître à Karkowski que les écrits de musique et les comptes-rendus échouent à exprimer avec précision le sentiment illogique et spirituel qui se trouve derrière la musique, dès lors que la perception relative de cette musique d'un auditeur à un autre variera trop pour qu'aucun point de vue d'écrivain ne puisse réellement encapsuler *toutes* les réactions de ces auditeurs. »⁸⁰⁴

Bailey cite Karkowski en ouverture, avant même d'évoquer le titre de son ouvrage, afin de lui permettre de présenter sa méthode qui est d'être conscient du problème et ainsi de mettre entre parenthèses ses propres sentiments, et de s'efforcer de contextualiser les œuvres, selon l'esprit de la flexibilité interprétative propre à la musique⁸⁰⁵.

Un second exemple concernant la question du *rejet* que provoque l'expression écrite en matière de musique chez Karkowski s'est déroulé le 17 février 2010 lors d'une conférence qu'il a donnée au Mills College à Oakland. Le professeur et compositeur John Bischoff⁸⁰⁶ invita Karkowski à présenter, devant une classe d'une vingtaine d'étudiant-e-s, sa pratique en tant que compositeur et performeur de musique électronique⁸⁰⁷. Il régla le son de sortie du système de sonorisation de la salle de classe, puis après avoir enclenché la piste audio-visuelle d'un DVD depuis son ordinateur, il sortit de la salle fumer une cigarette sans avoir prononcé un seul mot auprès de son auditoire. J'ai pu observer les réactions diverses que suscita cette « attitude »⁸⁰⁸, étant personnellement resté dans la salle. Certains se regardaient d'un air désapprobateur face à une telle attitude de mépris alors que d'autres souriaient. La projection

⁸⁰³ BAILEY, Thomas Bey William, *Micro-Bionic, Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Book, Londres, 2009, p. 5. Je traduis. En italique dans le texte (à l'exception de l'expression anglaise non traduite « *bullshit* »).

⁸⁰⁴ *Idem*, *Micro-Bionic, Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*. Je traduis. En italique dans le texte.

⁸⁰⁵ L'objectif de Thomas Bailey étant de suivre l'effort de dé-centralisation propre aux musiques radicales, selon son analyse, afin de les dé-marginaliser du point de vue d'un plus large public.

⁸⁰⁶ Né en 1949, John Bischoff est un compositeur de musique expérimentale américain qui fut un des pionniers de l'utilisation en temps réel de l'ordinateur – *live computer music*.

⁸⁰⁷ Ayant pu assister à la conférence, les propos et observations rapportés ici relèvent de mes observations et écoutes.

⁸⁰⁸ « Pour moi, le timbre et l'attitude sont essentiels », KARKOWSKI, « Première texture », propos recueillis par Boris Wlassof, in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p. 45.

du DVD capta ensuite rapidement l'attention de l'assemblée. On y voyait Karkowski et un autre artiste nommé Subjam lors d'une performance filmée au *Metronom Exposicions* à Barcelone qui avait eu lieu en 2001⁸⁰⁹. Les deux artistes étaient sur une petite estrade debout devant leur ordinateur portable respectif posés sur une seule et grande table devant un public assis en tailleur à même le sol pour certains et d'autres debouts dans une grande salle aux murs blancs. La salle n'était pas plongée dans l'obscurité comme cela peut souvent être le cas lors de ce type de concert, si bien que les réactions du public pouvaient être captées par la caméra. Il semblait assez clair que l'intention du film était aussi bien centrée sur les performeurs que sur la visualisation de l'écoute et les gestuelles de l'audience. Tout comme dans la salle de classe du Mills College, les réactions divergeaient : nous pouvions voir des sourires et des manifestations de désaccord avec ce qui était en train de se passer. Une personne dans la classe se bouchait les oreilles exactement comme une partie du public espagnol le faisait de manière ostensible (le faire avec les doigts ou se munir au préalable de tampon auriculaire est un geste différent). En Espagne, certains au contraire fermaient les yeux, debout dans un léger balancement de corps laissant à l'interprète une impression d'adéquation avec les sonorités et vibrations. En ce qui concerne ces dernières, la perception que j'en avais du point d'écoute de mon siège d'école était limitée à la retranscription audiovisuelle en format réduit et à plus faible volume sonore. Mais il était toutefois possible d'écouter un flux continu de textures sonores qui se propageaient apparemment de la manière la plus aléatoire qui soit, occupant tout l'espace du spectre des fréquences audibles. Le DVD passa bientôt à la captation et présentation d'un autre artiste sonore s'étant produit au Metronom Festival. Nous comprîmes que le DVD était une compilation documentant l'édition 2001. Mais Karkowski n'étant toujours pas revenu en salle de classe, les étudiant-e-s et le professeur, sagement assis et sans dire un mot, continuèrent à être captivés et s'intéressèrent à ce nouvel artiste présenté à l'écran. Peut-être était-ce volontaire de la part de Karkowski, nul ne pouvait le savoir. Nous eûmes ensuite la confirmation que cela n'était pas prévu au programme, et qu'il s'agissait bien d'une erreur de *timing*, lorsqu'après avoir eu de la peine à ouvrir la porte (quelqu'un était arrivé en retard et avait placé sa chaise devant la porte), il demanda avec stupeur si nous avions vu sa performance filmée avant cette nouvelle séquence. Le doute le prit de savoir s'il avait lancé la bonne piste audiovisuelle avant de partir. Karkowski reprit le fil de sa conférence, mais au lieu de commencer le *talk* annoncé et pour lequel il était invité, il posa simplement la question : « avez-vous des questions ? ». Silence.

⁸⁰⁹ DVD réalisé par la Metronom Foundation, Barcelona, 2001. Le défunt festival Metronom était en 2001 organisé par Francisco López.

Une première question de la personne qui s'était bouché les oreilles dans la salle de classe : « Cherchez-vous à agresser vos auditeurs ? » ; réponse de Karkowski : « non, mais ils sont libres de partir s'ils préfèrent ». Silence. Afin d'animer le débat, Bischoff demanda, à titre didactique, pour son cours de composition en musique électronique : « Est-ce que tu composes tes musiques au préalable ? Est-ce que tu écris ? Comment composes-tu ? ». Karkowski expliqua qu'il avait dernièrement travaillé à Genève avec l'ensemble berlinois *Zeitkratzer*, qui a l'habitude de jouer au moyen d'instruments acoustiques selon la pratique orchestrale occidentale des morceaux composés initialement en musique électronique. Karkowski expliqua que pour travailler avec cet ensemble, il avait dû composer une partition. C'était une commande, et il l'a fait en une nuit. « Soit ça vient d'un coup, soit c'est mauvais. Ruminer trop longtemps sur une partition ne donne jamais un bon résultat. J'aime suivre les envies qui viennent sur le moment ». Puis il enchaîna sur une anecdote que je connaissais déjà dans un autre contexte. J'en donne donc ici la version publiée :

« J'ai une anecdote assez significative qui me vient à l'esprit : elle concerne une commande pour orchestre lancée par Art Zoyd en Belgique. J'ai conçu une partition assez complexe avec beaucoup de notes et nous avons dû répéter avec les musiciens. Quand je me suis adressé à eux, tous issus des conservatoires, j'ai d'abord tenu à leur dire ceci : "si vous ratez des notes par-ci par-là ce n'est pas grave, pour moi ce qui est primordial c'est votre attitude" et ils n'ont pas compris du tout... Ils m'ont trouvé bizarre! Peut-être même m'en ont-ils voulu comme si je les avais niés en négligeant de solliciter leurs compétences acquises au prix de tant d'efforts ; jouer les bonnes notes c'est concret, rassurant. On sait où l'on va. Mais l'attitude !!? Or, en fait, ils ont bien une attitude, mais c'est celle du conservatoire faite d'obéissance et de discipline! »⁸¹⁰

À quelques détails près, il avait dû dire à l'ensemble *Zeitkratzer* la même chose qu'à Bruxelles, et dorénavant au Mills College. Devant son auditoire de jeunes compositeurs/trices, il ajouta : « Rien ne sert d'apprendre à composer, il faut jouer, il faut faire ». Avec son attitude entre volonté didactique et pur mépris, il les exhortait à désobéir, sortir dehors au lieu de rester dans cette salle de classe. Tout en continuant sur sa lancée qu'aucune composition écrite, théorie musicale ou écrits sur la musique ne valaient l'immersion dans les sons, il tint, pour conclure la séance, à citer une phrase qui figurait, selon lui, en *incipit* d'un livre composé de la traduction française de ses propres textes : « Les opinions sont comme des trous du cul, tout le monde en a une ». En citant sa source, Clint Eastwood dans *l'Inspecteur Harry*, il expliqua que j'avais contribué à l'édition de ses textes. Ainsi, j'étais, dans cette

⁸¹⁰ KARKOWSKI, « Première texture », p. 45.

circonstance précise, le seul à savoir que nous avons décidé, avec Christian Indermühle, lors des corrections des dernières épreuves, à ne pas inscrire cette phrase dans le livre.

1.1 Sources

« [...] la source importe moins que le résultat. Je trouve même qu'un référent / source peut devenir un obstacle pour l'écoute [...]. »⁸¹¹

À la suite des travaux menés en histoire des techniques de reproduction du son, à l'exemple de Jonathan Sterne⁸¹², je ne cherche pas à écouter à la place de Karkowski, ou de rendre compte de ses sensations. Rendre compte d'une écoute individuelle ne peut être établi qu'en fonction d'une *extériorité du son*⁸¹³, c'est-à-dire en fonction de documents indépendants de l'auteur producteur d'interprétations de son (au sens de vibration acoustique perçue et interprétée par l'humain). Mais écouter l'écoute d'un compositeur comme Karkowski qui privilégie l'écoute aux dépens de l'écrit, relève d'une recherche de sources nécessitant, d'une part, d'éditer les matériaux permettant l'analyse et, d'autre part, d'analyser tous les éléments qu'il mobilise et les manières avec lesquelles il les dispose.

A) Dispositifs techniques

Premièrement, il y a les dispositifs techniques qui délimitent le premier réseau d'éléments extérieurs permettant une approche de la fabrication des sons. Sans prononcer un seul mot, l'artiste désigne par l'ostentation (ou non) du dispositif technique utilisé sur scène un certain nombre d'informations. L'observation du dispositif technique de Karkowski, comme de n'importe quel autre artiste, n'est véritablement probante que s'il est possible d'avoir l'occasion d'assister à une performance et d'en suivre aussi l'installation. Ce fut mon cas, pour la première fois en octobre 2004 dans la Salle des Fêtes du Casino de Montbenon à Lausanne. Karkowski demanda une table et une chaise. Il brancha son ordinateur portable (ci-après *lap top* puisque le terme est devenu synonyme d'une *pratique* déterminée en musique électronique), et le connecta au système de sonorisation⁸¹⁴. Il fit la requête spécifique de ne

⁸¹¹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 60

⁸¹² STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, 1-29.

⁸¹³ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *ibid.*, p. 13.

⁸¹⁴ Un *D.I.* opérant la mise à terre et empêche les interférences électriques potentielles, est branché entre le câble sortant de son ordinateur et celui qui rentre dans le système général d'amplification en façade.

pas avoir de *retour* afin de percevoir le son que le public reçoit. Le dispositif est simple en apparence. La performance l'est aussi dans sa mise en scène : la moitié de son visage est éclairée par la lumière produite par l'écran de son *lap top*, le reste est sonore ou vibrationnel. Deux dimensions au moins sont négligées dans cette description lapidaire : a) le dispositif *lap top*, et b) le dispositif *système de sonorisation*.

a) le dispositif *lap top* :

Sur une cassette VHS usagée acquise à San Francisco et documentant un concert d'Hafler Trio avec qui Karkowski jouait, une remarque dactylographiée sur un papier scotché mentionne ceci : « Zbigniew parle ironiquement des *lap tops* qu'il utilisera plus tard »⁸¹⁵. En effet, Karkowski n'a pas toujours utilisé un *lap top*. Il était même très critique envers les artistes se présentant sur scène simplement derrière un ordinateur et ne proposant pas une performance physique, comme il l'explique dans la VHS mentionnée ci-dessus. Pourtant, Karkowski, en se détournant de ses études très strictes de flûte traversière et piano effectuées durant sa jeunesse en Pologne⁸¹⁶, s'est intéressé aux instruments non traditionnels utilisés au sein de ses premiers groupes de rock industriel en Suède :

« En Suède, j'ai découvert toute la scène "occidentale", le punk rock et l'industriel. [...] *L'instrumentarium* de Mental Hackers était particulier : synthétiseurs, deux toms basses, deux guitares basses et trombone basse ; je jouais de la basse, du synthé et je chantais (rires). Dès cette époque, on a utilisé des ordinateurs et des sons de synthèse. Ulf Bilting avait écrit un programme pour tourner sur les premiers Mac (j'ai eu mon premier ordinateur en 84-85) qui permettait entre autres de faire de la spatialisation *live*, d'échantillonner, de boucler, transposer, etc. »⁸¹⁷

Cette citation donne un aperçu biographique du début de carrière de Karkowski que je développerai plus avant, où l'ordinateur était utilisé *en fonction* d'autres éléments, tout en montrant bien que l'intention d'une utilisation des ordinateurs et des sons de synthèses s'inscrit dans une émancipation, voire une *subversion* de l'orchestration de type académique. Selon Karkowski, deux aspects de la nouveauté seraient permises par l'ordinateur : l'un étant

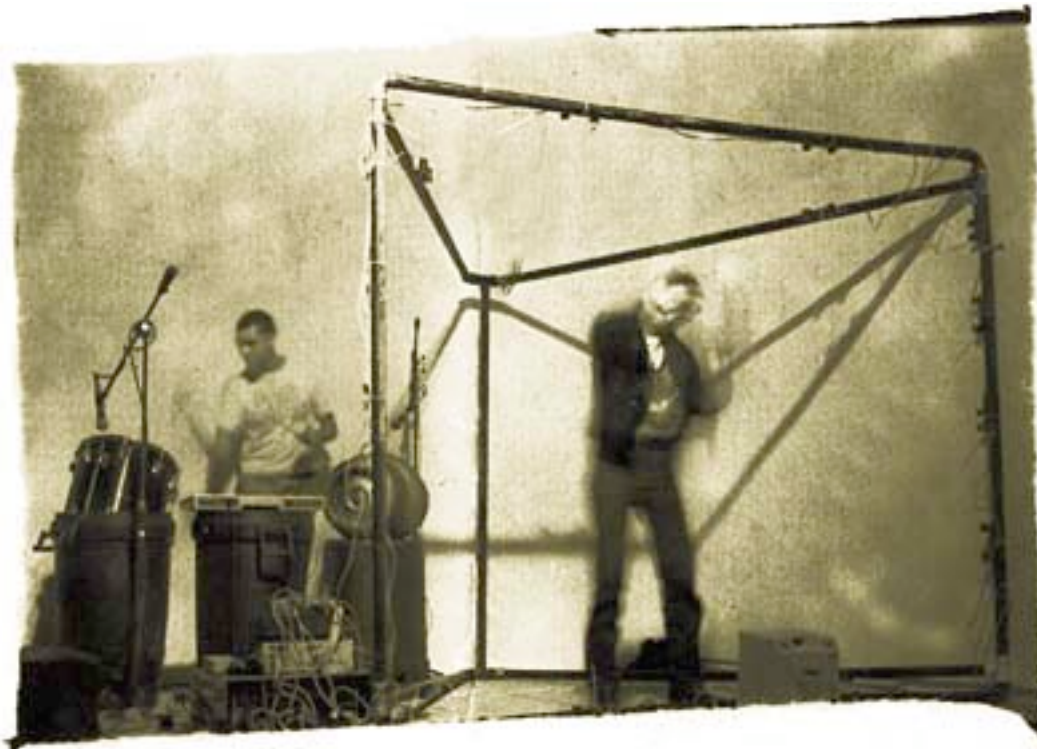
⁸¹⁵ Mention ajoutée par un(e) spécialiste du magasin de disque Amoeba à San Francisco, ou par un usager précédent, ou par l'éditeur lui-même sur « Hafler Trio 12-6-90 », *Video Phile, The Magazine You Don't Have To Read To Enjoy*, n° 19, VHS, Texas, 1990.

⁸¹⁶ « [...] j'ai appris le solfège, la théorie musicale, tout en pratiquant différents instruments, en particulier la flûte traversière et le piano. C'était très strict comme enseignement. On travaillait huit heures par jour sauf le dimanche, en alternant théorie et pratique. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 43.

⁸¹⁷ KARKOWSKI, « Première texture », p. 44.

de créer des potentialités inédites en matière de performance et d'instrumentation, l'autre se situant au niveau de la démultiplication des sons à disposition.

Concernant les potentialités performatives, Karkowski utilisait l'ordinateur en interaction avec son propre corps. Que cela soit en solo, avec Erik Pauser (voir la VHS citée précédemment), ou dans le Sensorband, avec Atau Tanaka et Edwin van der Heide⁸¹⁸, Karkowski ne manipulait pas directement l'ordinateur, mais l'utilisait afin qu'il réagisse à chacun de ses mouvements de corps. L'ordinateur suivant les principes du premier instrument électronique de l'histoire, à savoir le Theremin, la *présence physique y était amplifiée par des moyens digitaux*⁸¹⁹ dans un spectacle total.



820

⁸¹⁸ L'un des deux seuls ouvrages académiques à notre connaissance faisant mention de Karkowski le considère en fonction de ses performances au sein de *Sensorband* : LaBELLE, Brandon, *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc., 2006, p. 270-271. Pour les autres ouvrages, il y a la citation dans GEESIN, Beverly Jan, « Virtually International »: *Music and the creation of Virtual Space*, www.pixelkraut.net/, p. 6. Mais par exemple, il n'est pas cité dans l'ouvrage référence sur la *Noise Music* : HEGARTY, Paul, *Noise/Music : A History*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2007.

⁸¹⁹ Telle que l'analyse LaBELLE, Brandon, *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2006, p. 270.

⁸²⁰ Photo prise et travaillée par mnortham / N D, Austin, Texas 1990. Nous pouvons y voir Karkowski et Johan Söderberg en train de performer « For Me and For My Gods » tel que mnortham l'explique. Karkowski est debout entouré d'une structure tubulaire qui capte ses mouvements traduits en sons au moyen de l'ordinateur qui est à ses pieds.

Concernant les sons à disposition, Karkowski restait très influencé par l'utilisation de la musique électronique telle qu'elle fut pensée et utilisée par celui qui fut un temps son professeur, Iannis Xenakis⁸²¹, c'est-à-dire qu'elle permettait une *libération*. Le vocabulaire est bien celui de Xenakis. Les « nouvelles conceptions sérielles » qui avaient pourtant « libéré tous les sons tempérés [...], restaient enfermées dans leurs gaines linéaires »⁸²². La théorie des probabilités appliquées à la musique électronique permettait pour l'architecte compositeur de se défaire des limitations à la linéarité et à celles du choix des sons à disposition, des douze ou vingt-quatre sons « égaux » et « tempérés » (des touches du piano). Pour l'élève Karkowski, cette libération des sons grâce à l'ordinateur, outil principal de la musique électronique, était comprise non pas à la lettre, mais dans sa dimension purement physique. Il s'agissait pour Karkowski d'une véritable libération, non seulement du point de vue d'une légitimité dans l'utilisation des sons électroniques, mais aussi pour la variété des timbres et les différences d'intensités (en terme de décibel et de jugement esthétique) à disposition :

« Les nouveaux timbres électroniques qui avaient tout de même 30 ans d'âge ont été intégrés par les groupes de l'underground expérimental. Nous étions avant tout intéressés par une musique jouant sur les timbres et mue par l'énergie et l'attitude, habités par une volonté d'expérimenter un espace ouvert, libre, débarrassé de tout préjugé. »⁸²³

Le facteur poids, c'est-à-dire le nombre de kilos à transporter lors de tournées incessantes sur les scènes internationales, fut non négligeable dans le choix de Karkowski de changer de dispositif scénique⁸²⁴. Depuis ce changement de dispositif, ses performances se sont aussi déplacées de la présence physique digitalisée à un spectacle minimal où il n'y a plus rien à voir, mais seulement à entendre. Cette transition fut remarquée, comme le mentionne Thomas Bailey à propos de l'avènement de la *computer music* autour du label autrichien Mego, notamment à propos d'un concert de Chelsea où Peter Rehberg et Karkowski utilisèrent de manière inédite uniquement leurs ordinateurs comme instrument, sans autres accompagnements théâtraux ou musicaux⁸²⁵. La puissance de calcul des ordinateurs de plus en plus facilement accessibles financièrement et le développement de

⁸²¹ « C'est une écoute de "Metastasis" qui m'a définitivement orienté vers le son. Ensuite je suis venu à Paris pour le rencontrer et voir ce qu'il faisait au CENAMu. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 46.

⁸²² XENAKIS, Iannis, *Musique Architecture*, Deuxième éd. revue et augmentée, Casterman, Paris, 1976, p. 9.

⁸²³ KARKOWSKI, « Première texture », p. 44.

⁸²⁴ « En pratique, l'ordinateur a changé ma vie. Du temps de Sensorband, je me baladais avec trente kilos de matériel : samplers, effets, carte, etc. Maintenant avec trois kilos. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 53.

⁸²⁵ « Beyond The Valley of the Falsch : Mego (and Friends) Revitalize "computer music" », BAILEY, Thomas Bey William, *Micro-Bionic, Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Book, 2009, p. 199-116.

logiciels permettant de composer soi-même sa propre application à l'écran (*patch*⁸²⁶), lui permirent de jouer en temps réel et non selon une disposition pré-établie où les sons auraient été pré-programmés. Accumuler en temps réel plus d'une vingtaine d'ondes sinusoïdales « à la vitesse d'un geste »⁸²⁷ devenait possible. Créer des timbres extrêmement riches et des fréquences jusqu'à 50/60 kHz démultiplie en effet les possibilités de création de sons, mais aussi permet de faire varier les intensités quasi instantanément. Le médium digital permet de travailler avec des fréquences très hautes dans le spectre audible, mais aussi très basses, à la limite de l'audibilité. L'ordinateur est capable de gérer ce type de fréquences et le médium analogique n'est pas en mesure d'atteindre une telle résolution⁸²⁸.

Alors que les grands mouvements de corps de Karkowski, avec Sensorband par exemple, étaient la source physique de l'énergie qui était traduite en énergie sonore, la manipulation seule et directe de l'ordinateur permet à Karkowski de concentrer toute son énergie dans un seul doigt appuyant sur une touche⁸²⁹. Autrement dit, il avait conscience du *potentiel* des logiciels transformant des calculs en signaux sonores qu'il pensait « libérer ». L'évolution de la pratique performative et compositionnelle de Karkowski suit donc une progression, parallèle à l'évolution technologique, qui déplace l'énergie physique vers l'unique énergie sonore que permet le développement du médium digital.

Techniquement, il s'agit de calculs d'informations binaires, qui se traduisent en positif ou négatif, ouvertes ou fermées, qui se combinent des milliards de fois par seconde en fonction d'une opération donnée. Karkowski ne cherchait pas à en savoir plus. Comme il se désintéressait des sources d'où provenaient les sons, il s'est donc entouré de personnes capables de programmer ses idées⁸³⁰. Seul ce que cela donne dans l'espace et le temps entre en ligne de compte, que le résultat sonore soit produit analogiquement ou numériquement, au fond, ce sont les sons qui sortent au bout du circuit électroacoustique qui orientent encore

⁸²⁶ En musique assistée par ordinateur (M.A.O), un *patch* est une ligne de code et/ou une application mineure pour un programme, une sous-application. Une série d'actions généralement minimales attribuées à un tout dans un logiciel complet. Les logiciels MAX/MSP, PureData, Jmax, entre autres, sont des programmes musicaux pouvant utiliser ce type de « sous-applications ».

⁸²⁷ KARKOWSKI, « Première texture », p. 53.

⁸²⁸ Explications données le 23 septembre 2010 par le collaborateur de Karkowski, Xopher Davidson, alias Antimatter.

⁸²⁹ « Maintenant je me réjouis de la sobriété de l'ordinateur. Je n'utilise plus de capteur ou de contrôleur qui impliquait une gestuelle spectaculaire. Cela ne m'est plus utile. J'aime au contraire me concentrer, faire descendre toute l'énergie dans le bout de mon doigt. Je deviens grâce à cela hyper-conscient de l'instrument du plus petit paramètre affecté au plus grand. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 51.

⁸³⁰ Principalement : Kasper Toeplitz, Ulf Bilting et Shunichiro Okada. Dans le débat entre Musique et Nombre déjà posé par Pierre Schaeffer sous la question « qu'est-ce qui, dans la musique, pourrait être justiciable du calcul ? », Karkowski y répond en laissant aux calculateurs leurs parts et à lui l'intuition. Cf. SCHAEFFER, Pierre, *La musique et les ordinateurs*, tiré à part de *Musique et Technologie* (Revue Musicale, Paris, 1970), Unesco, La Revue Musicale, Paris, 1971, p. 11-12.

aujourd'hui sa quête. Les affirmations de Karkowski sur une moindre considération de la source répondaient aussi aux critiques qui lui étaient adressées, comme nous l'avons constaté sur la pochette de la VHS Hafler Trio, concernant son abandon progressif d'une production sonore analogique au profit du numérique⁸³¹. Plus techniquement, si l'utilisation de programmes et logiciels similaires par de plus en plus de musiciens montre une tendance à l'uniformisation des sonorités⁸³², Karkowski y voyait pour sa part une plus grande potentialité de timbres et de rapidité de changement d'intensité. Mais, tout aussi important dans sa démarche, il utilisait et utilise le numérique en fonction de ses limites, c'est-à-dire de ses points de rupture. Il demande, par exemple, à ses « programmeurs » que lorsque les capacités du système sont atteintes et qu'il y a surcharge d'informations à calculer, le programme entre dans une espèce de « deadzone », afin qu'il ne s'arrête pas, mais qu'il continue de manière incontrôlable par le musicien :

« Ces accidents propres à l'interface électronique m'intéressent beaucoup. »⁸³³

La perte de contrôle fait partie du choix du dispositif électronique. Ce dernier continue à jouer, à produire du son, sans l'intervention de Karkowski. La possibilité que les sons parlent d'eux-mêmes sans idée préconçue dans l'esprit du compositeur est possible avec un tel dispositif informatique. C'est la forme de composition aléatoire que Karkowski privilégie, sans l'aide ni de la théorie des probabilités de Xenakis, ni du I Ching de John Cage. Lorsque la machine opère sans que le compositeur le veuille, lorsque se meuvent des sons non voulus (*le bruit*, à la différence *des bruits*), lorsque le compositeur perd le contrôle de ses machines et que l'énergie et la multiplicité des timbres s'expriment d'elles-mêmes, nous commençons à percevoir ce vers quoi le dispositif de Karkowski est tendu.

Il s'agit là de l'argumentation de Karkowski. Elle met en évidence ces conceptions de la production digitale qu'il considère tour à tour comme un outil de liberté et de nouveauté occidentales et non soviétiques ; subvertissant l'orchestration académique en général ; démultipliant les sonorités ; permettant de manipuler des fréquences auparavant inaccessibles ; amplifiant la présence physique ; et, comme nous le verrons, amplifiant aussi

⁸³¹ À ce sujet, Karkowski cite souvent, avec un léger agacement, l'exemple du « roi de la *noise music* tel que *The Wire* l'a proclamé », son ami Masami Akita dont le passage au numérique fut un événement marquant dans l'histoire des dispositifs en musique bruitiste.

⁸³² Constatation faite par le président du Jury *Ars Electronica*, OSTERTAG, Bob, in *Why Computer Music Sucks*, disponible sur : <http://www.earlabs.org/rss/text.asp?textID=24>

⁸³³ KARKOWSKI, « Première texture », p. 54.

des événements se situant dans une dimension métaphysique. Autrement dit, Karkowski fait de l'ordinateur un médium indépendant et possédant sa propre trajectoire évolutive⁸³⁴. Cette mise à part de la technologie digitale nous donne alors accès au reflet de son imaginaire de la production digitale, de la technologie en général et de sa manière de comprendre le monde. Il ne cherche pas à savoir comment l'ordinateur fonctionne car, d'une part, il s'apercevrait que l'organisation de cette technologie est interdépendante de l'imaginaire de certaines personnes, et d'autre part, cette mise à distance lui garantit la possibilité de penser une indépendance entre les déterminismes culturels et les sons ainsi produits. De la frontière entre ses idées et une médiation technologique dépend et se construit pour lui l'objectivité du sonore en soi.

b) le dispositif *système de sonorisation* :

S'il n'y avait que l'objet ordinateur, l'« énergie » décrite et désirée par Karkowski n'aurait aucune efficacité affective sans un système d'amplification capable de traduire les informations envoyées en vibrations acoustiques propagées dans l'espace de la performance. De manière très schématique et générale, il y a plusieurs étapes de traduction des informations numériques initiales. Ce sont des étapes de transduction d'énergie :

- les signaux numériques sont envoyés dans une table de mixage ;
- la table de mixage distribue ensuite ces signaux en direction des points de diffusion du son ;
- la table de mixage est reliée à un système d'amplification de ces signaux ;
- les signaux amplifiés sont traduits en vibrations acoustiques produites par les membranes des enceintes de sonorisation ;
- ces vibrations de membranes perturbent le médium de l'air en se propageant à travers ;
- en fonction de l'espace de performance, les vibrations propagées de manière cyclique interagissent avec le corps du spectateur et les matériaux en situation.

⁸³⁴ Ceci n'est pas sans rappeler le Credo de Cage de 1937 : « Je crois que l'usage du bruit / pour faire de la musique / va continuer à s'accroître jusqu'à ce que nous aboutissions à une musique produite grâce à l'aide d'instruments électriques / qui produiront dans des buts musicaux n'importe quel son parmi tous les sons qui peuvent être entendus. Les moyens photoélectriques, filmiques et mécaniques pour la production synthétique de musique. » in CAGE, John, « Le futur de la musique : credo », *Silence, Conférences et écrits de John Cage*, trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 3-4. Cage et Karkowski pensent une évolution inéluctable de la technologie en soi. La seule chose qui différencie ces deux modernismes, c'est que Cage projette son imaginaire dans l'idée d'un futur et Karkowski sur sa machine.

Karkowski, travaillant avec les intensités et les volumes sonores pour créer ses sons, est dépendant des systèmes de sonorisation sur lesquels il doit brancher son ordinateur. Chaque salle étant équipée différemment, chaque espace possédant ses propres caractéristiques de résonances, les créations sonores seront non seulement différentes dans chaque situation, mais par l'intervention de facteurs que l'artiste ne peut entièrement maîtriser. Cette donnée fait pourtant partie intégrante du dispositif de Karkowski. Fondue dans des questions qu'il abordera la plupart du temps sous un aspect technique, la réputation de Karkowski le précède en matière de mise à mal des systèmes de sonorisation. En effet, Karkowski est craint par les organisateurs de concert puisqu'il est connu pour parfois crever et brûler les membranes lorsqu'il joue. Bien qu'étant en mesure de citer un certain nombre de récits à ce sujet, je me contenterai ici de faire part de sa propre explication (puisque'elle contient la rhétorique technique) qu'il donne à chaque fois que cela arrive afin de ne pas avoir à rembourser le matériel cassé ou les frais de déclenchement d'alarmes incendies lorsque la salle est enfumée (cf. Cave 12, Genève, en tournée avec Tetsuo Furudate) :

« [...] il m'arrive de casser le système de diffusion en concert non pas parce que je joue trop fort mais parce que le technicien à la console ne prévoit pas que je vais brutalement ouvrir le spectre. Il n'anticipe ni la tessiture ni la vitesse du médium si différent d'une guitare. »⁸³⁵

Si Karkowski se déresponsabilise de la sorte, il nous informe quant à son utilisation des intensités qui de manière *brutale* peuvent passer d'un bout à l'autre du spectre de fréquences audibles. Bien que les causes et conséquences soient multiples, il existe en tout cas d'autres types d'explication au phénomène. L'explication de Serge Carrupt, ingénieur du son ayant travaillé à plusieurs reprises avec Karkowski et ayant subi à plusieurs reprises des dégâts matériels, consiste à dire que les signaux choisis et envoyés par Karkowski ont des formes d'ondes dites *carrées* (le numérique le permet contrairement aux ondes sinusoïdales de l'analogique). Or dans les compositions de Karkowski, ces ondes *carrées* couvrent l'ensemble du spectre de fréquence sur des durées conséquentes. Si bien qu'aucun temps de relâchement des membranes n'est possible sur des durées suffisantes pour qu'il n'y ait pas une surchauffe du système de diffusion.

Le dispositif technique général (*lap top* et sonorisation) de Karkowski n'est donc pas seulement lié aux logiciels utilisés et à son instrument privilégié, le *lap top*, mais aussi à l'ensemble des éléments matériels et discursifs qui entourent (avant, pendant et après) le

⁸³⁵ KARKOWSKI, « Première texture », p. 54.

concert. Chaque composante du dispositif, maîtrisée ou non par Karkowski, est soumise à un risque de rupture.

B) Dispositif discursif

Les éléments techniques que nous venons de parcourir m'ont permis de cerner la situation-type d'une de ces performances, mais aussi d'aborder les données qui sont le plus couramment évoquées par lui-même et les techniciens, organisateurs de concerts et public. L'angle d'approche technologique d'une œuvre ou d'une performance d'un auteur correspond à la perspective de Karkowski évoquée plus haut, c'est-à-dire qu'il exècre discourir à partir d'un concept ou d'une idée dans ses compositions. Si c'est la pensée du son d'un artiste qui nous intéresse, les matériaux et sources pourraient sembler manquer avec un auteur tel Karkowski qui privilégie le résultat du son plutôt que de savoir comment il est fait, fabriqué. Mais comme le rappelle Douglas Kahn : « [...] les bruits ne sont jamais seulement des sons et les sons qu'ils font ne sont jamais uniquement des sons : ils sont aussi des idées de bruit. Des idées de bruit peuvent être hargneuses, abusives, transgressives, résistantes, hyperboliques, scientifiques, génératives, et cosmologiques »⁸³⁶. Sur ses conseils, je m'en vais chercher les idées de Karkowski alors que lui-même a construit son sujet de compositeur-performeur sur l'action et l'expérience plutôt que sur les théories et méthodes. Celles-ci sont donc à chercher dans des sources directes aux supports hétéroclites qui ont capturé les discours de Karkowski. J'ai privilégié les documents qui supposent le moins de médiation entre les affirmations de Karkowski et le rendu final. C'est pourquoi, j'ai écarté notamment les papillons (*flyers*) de concerts, affiches, descriptifs de festival, et site Internet qui évoquent Karkowski, ressortant de matériaux que je nomme tertiaires, car indirects (par ailleurs fondamentaux selon des problématiques de réceptions et de transmissions d'informations dans les milieux des scènes expérimentales). Ainsi, il reste des documents que je répartirai en trois catégories : a) *les affirmations orales de Karkowski* ; b) *les affirmations écrites de Karkowski* ; c) *la littérature secondaire sur Karkowski*.

a) Pour les affirmations orales de Karkowski, il s'agit de :

Enregistrements audiovisuels de Karkowski dans lesquels il est interviewé :

⁸³⁶ KAHN, Douglas, *Noise, Meat, Water, A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, M.A., 2001, p. 20. Je traduis.

- *Fuck You, Karkowski et la noise en Chine*, HINANT, Guy-Marc, LOHLÉ, Dominique, Sub Rosa, Bruxelles, 2008, 110 min.
- *Metronom Exposicion 2001*, Metronom Foundation, Barcelone, DVD, 2001.
- « Hafler Trio 12-6-90 », *Video Phile, The Magazine You Don't Have To Read To Enjoy*, n° 19, VHS, Texas, 1990.

Entretien mis par écrit :

- WLIASSOF, Boris, « Une terrasse à Marseille », *Revue et Corrigée*, N°59, 2002. Repris dans KARKOWSKI, Zbigniew, « Première texture », propos recueillis par Boris Wlassof, in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008.

Et entretiens personnels, correspondance, écoute et observation de terrain.

b) Pour les affirmations écrites de Karkowski, il s'agit de :

Textes de Zbigniew Karkowski :

- *The Method is Science The aim is Religion*, publié pour la première fois en anglais sur le site internet *Orogenetics*: <http://www.desk.nl/~northam/oro/Karkowski2.htm>, sans lieu ni date. Repris et traduit en français dans *Zbigniew Karkowski, Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p.15-24.
- « Intellect is a Disease » in *Ars Electronic Catalog*, 1991, http://www.aec.at/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8908
Texte repris et traduit en français dans *Zbigniew Karkowski, Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p. 29-35.

Entretien établi par écrit :

- « Seconde texture : Marseille – Tokyo 2008 », propos recueillis par Boris Wlassof, in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008.

b) Pour la littérature secondaire sur Karkowski, il s'agit de :

- BAILEY, Thomas Bey William, « Sound Is A Weapon : Chaos Is The Ammunition. Or Zbigniew Karkowski's Arsenal Of Affirmation », transmis par l'auteur en mars 2010, à paraître dans un coffret Double DVD de Zbigniew Karkowski, édité par Dennis Wong à Hong Kong.
- SIXTO, Fernando, « Un concert », in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p. 103-105.
- HUMON, Naut, « Un regard », in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p. 99-102.

L'édition du livre *Physiques sonores* constitue à ce jour le seul ouvrage regroupant en un seul lieu la majeure partie des informations écrites par et sur Zbigniew Karkowski. Une discographie exhaustive et établie par Jérôme Noetinger complète l'ouvrage (c'est à cette dernière que nous nous fions). Ainsi, la présente analyse a nécessité l'entreprise de compilation, de traduction, et d'édition de ce qui constitue nos sources. Ce travail a pu voir le jour grâce à la confiance que l'éditeur parisien Patrick van Dieren a témoigné aux deux responsables de collection que nous étions Christian Indermuhle et moi-même.

J'ajoute cependant que, malgré le rejet de l'écrit dont fait preuve Karkowski, les textes réunis dans *Physiques sonores* sont le reflet d'une volonté d'affirmation d'une forme particulière de fabrication du son et d'une manière de vivre avec les sons. Bien que mon analyse se focalise sur une période allant de la fin des années 1970 au début des années 1990 (époque des premières créations musicales, mais aussi rédactionnelles), en 2008 il reconnaît, dans une lettre à Boris Wlassof, que ce qu'il a à dire en musique expérimentale doit être dit ou écrit, en tout cas exprimé à la nouvelle génération :

« Comme tu en es bien évidemment conscient, le « marché » musical aujourd'hui est si saturé qu'il est en fait difficile pour les gens (pour les jeunes qui commencent à écouter de nouvelles choses) de trouver d'autres personnes qui auraient quelque chose de "fort", de controversé, de polémique à dire. Presque tout ce qui se fait aujourd'hui suit simplement la mode, le goût du jour. Donc j'imagine que ce pourrait être le bon moment pour créer des différences par le biais des mots – plutôt que de tenter, comme d'habitude, de transcender ma musique en cherchant à gagner de plus larges vues. »⁸³⁷

⁸³⁷ KARKOWSKI, « Lettre à Boris Wlassof 2008 », in *Physiques sonores*, p. 39.

2. Contexte polonais : dé-formation

2.1 *Sonorisme* ou une écoute irréductible aux systèmes

Karkowski est né à Cracovie en 1958. Jusqu'en 1979, il évolua dans le contexte de la République populaire de Pologne sous l'égide soviétique (la Pologne étant alignée sur l'URSS de 1945 à 1989). Karkowski se dit très marqué par ses « premières racines », comme il l'a expliqué à Boris Wlassof, dans des parties non retenues dans l'édition finale de *Physiques sonores*. La culture, avançait-il, était quelque chose de très important. Soutenue par le gouvernement, la culture était en Pologne ce que le sport était en Russie ou en Allemagne de l'Est. Karkowski évoque son exposition très jeune à la « grande puissance » de la musique contemporaine, du théâtre et du cinéma polonais. Ses parents, en particulier sa mère, étaient mélomanes et désiraient que leur enfant ait une formation musicale dès l'âge de huit ans. Karkowski étudia la musique au Lycée Frederik Chopin de Cracovie.

Le plus souvent, il parle de cette période d'apprentissage de la musique pour mentionner qu'il possède une sérieuse formation d'instrumentiste classique. Un autre aspect est pourtant à souligner, qui n'a été, au travers de ma documentation, mentionné qu'une seule fois dans le second entretien avec Boris Wlassof effectué comme commande pour la sortie du livre. Karkowski évoque en effet, avec un « peut-être », ses premières racines musicales:

« Musicalement, peut-être que mes premières racines se trouvent chez les compositeurs de l'École polonaise (Penderecki, Lutoslawski, Kotonski, Schaeffer, Serocki, Gorecki, Baird, Szalonek, etc.). »⁸³⁸

Deux dimensions semblent fondamentales dans la mention de cette probable influence de sa perception et de ses idées sur la musique et le son. Dans un premier temps, il est question d'une technique de composition :

« Cette école était principalement connue pour l'utilisation d'une technique qu'on appelait le *sonorisme*, et qui était une technique fondée sur la priorité de la tonalité du son, son timbre, sa texture, sur tous les autres paramètres de composition. Le style propre à cette école polonaise de compositeurs était qu'ils écrivaient tous une musique pour laquelle la tonalité du son était le fondement le plus important pour la structure d'une pièce musicale. »⁸³⁹

⁸³⁸ KARKOWSKI, « Seconde texture », p. 69.

⁸³⁹ KARKOWSKI, « Seconde texture », p. 69.

Dans un second temps, cette technique est associée à une dimension politique :

« Et ils écrivaient souvent une musique très agressive. La musique est quelque chose de si abstrait, qu'ils pouvaient peut-être exprimer par ce biais leur insatisfaction vis-à-vis du régime politique... »⁸⁴⁰

Sa musique pouvant être perçue comme agressive, selon ce qui est rapporté⁸⁴¹, la manière dont il met en scène ses propres sources nous donnent les éléments permettant d'établir, dans le travail compositionnel de Karkowski et sur ses idées personnelles quant aux sons, un rapport direct entre l'accent qu'il met sur les timbres et une insatisfaction socio-économique.

En effet, à la lumière de son immersion dans le contexte tendu d'une Pologne en proie à de multiples révoltes, notamment estudiantines de 1968 à 1970 à partir de la mort de Staline en 1953, Karkowski interprète le *sonorisme* comme une forme d'expression par les sons de ce qui est impossible à dire par les mots ou par une action politique dans un régime communiste, sous peine de condamnation. La musique apparaît ainsi comme un possible moyen d'expression échappant au système de contrôle de l'État.

2.2 Écoute des timbres comme une étrange idée de liberté

Observons plus avant le rapport entre l'expression agressive d'une insatisfaction et les techniques des compositeurs cités par Karkowski.

Fonder les paramètres de composition sur la tonalité, les textures et les timbres, précédant la pensée structurelle d'une œuvre, n'est pas une simple appréciation qualitative. Nous l'avons vu, le sens que Karkowski donne à ce rapport est politique. Selon lui, la structure correspond au système étatique (l'idéologie et ses dispositifs appliqués) et la critique (l'insatisfaction) aux tonalités, textures et timbres. Si la première correspondance appartient au registre d'un ensemble d'éléments en interaction selon des principes et des règles communes, la seconde correspondance est moins évidente. Les trois notions ne désignent pas traditionnellement les mêmes propriétés sonores : la *texture* étant plutôt un motif de consistance fréquentielle ; la *tonalité* désignant soit un ton, soit le système tonal comme

⁸⁴⁰ KARKOWSKI, « Seconde texture », p. 69.

⁸⁴¹ « Ma musique est souvent accusée d'être agressive, destructrice, froide, privée de tout sentiment humain. », KARKOWSKI, « L'entendement : une maladie », p. 34.

gamme ; et le *timbre*, plus problématique, est souvent décrit comme la *couleur* d'un son (la même note jouée par deux instruments possédera deux timbres distincts). Karkowski ne parle pas de tonalité. Il ne se revendique d'ailleurs pas du *sonorisme*. Ce qu'il suggère en associant ces trois termes, c'est l'intérêt premier porté aux sons *en eux-mêmes* dans le processus de composition, plutôt que sur la théorie ou le système qui les organiseraient entre eux. L'écoute des sons pour eux-mêmes comme principe de composition contient en elle un potentiel critique et émancipatoire envers les structures et systèmes. Mais c'est la texture⁸⁴² et le timbre que Karkowski retient pour penser ses compositions.

Comme nous l'avons vu précédemment, parallèlement à son principe d'attitude, il est aussi question de timbre lorsqu'il s'adresse à Boris Wlassof à propos de ses méthodes de composition :

« Pour moi, le timbre et l'attitude sont essentiels. Tu sais, je peux écrire avec Patchwork une pièce très complexe en une heure ! Une fois que tu connais la méthode, cela peut vite devenir une routine bureaucratique. »⁸⁴³

Dans cette citation, *bureaucratie* et *composition musicale* vont de pair à partir du moment où elles sont régies par une méthode à appliquer en vue de l'agencement des éléments pour faire un système composé. L'application informatique *Patchwork* remplace dans la logique de ses propos toute une administration de fonctionnaire-musicien. Karkowski ajoute au rapport *structure musicale / système étatique* une dimension de répétition et d'ennui (« routine ») qui fait du compositeur un applicateur de règles plutôt qu'un créateur à l'écoute des sons.

Plus radicalement, la question des systèmes et de leur méthode en musique est problématique pour Karkowski en fonction de la caractéristique de « fermeture ». En commentant, par exemple, le livre de Vincent Persichetti intitulé *Twentieth Century Harmony*, il s'attriste :

« Il s'agit apparemment d'un livre très influent qui est encore utilisé dans beaucoup de classes de composition, spécialement en Amérique du Nord, et ce livre décrit pour moi réellement un tel système fermé : il contient des chapitres sur les intervalles d'accords, les inversions, les espacements, les

⁸⁴² « [...] je suis fondamentalement un compositeur de sons et de texture. Et le rôle des méthodes a toujours été d'une importance très relative pour moi. Je n'ai jamais été vraiment intéressé par toutes les approches traditionnelles du modernisme : le dodécaphonisme, le sérialisme, le post-sérialisme, la musique aléatoire – même si je les ai toutes étudiées au conservatoire. », KARKOWSKI, « Seconde texture », p. 70.

⁸⁴³ KARKOWSKI, « Première texture », p. 45.

échelles musicales, les accords simples et les accords simultanés, les harmonies composées et les harmonies en miroir, les ornements et les transformations, la polytonalité, les textures combinées et beaucoup, beaucoup d'autres choses. Faire de la musique, selon ce livre, est quelque chose de terriblement logique. [...] Ce qui est triste dans cette histoire, c'est que la pièce que j'aurais composée pourrait probablement gagner, même aujourd'hui, quelques concours de composition, parce que tous les *insiders* dans le champ de la musique moderne cherchent à faire une bonne construction : un bon bricolage. Ils ne cherchent pas des idées, et spécialement pas des idées étranges de liberté. »⁸⁴⁴

Dans cette longue citation, il apparaît que Karkowski est affecté de constater que la composition peut être une affaire de logique à appliquer. Par conséquent, il suppose que dans cette logique, il n'est pas possible de chercher par soi-même des idées et encore moins des « idées étranges de liberté ». À la correspondance « structure musicale » / « système étatique et routinier », Karkowski ajoute la nuance d'absence d'étrangeté et de liberté. La texture et le timbre quant à eux seraient justement libres de structure et étrangers à la logique d'un système.

En se rapprochant de la problématique du timbre, on peut observer, d'une part, que la description scientifique du phénomène reste ouverte et, d'autre part, que l'histoire de la musique « expérimentale » y est en partie liée. En effet, les efforts de rationalisation et de mathématisation de la question du timbre, des recherches entreprises au XIX^e par Hermann Ludwig von Helmholtz⁸⁴⁵ jusqu'aux recherches initiées par des instituts comme l'IRCAM⁸⁴⁶, il apparaît que la notion de timbre reste controversée lorsqu'il s'agit de formuler un paradigme mathématique pour représenter le timbre. Chercher à isoler une harmonique ou une représentation nécessite l'identification d'un modèle. Mais le timbre est bien ce qui caractérise chaque instrument (même construit de manière identique), chaque matière résonante ou en mouvement, dans un espace à chaque fois particulier. Ce qui se joue dans la question du timbre, c'est la difficulté de sa modélisation. C'est peut-être pour cette raison que la forme musicale appelée « expérimentale » s'intéresse aux timbres. Lors d'un de ses cours sur l'histoire des avant-gardes et des sons, Douglas Kahn suggéra, au sujet du timbre, que les failles de ce type, en science, sont propices à la création artistique. De Luigi Russolo à Cage en passant par Varèse, le timbre a attiré l'attention des inventeurs et précurseurs de nouvelles

⁸⁴⁴ KARKOWSKI, « Seconde texture », p. 70-71.

⁸⁴⁵ HUI, Alix, « Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz's Sound Sensations Studies, his Classicism, and his Beethoven Sonata », *Annals of Science*, Vol. 68, n°2, Taylor & Francis, Londres, 2011, p. 149-177. STEEGE, Benjamin, « Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History », *Journal of Music Theory*, 54/2, Duke University Press, Durham, Londres, automne 2010, p. 283-310.

⁸⁴⁶ BARRIÈRE, Jean-Baptiste, *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991.

écoutes et musiques. Le timbre inspira ces compositeurs, jusqu'à Karkowski, en l'explorant et en lui faisant correspondre des idées de liberté : liberté dans la composition, et libération du son.

2.3 L'intérieur de l'écoute et des sons : détour hétérologique par Xenakis

De tous les professeurs de musique qu'il a fréquentés dans les écoles de compositions en Europe⁸⁴⁷, Karkowski se réfère le plus souvent à Iannis Xenakis (1922-2001). De manière exemplaire, Karkowski a tenu à placer en *incipit* du livre *Physiques sonores*, une citation de Xenakis, comme s'il instaurait son discours sous l'autorité ou *au nom* du maître. Mais je ne chercherai pas à démontrer en quoi Karkowski est fidèle ou non à l'enseignement et l'œuvre de Xenakis. J'observe ici plutôt comment Karkowski s'est construit son propre Xenakis. Il a son opinion personnelle sur Xenakis qui va à l'encontre de ce qu'une « école Xenakis » pourrait réclamer actuellement en brandissant certaines étiquettes à propos du compositeur grec (communiste et scientifique, qui privilégierait les matériaux ordonnés, les mathématiques, et ses expériences de guerre bruyantes et dramatiques). Pour sa part, Karkowski fait de la musique de Xenakis une musique libre, basée sur des formules mathématiques qui ne seraient finalement pas si importantes⁸⁴⁸, c'est-à-dire principalement au service de l'intuition. De même, il fait de Xenakis un non-musicien, ce qui lui permet de légitimer sa propre démarche de désapprentissage d'une importante formation musicale en se référant à un compositeur reconnu⁸⁴⁹. Que dit l'*incipit* en question ?

⁸⁴⁷ Dès 1985, études de composition avec Mikael Edlund, Bo Holten, Lars Johan Werle and Åke Parmerud au *State College of Music* de Gothenburg en Suède ; études d'esthétique de la musique moderne au Département de Musicologie de l'Université de Gothenburg et la *computer music* à l'Université de Technologie de Chalmers ; dès 1990, études de sonologie aux Pays-Bas avec notamment Klarenz Barlow, Joel Ryan, Konrad Boehmer, Stan Templaars et Paul Berg au *Royal Conservatory of Music* de La Hague ; cours d'été organisés par le *Centre Acanthes* à Avignon et Aix-en-Provence en France, avec parmi d'autres Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Iannis Xenakis et Georges Aperghis.

⁸⁴⁸ Cette remarque est évidemment susceptible d'être contredite, au vu des développements importants en matière de théorie des probabilités utilisée par Xenakis. Je me réfère pourtant aux propos de Xenakis que Karkowski se plaît à rapporter : « un jour, à la suite d'une démonstration ou d'une lecture, quelqu'un lui a fait observer qu'à tel endroit il y avait des erreurs mathématiques, des bizarreries peu scientifiques et Xenakis a eu cette réponse géniale: "chut il ne faut pas réveiller les morts." Superbe et plein d'humour! », KARKOWSKI, « Première texture », p. 48.

⁸⁴⁹ « Moi-même, j'ai tout fait pour oublier ma formation et atteindre une certaine virginité supposée être celle d'un non-musicien. Xenakis [...] est un bon exemple dont la pratique transversale de conversion des idées architecturales en sons a donné d'excellents résultats. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 54-55. Nous savons par ailleurs que Xenakis étudia la musique dès 1938 en suivant des leçons d'analyse, d'harmonie, et de contrepoint avec Aristote Koundourov, et en transcrivant des œuvres de Bach en parallèle de ses études au Polytechnio.

« L'imitation est une erreur existentielle. Alors, pour échapper au cercle trivial des relations sociales en musique, le musicien, l'artiste, doit être absolument indépendant, ce qui signifie : absolument seul. »⁸⁵⁰

Karkowski ne fait pas du Xenakis et ne cherche pas à l'imiter, il l'affirme haut et fort. Sa volonté de se mettre sous l'autorité de Xenakis se situe paradoxalement dans une affirmation d'indépendance par rapport à n'importe quel maître ou enseignement. Plus précisément encore, et plus généralement, le musicien doit s'exclure « absolument » des relations sociales en musique. Placés avant les propos de Karkowski, les mots de Xenakis résonnent différemment selon la position d'écoute : il est possible de comprendre que Karkowski est un compositeur qui évolue dans les marges des musiques commerciales et revendique son statut d'artiste *underground*⁸⁵¹ ; et il est aussi possible d'y cerner un propos sur la pratique de la composition musicale qui, par fréquentation du monde, subit les influences volontaires ou involontaires des stéréotypes. Dans les deux cas, il s'agit pour l'artiste de se couper du monde. Ce monde est celui des écoles de composition (mécanique), des *mass media* (aliénants), ou de la science (où la vérification nécessaire immobilise). L'idéal de Xenakis est concrétisé par Karkowski selon un principe d'inféodation aux domaines mondains qui se traduit par une pratique de l'immersion. Se défaire des relations sociales et de leurs influences équivaldrait à une fuite dans un ailleurs qui n'est autre qu'à l'intérieur du son, pour reprendre une expression que Karkowski attribue à Xenakis.

« *Persepolis* qui est aussi ressorti il y a peu, est un très grand morceau, un vrai trip en apnée dans le magma des timbres dont on mesure à l'écoute l'incroyable convergence avec les recherches d'aujourd'hui. Xenakis pensait de l'intérieur du son, c'était le médium central. Il insiste bien là-dessus et l'écriture arrive en sus. C'est cela sa vision : mettre l'audibilité de la puissance bienfaitrice et protéiforme du son au centre du travail du compositeur... »⁸⁵²

L'indépendance du compositeur est rendue possible, selon Karkowski, par une pensée qui prend sa source à l'intérieur du son. De même que le *sonorisme* le comprenait selon lui, afin de ne plus être assujéti à l'imitation et aux stéréotypes mortifiant le processus de composition, il s'agit de commencer par écouter les sons avant de les mettre par écrit. Il y a

⁸⁵⁰ Karkowski cite Xenakis, in *Physiques sonores*, p. 8.

⁸⁵¹ « En règle générale, les gens ont tendance à aimer des choses qui sont mises en valeur par les médias et présentées comme des œuvres anticipatrices. Je ne suis pas d'accord avec cette manipulation – par conséquent, probablement, je reste encore un artiste complètement *underground*. », KARKOWSKI, « Seconde texture », p. 66.

⁸⁵² KARKOWSKI, « Première texture », p. 47.

ici une revendication définitive de la primauté de l'audition sur la forme écrite en matière de musique.

Pourtant, il y a une dimension supplémentaire dans la référence à Xenakis et son écoute des sons comme étape *centrale*. Il est question en effet d'une intériorité dans laquelle il faudrait se plonger (*apnée, magma*). Comment comprendre cette notion d'intériorité ? Comment faire la différence entre un intérieur et un extérieur des sons ? Prenons une autre citation :

« [...] depuis Scelsi, La Monte Young (l'intonation juste de La Monte Young n'est pas une normalisation pour moi), Xenakis, etc., on est entré dans des pratiques d'introspections du son, de sa multiplicité vibratoire qui dépasse tout cela. Le timbre devient le cœur de la musique, un cœur nucléaire fissible habité par une complexité irréductible à l'écriture traditionnelle.»⁸⁵³

Dans les deux dernières citations sur cette technique « d'introspection du son », il est question de Xenakis, certes, mais aussi du timbre, du rapport à l'écriture, et de qualificatifs concernant le son lui-même. Contre toute attente, et malgré les efforts Karkowski, un système se met en place. L'écriture est absolument séparée du timbre, du cœur, de l'intérieur, de la complexité, du protéiforme, de la multiplicité, du son, des vibrations et de l'audition. Or le statut conféré à la *musique* aurait traditionnellement autorisé la jonction. L'écriture est associée à la tradition normalisante de la musique occidentale, et le cœur du son, c'est-à-dire le timbre, est associé à une dimension du sonore qui serait au-delà de et hétérogène à toute norme ou organisation. Ainsi, une pratique qui privilégierait cette complexité irréductible du son problématiserait par là même la pratique musicale en tant que telle, selon qu'elle est une organisation des sons d'après la définition simple donnée par John Cage. Les compositeurs cités en référence par Karkowski penseraient et écouterait les sons comme échappant toujours déjà aux tentatives cherchant à les organiser et à les maîtriser. L'intériorité du son peut, dans ce cas, être comprise comme le caractère hétérogène des formalisations de la musique occidentale.

« [...] j'aime le son sale des poubelles sonores, ces ruines rejetées par notre tradition de pureté et qui échappent à la mesure et au contrôle. »⁸⁵⁴

⁸⁵³ KARKOWSKI, « Première texture », p. 55.

⁸⁵⁴ KARKOWSKI, « Première texture », p. 55.

Autrement dit, une volonté de rupture et d'indépendance par rapport à l'écoute et à la pratique musicale formalisées en Occident est envisagée par les compositeurs du timbre (aussi différents que soient leurs contextes et perspectives), selon un déplacement allant de l'intérêt pour la *musique* à une attention particulière pour les *sons*. Les sons, sous les traits de leur timbre, possèdent dans cette écoute le potentiel de *fissurer* l'édifice musical. De manière moins métaphorique, Karkowski valorise le timbre comme un *noyau* sur lequel se base la musique, mais précisément pas un noyau tel qu'on pourrait se le représenter, entier et formé. C'est un cœur nucléaire *fissible* et *protéiforme*. L'enjeu, en musique comme en physique, est de taille. La note de musique appartient au pur et étroit arbitraire, voire à de la « manipulation » dans le langage de Karkowski. Et le cœur, le noyau, le centre, la glande ou le référent unique apparaissent comme des notions signifiant les points de fuite de la connaissance. Toute connaissance en musique ou en physique acoustique est animée par le projet de savoir qui, soit dans une logique cartésienne supposant un sol ferme où tout repose, soit dans une dialectique hégélienne, cherche à assurer la clôture du savoir. Par sa pratique de l'introspection des sons, Karkowski reconnaît, au cœur du phénomène sonore, quelque chose d'inconnaissable, irréductible à un sol et rendant impossible l'achèvement du cercle du savoir. La complexité du timbre, par exemple, est comme un *bruit sourd*, c'est-à-dire irréductible à l'entendement⁸⁵⁵. Cette écoute du mouvement du son est l'interprétation d'une expérience de l'impossibilité du repos et de l'impossible connaissance stabilisée. Ce mouvement incessant est difficile à identifier, à fixer, à connaître formellement. L'écoute sensible à cet inconnaissable, et participant au mouvement « vibratoire », y adresse *toutes les possibilités* libérées de toutes contraintes logiques et rationnelles, l'aléatoire et le chaos pouvant déchaîner leur potentiel créateur de sensations et/ou de nouveaux mondes.

2.4 Possibilité d'extériorité ou la dé-formation achevée de la tradition musicale occidentale : le cas de la *Noise music* japonaise

Un compositeur comme Karkowski choisit donc d'expérimenter les interstices laissés ouverts par la connaissance musicale incertaine d'elle-même, là où de nouvelles pratiques et de nouveaux agencements des sons sont encore possibles. L'introspection (dans une terminologie visuelle), ou plutôt l'écoute de l'intérieur du son, fait partie, pour lui, d'un processus de dé-composition et nécessite une dé-construction de la matrice référentielle dans

⁸⁵⁵ Georges Bataille sur la structure de l'œil parlerait ici de « tache aveugle ». BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure* (1943 et 1954), Gallimard, Paris, 2008, p. 129.

laquelle la sensibilité auditive a été et s'est composée et construite. À ce titre, Karkowski non seulement identifie à plusieurs reprises cette matrice comme étant celle de la tradition musicale occidentale, mais encore démontre que la démarche pour s'en extraire exige une indépendance que peu de musiciens sont prêts à s'infliger. Cette indépendance relèverait en effet d'un effort difficile, mais selon lui nécessaire pour accéder à la crédibilité et à la reconnaissance. Karkowski ne cesse de répéter qu'il cherche par sa démarche d'abord à *désapprendre* la musique qui l'a formé afin qu'elle puisse ensuite s'adresser à quiconque ayant une formation musicale ou non. Si je suis l'hypothèse selon laquelle son écoute intérieure des sons correspond à cette pratique indépendante du langage structurant de la musique, l'ensemble de sa démarche de compositeur est alors orienté vers une utilisation du son sans qu'aucun langage, qu'aucune théorie ou connaissance ne soit ni mobilisé ni nécessaire à l'auditeur. Seule une expérience d'un rapport de « sympathie » entre le son et le corps serait privilégiée, excluant simultanément le pôle intellectuel de la dichotomie cartésienne corps / esprit⁸⁵⁶. S'il est un élément de méthode qu'il pourrait revendiquer, ce serait celui de laisser le son creuser l'écart qu'il identifie dans l'« expérience classique » entre théorie et pratique et entre intellect et corps. Par rapport aux recherches scientifiques sur la nature vibratoire d'Helmholtz comme de la compréhension du fonctionnement intérieur d'un ordinateur, Karkowski va même jusqu'à valoriser une *naïveté*⁸⁵⁷. La pratique et l'expérience du son deviennent ici les éléments d'autorité légitimant une démarche particulière en matière de composition musicale. S'il s'agit de replacer dans son contexte la progression de la construction d'une telle possibilité de composition, d'autres courants musicaux, selon Karkowski, notamment au Japon, n'ont pas passé par ces mêmes étapes. Au contraire, la *noise music* telle qu'elle est pratiquée au Japon dès la fin des années 1970, eut l'effet d'une *révélation* pour Karkowski, car, selon lui, aucune théorie ou langage n'a conditionné son émergence soudaine. Si l'absence de théorie derrière la *noise music* japonaise

⁸⁵⁶ Le terme « sympathie » est ici adéquat pour commenter le discours de Karkowski dans la mesure où il fut précisément en jeu dans les débats historiques sur la séparation corps et esprit. En effet, au XVIII^e siècle, la « sympathie » fut utilisée dans de nombreux débats, notamment afin de répondre aux problèmes laissés par l'insatisfaisante « glande pinéale » au seuil de ce qui aurait relié le corps et l'esprit dans l'œuvre de René Descartes (1596-1650). Le terme « sympathie » a des sens variables et complexes. Comme le montre James Rodgers un même auteur, Laurence Sterne (1713-1768), peut utiliser le terme comme « 1. une force occulte rejeté par les sciences mécanistes, 2. un concept physiologique utile, ravivé par les mécanistes et repris par leurs opposants ; 3. un mécanisme social ou un sentiment important à la philosophie morale. » in RODGERS, James, « Sensibility, Sympathy, Benevolence : physiology and Moral Philosophy in *Tristram Shandy* », in *Languages of Nature, Critical Essays on Science and Literature*, éd. par Ludmilla J. Jordanova, Free Association Books, Londres, 1986, p. 134. Je traduis.

⁸⁵⁷ « Bien sûr dans le passé j'ai lu Helmholtz. Sa démonstration de la nature vibratoire et multiple du son m'a intéressé mais je veux garder ma naïveté par rapport à tout cela aujourd'hui. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 48.

est avancée par les protagonistes eux-mêmes⁸⁵⁸, Karkowski désigne le mouvement comme la démonstration « involontaire », voire naïve (dans ce cas, connoté positivement par Karkowski), de l'irréductibilité de l'expérience physique du son à tous les systèmes et langages des traditions musicales occidentales qu'elles soit classiques ou avant-gardistes :

« Schönberg, Boulez, Eno ou Cage étaient tous des gens qui ont beaucoup écrit et la postérité les retiendra pour cela, or c'est peut-être le premier signe de l'importance du modèle "scientifique" : la volonté de prouver, d'argumenter. Dire que l'on fait de la musique savante suggère un accompagnement "scientifique" probablement rigoureux, or à l'autre bout du spectre, la noise japonaise qui n'est pas pour autant une musique commerciale populaire est une forme d'expression qui s'est faite sans que personne au Japon n'écrive une ligne ou ne formule la moindre question sur l'intérêt de faire cela. D'un côté, la méthode, le langage, la formalisation comme œuvre et de l'autre, l'expérience brute du matériau qui défait et refait œuvre par la mise en expérience de l'informe bruitiste. Or dans la science dure, théorisation et expérience vont de pair. C'est comme si la noise avait accru / révélé sans le savoir une déchirure entre théorie et pratique, le Janus inconscient de l'expérience classique. »⁸⁵⁹

La *noise music* japonaise, telle qu'elle a progressivement émergé sous cette appellation et continue à être pratiquée selon un minimum de signification, et le rejet de l'intellectualisme de Karkowski se rejoignent et s'accordent sur le potentiel créateur de la confusion des sons ou du bruit (pour reprendre l'image de Karkowski et de Georges Bataille du dieu romain *Janus* – Chaos chez les Grecs – dont les deux têtes étaient la trace de l'état de confusion du monde qui régnait lors de la naissance de ce premier dieu au milieu des éléments fraîchement séparés, selon les *Fastes* d'Ovide). Au cœur du chaos sonore, certains individus, à l'exemple de celles et ceux qui pratiquent ce type d'immersion, expérimentent les possibilités d'expression primordiale – en deçà ou au-delà de toute forme de langage. De ce constat, et en reprenant les contextes japonais d'une désillusion quant aux articulations

⁸⁵⁸ Selon ce que JOJO Hiroshige – fondateur du label indépendant et shop Alchemy à Osaka – m'a expliqué, il aurait fait passer le terme *noise*, tel quel, en langue japonaise comme un nouveau genre musical qu'il aurait généré en créant Hijokaidan en 1979 à Kyoto. S'il dit avoir généré ce nouveau genre musical, gardons à l'esprit que proclamer une origine est toujours relatif à un acte volontaire issu d'un seul point de vue (la même année à Tokyo et sans se connaître au préalable, Masami Akita débutait son projet Merzbow. Cf. STEINTRAGER, James A., « Speaking of Noise : From Murderous Loudness to the Cackle of Silk », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 249-298). Pourtant Hijokaidan condense en son histoire quelque chose de la pratique noise au Japon qui résiderait dans le fait qu'il y a « plus » de noise qu'ailleurs, « plus » de volume, « plus » de distorsion, « plus » d'éléments non musicaux, « plus » d'une musique contre la musique et « plus » d'absence de signification. Dans la désillusion et la dissolution des mouvements étudiants anti-américains, et anti-guerre, action et mot (discours et signification) n'entraient plus en correspondance. Dans ce contexte, Hijokaidan représente non pas l'absence de concept dans la pure présence de l'émotion, comme on a bien voulu caractériser la *japanoise*, mais la création d'un nouvel espace des corps et de l'écoute par l'écrasement de l'espace habituel sous la densité sonore et la saturation des informations soudainement insignifiantes.

⁸⁵⁹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 47.

signifiantes au sein d'une société capitaliste médiatisant et neutralisant tout message et celui de la Pologne soviétique, une *expérience* libératrice de possibilités de création est indissociable d'une *fuite* hors des structures, du langage et de la pensée. Que cette autre écoute ne concerne plus la sphère « musicale » ne pose aucun problème, car il s'agirait de défaire cette dernière, de la tordre, de la pratiquer autrement, et de la transformer.

« Les musiciens de *noise* japonais ne considèrent pas ce qu'ils font comme de la musique, ils utilisent les poubelles de la tradition occidentale pour faire avec elles ce que les Africains ont fait avec le Jésus Christ des missionnaires : un fétiche avec du sang de poulet pour la transe *voodoo*. La *noise*, ses sons cassés, *low tech* c'est du *voodoo-music*, un fétiche de la musique occidentale aspergé du sang de poulet des harmoniques et du bruit. »⁸⁶⁰

2.5 Transition

L'analogie faite par Karkowski entre une *voodoo music* et la *noise music* japonaise comme des exemples de déformation – transformation – des traditions de la musique occidentale (qu'elle appartienne à la *Grande* musique ou au domaine *pop*), est le signe qu'il place son écoute dans les marges et points de fuite des systèmes et structures. De cette phase d'identification des failles et du lieu intérieur d'où pourraient émerger de nouvelles possibilités d'écoute, il s'agit d'observer comment se déploient sa conception et sa pratique du sonore hors des systèmes et structures. Nous observerons que les conditions de possibilité de ce déplacement supposent une *cosmogonie* et une *ritualité*.

3. Contexte suédois : formation cosmogonique et rituelle

3.1 Premières compositions, nouveau réseau, nouvelle scène

Le second contexte suit chronologiquement l'apprentissage de la musique et de la composition au sens traditionnel. Animé d'un désir de fuite de sa Pologne natale et de la discipline académique, après le lycée Frédéric Chopin de Cracovie, Karkowski découvre en Suède en 1979 une nouvelle « scène », une autre manière de pratiquer la musique :

⁸⁶⁰ KARKOWSKI, « Première texture », p. 55.

« Je n'ai plus rien fait en musique pendant deux, trois ans et j'ai appris le suédois avec l'idée de quitter la Pologne, de voyager. En Suède, j'ai découvert toute la scène "occidentale", le punk rock et l'industriel. Après la discipline de fer de l'Académie, c'était très attirant. J'ai rencontré, très important, le public et l'énergie de la scène plutôt que de m'enfermer comme un ermite pour composer le grand œuvre ! J'ai joué dans des groupes d'indus expérimental : Mental Hackers, Pitt, Cosmic Trigger. »⁸⁶¹

Certes, Karkowski ne cessa pas d'étudier la composition. Il poursuivit ses études au Collège de Musique d'État à Gothenburg, mais commença aussi des études en esthétique de la musique moderne au Département de musicologie de l'Université de cette même ville ainsi qu'en *computer music* à l'Université de Technologie Chalmers. Or, de manière plus marquante pour Karkowski, selon la citation ci-dessus, c'est la découverte de ce qu'il appelle la scène « occidentale » (c'est-à-dire hors du « bloc » soviétique de l'Europe de l'Est) que Karkowski sort ses premières compositions. Selon la discographie de Karkowski établie par Jérôme Noetinger, sa première période de composition se déroule essentiellement en Suède de 1984 à 1989 sur les labels *Radium 226.05 Records*, *Anckaström*, et *Thee Temple Ov Psychick Youth Scandinavia* (le Temple de la jeunesse psychique en Scandinavie). Le premier morceau recensé composé par Karkowski est intitulé *Theta* et se trouve sur la compilation *Gothenburg 84*⁸⁶².



Participèrent à cette compilation les musiciens que l'on retrouve dans les diverses formations auxquelles Karkowski collabora durant cette période scandinave : Jean-Louis Huhta (batterie, guitare, chant) et Johan Söderberg (percussions, marimba, programmation) avec qui Karkowski forma le groupe Texas Instruments (2) qui sortit un 7'' sur Radium

⁸⁶¹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 44.

⁸⁶² KARKOWSKI, Zbigniew, « Theta », mixé par Per Giöbel, *Gothenburg 84*, RA 005, Vinyle, B3, 6'13'', Suède, Octobre 1984.

226.05 intitulé *Trial and Error*⁸⁶³. Avec Söderberg, il forma plus tard P.I.T.T. & The Dreamers qui sortit *Drakron* en 1989⁸⁶⁴ et le groupe Mental Hackers⁸⁶⁵ qui comprend en son sein le programmeur informatique Ulf Bilting. Comme nous l'avons déjà vu, Bilting configure en grande partie les logiciels que Karkowski utilise. Ensemble, ils sortirent en 1988 *Bad Bye Engine*⁸⁶⁶. Toujours sur la compilation *Gothenburg 84*, Carl-Michael von Hausswolff joue de la guitare et des percussions sur un morceau d'Ulrich Hillebrand⁸⁶⁷, au côté d'Erik Pauser aussi aux percussions. Avec Hausswolff et Pauser, Karkowski participa à la formation Phauss sur le LP *Audiodrome* en 1987⁸⁶⁸. Par ailleurs, Pauser et Hausswolff signèrent un titre sous leur nom Phauss et Karkowski signa indépendamment « I Fell in Love » sur la compilation sortie chez TOPYSCAN intitulée *This Infernal Love of Life*⁸⁶⁹. Commentant cette compilation sortie en vinyle en 1989, Jérôme Noetinger la présente comme « une image de la scène expérimentale suédoise de l'époque », ajoutant pour Phauss et Karkowski (mais aussi Leif Elggren que nous verrons par la suite) la remarque selon laquelle leur musique est du genre « expérimental très en avance sur son temps »⁸⁷⁰.

Le premier constat qui peut être fait à propos de ce contexte suédois est qu'en parallèle de ses études de composition, ses premières productions sont le fruit de collaborations avec un groupe restreint de personnes de la scène expérimentale suédoise qui se retrouve dans la discographie de Karkowski de 1984 à 1990. Au sein de ce réseau, il expérimente sur scène ce qui n'était qu'idéalisé auparavant dans sa volonté de désapprendre le langage de la composition traditionnelle. Dans Mental Hackers (nom de groupe qui pose sans détour l'idéologie que Karkowski ne cesse de développer depuis), par exemple, les instruments de la musique contemporaine savante (trombones basses et ordinateur notamment) et les instruments de la musique populaire, en particulier rock (deux basses) s'entremêlaient dans le

⁸⁶³ HUHTA, Jean-Louis, KARKOWSKI, Zbigniew, SÖDERBERG, Johan, WESTMAN, Carin, *Trial and Error*, Radium 226.05 Records, RA 009, Vinyle, 7'', Suède, Février 1985.

⁸⁶⁴ ÅKERLUND, Lars, ÖBERG, Sebastian, KARKOWSKI, Zbigniew, SÖDERBERG, Johan, *Drakron*, Radium 226.05 Records, RA 051, Vinyle, LP, Suède, 1989.

⁸⁶⁵ AXELSSON, Jonny, BILTING, Ulf, FALK Christian, NILSSON, Ivo, SÖDERBERG, Johan, KARKOWSKI, Zbigniew, *Leaving the 20th Century*, Radium 226.05 Records, RA 052, Vinyle, Suède, 1989.

⁸⁶⁶ BILTING, Ulf, KARKOWSKI, Zbigniew, *Bad Bye Engine*, Radium 226.05 Records, RA 039, Vinyle, LP, Suède, 1988.

⁸⁶⁷ HILLEBRAND, Ulrich, « Blindman's Holiday », *Gothenburg 84*, Radium 226.05 Records, RA 005, Vinyle, A2, 4'02'', Suède, Octobre 1984.

⁸⁶⁸ Von HAUSSWOLFF, Carl-Michael, PAUSER, Erik, KARKOWSKI, Zbigniew, *Audiodrome*, Radium 226.05, RA 029, Vinyle, LP, Suède, 1987. Karkowski ne participe qu'à la Piste A enregistrée en 1986.

⁸⁶⁹ *Infernal Love of Life*, TOPYSCAN records, TOPYSCAN 006, LP, 418 exemplaires, Suède, 1990. A1 Eld et Omala ; A2 White Stains ; B1 Phauss ; B2 Karkowski. Réédité par en CD par le label russe Monochrome Vision.

⁸⁷⁰ NOETINGER, Jérôme, commentaire sur son site internet : <http://www.metamkine.com/>

sens d'une *exploration* des possibilités de création hors des structures et des langages musicaux imposés.

« Nous voulions mélanger les idiomes, explorer le son comme un outil phénoménologique de subversion, mettre en perspective l'histoire de la musique à travers l'ethnologie, la psycho acoustique, etc., détruire le cloisonnement social et esthétique qui d'un côté produisait de la soupe pour les masses et de l'autre un discours pseudo-scientifique au résultat douteux ! »⁸⁷¹

Étudiée au plus près, la musique, selon cette répartition, est divisée en deux dimensions indépendantes : la *soupe pour les masses* et la *musique savante* liée à l'autorité des institutions académiques⁸⁷². À ces deux dimensions, un dénominateur commun – qui définirait la situation des possibilités musicales offertes au milieu des années 80 – transparait pourtant dans le discours de Karkowski. Il s'agit du *cloisonnement* de la musique par des systèmes référentiels imposés. C'est à ce niveau que nous retrouvons le problème du langage, des signes et représentations. Tant la musique destinée à la consommation de masse que celle produite par une élite académique seraient assujetties à des représentations établies et reçues, qui conditionnent la manière de jouer ainsi que d'écouter. Concernant la musique commerciale, Karkowski n'hésite pas à affirmer que :

« Nos sociétés en fait sont plus visuelles et scripturales que sonores et dans un permanent brassage de référents qui de référent en référent tissent une cage d'interprétations et de croyances, etc. Nous sommes sans cesse soumis à ce tir croisé des signes de langage et d'image venus des médias. La musique commerciale par exemple est vraiment avant tout portée par l'image, infectée par la représentation et la narration. »⁸⁷³

Et au sujet de la musique savante, il affirme que :

« Quant au post-sériel, les écoles, le culte de l'écrit, cela me semble un peu mort, sans énergie. Il y a eu un dérapage pervers vers l'écriture, un culte des symboles sur le papier que je ne supporte pas. »⁸⁷⁴

⁸⁷¹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 44.

⁸⁷² « Il y a eu de très bonnes choses en musique savante, Luigi Nono par exemple que j'aime encore beaucoup, le Penderecki des années 60, Stockhausen, Xenakis bien sûr. Mais je ressens surtout aujourd'hui l'aspect académique de ce milieu (Penderecki fait du Bruckner aujourd'hui : sans intérêt !) » Karkowski, « Première texture », p. 45.

⁸⁷³ KARKOWSKI, « Première texture », p. 56.

⁸⁷⁴ KARKOWSKI, « Première texture », p. 44.

Que ce soient les *cages* d'interprétation à dominantes visuelle et narrative, ou le culte mortifère de l'écrit, la musique doit être *libérée et guérie*.

Les explorations en studios comme sur scène de Mental Hackers, et de l'ensemble des collaborations de Karkowski dans le contexte suédois, correspondent à des *manières de déjouer*⁸⁷⁵ le jeu de ces *autres* que sont les lois de « l'Académie » et celles du « commerce masse médiatique ». Dans leur rhétorique, la manière de déjouer le jeu de ces *autres* n'est plus prioritairement de faire de la musique, ni même de prétendre à être compositeur ou artiste. Il s'agit avant tout, comme le dit Karkowski, d'utiliser le son comme un *outil de subversion* et de *destruction*. Ce déplacement du *faire musical* vers un objectif autre, par respect pour le son, est central. Karkowski en évoquait quelques objectifs à propos de Mental Hackers : mettre en perspective l'histoire de la musique grâce à l'ethnologie, mais aussi la psycho-acoustique. La musique devient le lieu de tension où se joue non plus seulement des enjeux esthétiques, mais également psychiques et socio-culturels. Le passage du *faire de la musique* à l'*outil son* sous-entend une volonté de mise en critique du rapport de chaque auditeur ou musicien à la culture musicale dont il dépend. Utiliser d'autres sonorités telles que celles produites par d'autres cultures, selon l'apport de l'ethnologie, permet de mettre en évidence ce qu'une culture auditive/musicale accepte ou rejette. D'autres sons non usuels produits par d'autres types d'instruments peuvent donner l'occasion à un auditeur de considérer avec distance sa propre tradition auditive et musicale. De même, l'ordinateur et les fréquences qu'il est en mesure de générer peuvent mettre en application les données de la psycho-acoustique sur les modifications de perception des sons par un sujet. Ces techniques de déconstruction des perceptions auditives sont au cœur des dispositifs mis en œuvre par le groupe des Suédois auquel Karkowski participe. Mais si les méthodes et les instruments sont issus autant des traditions musicales dans lesquelles ils ont évolué que des sciences humaines et technologiques dont ils utilisent les résultats, leur objectif est orienté en fonction d'intentions particulières (subversion/destruction), autrement dit d'une volonté de vérité qui ne relève ni de l'artistique, ni du scientifique, mais d'une dimension que Karkowski appelle « religion » (*The Aim is Religion*), ou parfois « magie » :

⁸⁷⁵ Allusion aux « arts de faire » de CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien I, Les arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 35.

« [...] la magie est l'art de provoquer le changement à se produire, en accord avec la volonté. La vie de chacun est une route vers l'auto-réalisation, vers la compréhension de la vérité. Oublier ceci et ne pas essayer de le comprendre équivaut à mourir. »⁸⁷⁶

C'est cette *volonté* de Karkowski, partagée par le groupe des Suédois, qu'il nous faut pister dès à présent, en posant l'hypothèse selon laquelle les explorations auxquelles il participa dans les années 80 déterminèrent sa rhétorique ésotérique du son. Pour ce faire, je choisis de distinguer au travers des écrits de Karkowski, dans un premier temps, une *cosmogonie du son* à partir des idées développées autour des labels *Radium 226.05 Records* et *Anckaström* derrière lesquels se trouve l'artiste Carl-Michael von Hausswolff (en discussion avec Leif Elggren), et dans un second temps, une pratique rituelle du son à partir des idées développées autour du label - temple *TOPYSCAN*.

3.2 Une cosmogonie du son

À propos de sa période suédoise, Karkowski tient principalement un discours qui se limite à l'utilisation de musique assistée par ordinateur et de sa potentialité en termes de jeu sur les timbres et l'expérimentation d'espaces musicaux libres par rapport à la tradition de pureté de la culture musicale occidentale, savante et commerciale :

« Nous étions avant tout intéressés par une musique jouant sur les timbres et mue par l'énergie et l'attitude, habités par une volonté d'expérimenter un espace ouvert, libre, débarrassé de tout préjugé. »⁸⁷⁷

Pourtant, Karkowski fait amplement référence à un certain nombre de notions tels l'énergie, la volonté, les esprits, les dieux, la magie, la science, la religion, les mondes parallèles qu'il développe que trop brièvement dans son « arsenal d'affirmations ». Cette pratique rhétorique qui ne cherche pas à faire système produit des questions à son sujet et sur les références qu'il mobilise.

En suivant la biographie de Karkowski, il apparaît que les notions employées se retrouvent dans les affirmations des personnes qui ont croisé et permis sa première période de création personnelle. Par une mise à distance momentanée des discours propres à Karkowski, il s'agit donc d'investiguer sur ses influences afin de mettre en évidence le(s) système(s) référentiel(s) qui participe(nt) à ses idées-sons.

⁸⁷⁶ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 18. .

⁸⁷⁷ KARKOWSKI, « Première texture », p. 44.

Cette hypothèse m'est venue lors du visionnement de l'entretien que Karkowski et Johan Söderberg donnèrent à l'occasion de leur concert à Dallas en 1990⁸⁷⁸. Johan Söderberg qui, à la même époque, jouait avec Karkowski, répondait à la question de savoir s'il y a une intention dans leur musique « expérimentale » en affirmant sans détour, aux côtés de Karkowski (avec qui il venait de faire un duo sur scène le même soir) et avec conviction, que leur objectif était « religieux ». Ce fut la première fois que j'eus l'occasion d'entendre la voix de quelqu'un de son entourage à cette période évoquer explicitement cette question. Jusque-là, je n'avais pu récolter que des éléments écrits. Une discussion franche que j'avais eue sur le sujet avec Karkowski était demeurée infructueuse. D'ailleurs, lorsque dans ses entretiens, Boris Wlassof évoque le chamanisme ou la métaphysique, les réponses de Karkowski dérivent en général sur des questions techniques. Seul demeure ce texte influent signé par Karkowski : « The Method is Science, The Aim is Religion ».

Avant de tenter de reconstituer les articulations référentielles de cette rhétorique qui se veut détachée de toute idéologie ou théologie, observons de plus près ces éléments liés au contexte de Karkowski, mais qui lui sont extérieurs et relèvent de formulations comparables.

3.2.1. Les transducteurs – passeurs – de cosmogonie

a) Carl-Michael von Hausswolff : transformation de la matière

Comme nous l'avons vu au travers de l'édition de ses premières compositions, Karkowski évolue dans sa période suédoise avec un collaborateur proche qui se nomme Carl-Michael von Hausswolff (1956). À ces collaborations, il faut ajouter le morceau qu'ils ont composé en duo intitulé de manière programmatique en 1987 : « Royal Music #3 (Beyond The Veil Of Death At The Right-Time Hotel) For Richard Wagner And The Yanomamo Sniffers »⁸⁷⁹ (Musique royale #3 – Au delà du voile de la mort à l'hôtel Le temps juste – pour Richard Wagner et les renifleurs de Yanomamo). Si Hausswolff possède cette position centrale dans la discographie de Karkowski, il occupe aussi une place prépondérante dans le paysage musical suédois et scandinave depuis la fin des années 70. Son influence dans le développement des arts sonores (*Sound Arts*) en Suède est désormais reconnue officiellement du fait qu'il fut nommé, par exemple, curateur de la biennale de Gothenburg en 2003 et

⁸⁷⁸ « Hafler Trio 12-6-90 », *Video Phile, The Magazine You Don't Have To Read To Enjoy*, n° 19, VHS, Texas, 1990.

⁸⁷⁹ Piste 5, face A, *Dry Lungs III*, Placebo Records, PLA 026 Vinyle LP Compilation, US, 1987.

qu'avec Leif Elggren, ils furent les représentants de l'art suédois à la Biennale de Venise en 2001. Pour Karkowski et dans le contexte de l'émergence des arts sonores dans les années 80, sa centralité s'explique plutôt par la création du label Radium 226.05 aux côtés de Ulrich Hillebrand et Erik Pauser, qui mélangeaient l'édition de musiques industrielles expérimentales et des musiques pop, et qui acquirent une reconnaissance dans les *charts* des radios publiques suédoises avec le groupe Sator Codex⁸⁸⁰. Les quelques succès commerciaux et pop furent utiles pour les activités de Radium. En effet, dans un entretien donné pour *The Wire* en 2003, Hausswolff explique que le label était un écran derrière lequel il publiait un magazine dont le premier numéro est paru en 1986 avec des textes de William Burroughs, Brion Gysin et Paul Bowles, et le second en 1989 avec des textes de Jim Thirlwell, Lydia Lunch et Richard Kern⁸⁸¹. Je reprendrai le sujet de William Burroughs dans la partie qui concernera le TOPYSCAN, mais il est à remarquer que les auteurs choisis ont développé à leur manière des stratégies artistiques de transgression⁸⁸². Une des stratégies de Hausswolff avec son label est de permettre la création et la diffusion d'œuvres cinématographiques, performatives, littéraires, photographiques ou musicales, à valeur de transgression artistique et culturelle, avec les fonds et sous couverture de Radium. Derrière une apparence de label participant naïvement à l'industrie du disque, Radium dissimulait des activités et créations tout autres que ce qui semblait être proposé.

Pour celui qui n'hésite pas à dire que son travail artistique est avant tout ce qu'il nomme une « méditation sur la matérialité du son »⁸⁸³, l'appellation du label – Radium – participe d'un projet qui recouvre l'intention de *transgression* culturelle sous les traits de référence à la physique nucléaire⁸⁸⁴. En ce sens, la *désintégration* serait aussi effective avec la

⁸⁸⁰ À l'origine, Radium 226.05 était le nom d'une galerie d'art à Gothenburg, en Suède. L'appellation s'est ensuite étendue à d'autres activités telle une maison de disques (label), un magazine, et un collectif organisant un festival de films. Le label fut fondé en 1983 par les trois membres de Radium Carl-Michael von Hausswolff, Ulrich Hillebrand et Erik Pauser. Ils le dirigèrent jusqu'à sa vente à MNW Records en 1993.

⁸⁸¹ HAUSSWOLFF, Carl-Michael, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 26. Je traduis.

⁸⁸² Lydia Lunch, Richard Kern et Nick Zedd sont connus pour avoir créé le « cinéma de transgression » à New York au début des années 80.

⁸⁸³ HAUSSWOLFF, Carl-Michael, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 26. Je traduis.

⁸⁸⁴ Dit de manière très limitée et réductrice, c'est en observant le radium – en fait du métal alcalino-terreux –, qu'en 1898 Marie Curie non seulement créa le terme formé à partir du latin *radius* (rayon), mais surtout confirma la découverte du phénomène physique de la radioactivité, à la suite de la découverte de la radioactivité d'Henri Becquerel sur l'uranium. De manière très réductrice, le phénomène se produit lorsque des noyaux atomiques instables se désintègrent spontanément. La désintégration, en physique, est la *transformation* de la matière en énergie. Ainsi, la désintégration d'un noyau radioactif produit des rayonnements et l'émission de haute énergie de photons. Sa radioactivité est extrêmement puissante et sa durée de vie est le double de son isotope le plus stable, précisément le radium 226. La nomination du label peut être perçue jusqu'ici comme s'il ne s'agissait que d'un jeu de métaphores. Pourtant, comme indiqué avec leur stratégie de dissimulation d'autres

matière sonore qu'avec le radium. Une utilisation particulière du domaine musical, à savoir les sons, serait en mesure de libérer une extraordinaire énergie, tant sur le plan physique que sur le plan de la démultiplication des possibilités de créations culturelles (performance, peinture, littérature, musique comme toutes les formes de manifestations traditionnelles). Ici, la matière musicale est transformée en énergie d'élaboration critique et de dépassement des conventions d'écoute.

Nous retrouvons une première expression – énergie – déjà lue chez Karkowski, bien que les résultats sonores diffèrent amplement, entre la richesse des textures complexes qui couvrent le spectre de fréquences chez Karkowski et l'usage aride et extrêmement sobre des fréquences chez Hausswolff (en prenant, par exemple, seulement deux fréquences 130Hz + 147Hz et en jouant sur leur rapport⁸⁸⁵). Ici, il n'est plus question de métaphores ou d'allusion. La « méditation sur la matérialité du son » prend une tournure métaphysique lorsque les sons écoutés en eux-mêmes deviennent des seuils joignant le physique et le spirituel. Pour Hausswolff, les sons produits par l'électricité elle-même (à l'écoute du réfrigérateur, du ventilateur, etc.) « fonctionnent comme des points de transits spirituels, mantras de l'âge électronique ». Avec ses « Spiricom Transmissions », c'est-à-dire ce qu'on appelle l'*Electronic Voice Phenomena* (EVP développé par Metascience Foundation au début des années 70⁸⁸⁶), il explora la possibilité de recevoir une communication de la part des disparus, de ceux qui sont de « l'autre côté », défunts ou vivants « à d'autres niveaux de conscience », au moyen de 13 tonalités sans ton – *sine wave tones* – entre les fréquences 131 et 701 Hz, d'un émetteur à un récepteur radio. Ce type d'expérimentation a provoqué le doute quant à la crédibilité de l'œuvre et de la personne de Hausswolff. Allant jusqu'à essayer d'établir un contact radio avec le diable en personne (dans son installation *Establishing Communication With Fallen Angel*), il explique que ses performances et installations négocient avec la manière dont l'électricité traverse d'une source de courant à une autre. Et que s'il est question

activités parallèles, il est approprié d'investiguer cette lointaine correspondance. Autre indice : Hausswolff dédicace son album *The Wonderful World of Male Intuition* à Marie Curie (Cf. Von HAUSSWOLFF, Carl-Michael, *The Wonderful World of Male Intuition*, ORAL CD 10, Québec, 2006).

⁸⁸⁵ Von HAUSSWOLFF, Carl-Michael, *The Wonderful World of Male Intuition*, Québec, ORAL CD 10, 2006, piste 1.0.

⁸⁸⁶ La question de l'EVP sera traitée plus amplement ci-dessous et dans les termes de Karkowski. Je signale cependant déjà que ce phénomène de voix électrique désigne l'écoute d'un message court de provenance inconnue au sein d'un enregistrement audio. En physique, il s'agit d'interférence, mais dans une perspective occultiste, il peut s'agir de l'audition de voix d'esprits, de personnes défuntes, ou vivantes à d'autres niveaux de conscience. Le phénomène est documenté par de nombreux ouvrages aux perspectives variées. L'ouvrage suivant de Konstantin Raudive, appartenant à l'équipe de recherche de la Metascience Foundation, remonte aux origines de la découverte du phénomène qu'il attribue au Suédois Friedrich Jürgenson en 1957 : RAUDIVE, Konstantin, *Breakthrough, An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead* (1968), trad. du suédois par Nadia Fowler, éd. par Joyce Morton, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1971.

d'un phénomène métaphysique, il s'agirait des forces électriques qui nous entourent dans notre quotidien (du courant dans les murs aux ondes des téléphones portables). Il y a cependant une ambiguïté volontairement difficile à démêler : sans que Hausswolff ne parle jamais d'une seule et unique force, comme l'ont argumentée les « théologies de l'électricité » développées dès le XVIII^e siècle en lien avec la nature de la lumière (et non celle du son)⁸⁸⁷, il laisse entendre, au travers de données matérielles, des formulations qui pourraient leur être attribuées lorsqu'il joue avec les aspects invisibles de la force électrique afin de nous faire entrer dans des états d'insécurité quant aux conventionnelles certitudes rationnelles. L'article de Magnus Haglund ne manque pas de faire allusion au « mesmérisme sonique »⁸⁸⁸ de Hausswolff, à propos notamment de son album *The Conductor* (1983), dans lequel il réarrangea deux sources connectées l'une à l'autre par un micro et un stéthoscope : combinaison des sons des performances d'Elggren, Liljenberg et Pauser dans une vieille citerne d'eau à Linköping avec son propre rythme cardiaque, en octobre 1982. Qui des deux sources est le véritable *conducteur* de la pièce sonore ? S'il suggère qu'il ne s'agit pas de lui-même – pulsions cardiaques en chef d'orchestre –, il détourne l'attention des sources communes apparentes du son plutôt vers la manifestation des forces circulant de manière cachée, mais présentes dans la nature et animant tout organisme, son corps inclus.

⁸⁸⁷ Interprétant des passages bibliques d'un point de vue scientifique et hermétique, des théologies de l'électricité furent notamment développées par Prokop Divisch (1698-1765), Friedrich Christoph Oetinger (1702-1782) et Johann Ludwig Fricker (1729-1766). Le chanoine tchèque Divisch fit des expériences sur le phénomène électrique de la foudre selon les représentations bibliques de la lumière et les différents ciels entre les « eaux d'en haut » et celles « d'en bas » mentionnées dans le premier chapitre de la Genèse. Fricker, quant à lui, voyait dans l'électricité et son « feu » le véhicule de l'âme du livre de Zacharie, chapitre XIV, versets 12. Et Oetinger reprend ce dernier texte biblique pour fonder son idée d'une énergie électrique à l'origine de la vie. Les enjeux de ces philosophies ou théosophies de la Nature sont discutés en fonction de la « lumière » et non pas du phénomène sonore ou acoustique (anachronique avant l'invention des machines de reproduction du son au XIX^e siècle). Le premier article de référence sur la question des théologies de l'électricité est : BENZ, Ernst, « Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. un 18. Jahrhundert », *Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Abhandlungen des Geistes – und sozialwissenschaftlichen Klasse*, F. Steiner Verlag, Wiesbaden, Mayence, 1970, p. 689-782. Plus récemment, voici d'autres articles de référence : HANEGRAAFF, Wouter J., « Friedrich Christoph Oetinger », in *Swedenborg. Oetinger. Kant. Three Perspectives on the Secrets of Heaven*, Swedenborg Studies Series n° 18, The Swedenborg Foundation, West Chester, P.A., 2007, p. 67-85. FAIVRE, Antoine, « *Magia naturalis* (1765) : Théologie de la lumière et de l'électricité dans la "Naturphilosophie" préromantique », in *Lumière et cosmos, Colloque de Cerisy*, Cahiers de l'Hermétisme, Albin Michel, Paris, 1981, p. 191-216.

⁸⁸⁸ HAGLUND, Magnus, « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 26. Je traduis. L'auteur fait ici le rapprochement entre leur pratique du son et les idées du théologien jésuite, médecin et amateur de musique Franz Anton Mesmer (1734-1815), qui développa la théorie du « magnétisme animal ». Cette théorie suppose un fluide physique subtil qui servirait d'intermédiaire entre tous les corps, humains, terrestres et célestes. L'humain étant considéré comme capable de s'en servir, le magnétiseur est celui par qui la guérison des maux serait possible. Mesmer pensait les termes « électricité » et « magnétisme » de manière interchangeable pour qualifier ce fluide invisible. Voir HANEGRAAFF, Wouter J., « Occult/Occultism », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. II, éd. par Wouter J. Hanegraff, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 886.

Les activités de Hausswolff, une fois mises au grand jour et discutées, ne firent pas l'économie de nombreuses critiques sceptiques⁸⁸⁹. Ces réactions correspondent aux polémiques qui surgissent lorsqu'il s'agit de mélanger des données scientifiques, telles que la radioactivité ou les phénomènes acoustiques, avec des forces, vertus et qualités cachées. De ce qu'il en laisse apparaître, Hausswolff cherche de prime abord à *provoquer*, dans une perspective artistique, des états d'insécurité, d'ambiguïté, des moments qui nous rendraient, dans la stabilité du quotidien, vulnérables et nus. Ainsi au travers d'une écoute concentrée, deux fréquences produites selon certaines conditions et mesures, perturbent l'atmosphère et interfèrent au point de laisser entrevoir dans la perception de l'existence éphémère des sons, des territoires *inconnus*.

b) Leif Elggren : correspondance et vie divine cachée

Présent au travers des œuvres et collaborations pré-citées, au côté de Hausswolff dès la fin des années 1970, l'aîné Leif Elggren (1951) fut, selon mon hypothèse, d'une influence particulière quant à l'élaboration cosmogonique de Karkowski. Son œuvre est riche de nombreuses pièces et emprunte plusieurs médias artistiques, dans les domaines de la performance, du dessin, de l'écriture et des arts plastiques. Elggren débuta son projet nommé Fireworks entre 1977 et 1978 à Stockholm. Avec son collègue Liljenberg, il en fit une maison d'édition de livres dès 1982, indice d'une construction discursive élaborée. Puis, autour du projet sonore et performatif The Sons of God, en duo avec Kent Tankred⁸⁹⁰, il fonda son propre label de disque Fireworks Records⁸⁹¹, sur lequel Karkowski sortit *Reverse Direction And Let The Sound Reach Out To You*⁸⁹². De manière générale, Fireworks est une plateforme d'art sonore contemporain (*sound art*), qui cherche en particulier à déplacer les limites définissant les catégories et disciplines artistiques en poussant la performance de l'art sonore jusqu'à son point de rupture. Une performance de The Sons of God telle que le LUFF l'a organisée le 20 octobre 2010 à Lausanne, consiste en la diffusion de bruits préenregistrés à

⁸⁸⁹ HAGLUND, Magnus, « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 26.

⁸⁹⁰ Karkowski a aussi fait partie de The Sons of God : The Hafler Trio & Sons of God, *Ressurrection- Live in Sweden*, Touch, TO 22, UK, 1993. The Hafler Trio qui est d'habitude représenté par Andrew McKenzie et le duo Sons of God par Kent Tankred et Leif Elggren fut pour l'occasion (et tel que le disque est présenté) composé des trois, plus Carl-Michael von Hausswofff et Karkowski.

⁸⁹¹ Pour une bibliographie et discographie complète de ses œuvres et éditions, je renvoie au site internet : <http://web.comhem.se/elggren/>

⁸⁹² KARKOWSKI, Zbigniew, *Reverse Direction And Let The Sound Reach Out To You*, Fireworks Edition Records, FER 1018, 3 x Mini CD, Suède, 2000.

partir d'un CD, où Kent Tankred et Leif Elggren, opèrent comme annoncé un « spectacle de danse » autour, sous, et sur une table en bois. L'événement est donc un spectacle de danse qui n'en est pas un, un concert de musique qui n'en est pas un, une performance théâtrale qui n'en est pas une, et tout cela en même temps⁸⁹³. L'idée étant de « laisser le spectateur / auditeur prendre ou non ce qu'il/elle veut »⁸⁹⁴ de le placer en situation d'écoute et d'observation, sans qu'aucune direction ne soit donnée d'emblée. Il n'y a pas de dramaturgie ni un point A qui mènerait à un point B, il s'agirait que l'événement fonctionne comme un révélateur de volonté personnelle.

Lecteur de Lautréamont, Breton, Artaud, Bataille et Borges, Elggren en fait une interprétation particulière lorsqu'il en résume une tendance générale rassemblant ces auteurs qui, selon lui, *laissèrent l'inexplicable inexplicable*, ce qui avait pour *effet* d'échauffer les esprits et systèmes, ce qui à son tour formerait « un rêve réalité » (*dream reality*) envahissant la routine quotidienne⁸⁹⁵. En mobilisant ces références, il dit encore qu'ils avaient la volonté de changer les êtres et la société par une mise en danger du monde établi⁸⁹⁶.

Cette l'interprétation d'Elggren indique sa volonté implicite : mettre en danger les systèmes de connaissance et d'explication du monde fermés sur eux-mêmes, en faisant glisser une action du *connu* vers l'*inconnu* (ici se retrouve aussi la perspective de Hausswolff). Il est possible de rapprocher ce mouvement des développements décrits dans *L'expérience intérieure* de Georges Bataille, qui pose la nécessité pour lui – mais aussi pour l'existence de tout sujet – « de mettre tout en cause (en question) sans repos admissible »⁸⁹⁷. Bataille ouvre l'expérience hors des systèmes de croyances et de savoirs afin que l'expérience dramatique à laquelle il invite le sujet ne soit pas limitée à des éléments donnés ou établis au préalable :

« Les présuppositions dogmatiques ont donné des limites indues à l'expérience : celui qui sait déjà ne peut aller au-delà de l'horizon connu. J'ai voulu que l'expérience conduise où elle menait, non la mener à quelque fin donnée d'avance. Et je dis aussitôt qu'elle ne mène à aucun havre (mais en un lieu d'égarement, de non-sens). J'ai voulu que le non savoir en soit le principe. »⁸⁹⁸

⁸⁹³ Lors de la préparation, j'ai posé la question de la durée de la performance. Elggren m'a répondu que le CD durait 55 minutes. J'avais donc le choix de l'arrêter lorsque je voulais. J'ai préféré convenir au préalable de 30 minutes. La durée même dépendait de ma volonté et non de la leur.

⁸⁹⁴ <http://web.comhem.se/elggren/fer/fer.html>

⁸⁹⁵ ELGGREN, Leif, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 25. Je traduis.

⁸⁹⁶ *Idem*.

⁸⁹⁷ BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure* (1943), Gallimard, Paris, 1954, p. 15. Elggren précise, dans le même sens, que son projet Firework « observe, documente, expérimente et pose des questions » <http://web.comhem.se/elggren/fer/fer.html>. Je traduis.

⁸⁹⁸ BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure* (1943), Gallimard, Paris, 1954, p. 15.

Cette volonté d'expérimenter les possibilités de l'existence humaine se retrouve telle quelle chez Elggren qui va privilégier à son tour l'« inexplicable » comme le « lieu d'égarement » ou de « non-sens » de Bataille, là où le sol de la raison cartésienne se dérobe, et là où le cercle achevé du savoir de Hegel suppose sa propre perte face au non savoir qu'est la mort. La métaphore de Bataille de la « tache aveugle » dans l'entendement pourrait ainsi se trouver également confondue aux vocables d'« inexplicable », ou d'« inconnu » :

« [...] dans la mesure où l'on envisage dans l'entendement de l'homme lui-même, je veux dire une exploration du possible de l'être, la tache absorbe l'attention : ce n'est plus la tache qui se perd dans la connaissance, mais la connaissance en elle. L'existence de cette façon ferme le cercle, mais elle ne l'a pu sans inclure la nuit d'où elle ne sort que pour y rentrer. Comme elle allait de l'inconnu au connu, lui faut s'inverser au sommet et revenir à l'inconnu .»⁸⁹⁹

C'est selon cette démarche radicale et exigeante qu'Elggren explore les possibles de l'être et les points de fuite du connu, du représentable ou du vérifiable : les rêves⁹⁰⁰, les correspondances occultes et la communication avec les morts⁹⁰¹.

Mais malgré ses efforts pour ouvrir les perceptions à des espaces vierges de représentation et de connaissance, là où la volonté individuelle pourrait jaillir, un rapport à une organisation du savoir et à du connu intervient expressément dans le travail d'Elggren. Prenons, par exemple, son travail du cuivre. Depuis 1981, il travaille un cuivre particulier, le 63^e élément du tableau périodique chimique. Cette même année, il donna une performance à Gothenburg qui se solda par l'enregistrement de *Cu*⁹⁰². Il privilégiait ce matériau pour ses qualités particulières en terme de réception sensible aux vibrations sonores. Dans *Talking To A Dead Queen* (1996), il plaça une tige de cuivre montée sur un tripode à côté du cercueil datant du XVII^e siècle de la reine Christina de Suède. Grâce à cette antenne, il mettait en scène la possibilité d'entrer en communication avec la défunte. Elggren rend compte de cette performance en ces termes : « Lorsque la tige commença à émettre un son, c'était un moment

⁸⁹⁹ BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure* (1943), Gallimard, Paris, 1954, p. 129.

⁹⁰⁰ ELGGREN, Leif, LILJENBERG, Thomas, *Experiment With Dreams*, Firework Edition, Stockholm, 1996.

⁹⁰¹ ELGGREN, Leif, *Talking To A Dead Queen*, Fylkingen Records, FYCD 1008, CD, Suède, 1996.

⁹⁰² ELGGREN, Leif, *Cu*, Firework Edition Records, FE N° 2.1, 7'', Suède, 1982. La plaque de cuivre est connectée à un enregistreur de cassette audio par un micro-contact. La face A se situe dans une pièce éclairée, tel que le mentionne le texte du disque issu de la performance. L'acteur attaque la plaque au moyen d'une pointe noire utilisée en lithographie afin que l'impression soit aussi sombre que possible. Il répète le processus, mais en inversant les données, c'est-à-dire dans l'obscurité et en effaçant au moyen d'huile et d'un brunisseur l'image initiale. Chaque face du disque en cuivre ainsi gravée donnaient le son d'une annulation graphique.

extraordinaire, presque comme une révélation »⁹⁰³. L'exploration des possibles prend, avec cet exemple, une tournure orientée en faveur de l'impensable et invérifiable présence de l'esprit d'un mort. De manière comparable aux provocations de Hausswolff, il pourrait s'agir d'une exploration de ce qui est déconsidéré dans la culture dominante et majoritaire : donner une parole à celles et ceux qui sont rejetés, aux idées marginales, aux possibilités de pensées non désirées et aux silences de l'histoire. Mais dans ce sens, pourquoi vouloir discuter avec une reine, à propos de laquelle l'histoire est bien plus documentée que d'autres ancêtres ? Un premier élément de réponse, que nous agrémenterons plus loin, est qu'Elggren, comme Hausswolff d'ailleurs, porte un regard volontairement ambigu sur les rapports de pouvoir et en particulier sur la royauté suédoise. Il s'agirait là d'une parodie des dispositifs de pouvoir et des systèmes hiérarchisés historiques et contemporains. Un second élément de réponse concernant sa démarche artistique est donné par Elggren lui-même lorsqu'il explique à propos de cette même performance que :

« [...] c'est un aspect important du *sound art* pour moi : découvrir les niveaux de réalité qui existent de manière immanente et qui ne peuvent être manifestes qu'au travers d'extrêmes gros-plans ou élargissements, comme si tu travailles avec le plus fin des microscopes. »⁹⁰⁴

Ici, Elggren ne confirme pas sa croyance ou non en la possibilité d'une communication avec les morts. Mais il explique que le travail méticuleux du son peut donner accès à des *niveaux de réalité* qui ne peuvent être atteints sans l'outil donnant à entendre des fréquences d'habitude inaudibles à l'oreille humaine nue. Il précise cependant qu'il situe les révélations obtenues dans le domaine de l'*immanence*.

Dans le sens de cette dernière précision importante, il décline les propriétés du cuivre en suivant sa composition moléculaire :

« Le cuivre est souple et malléable, plus organique que le fer, qui est solide et épais dans sa composition moléculaire. Pour sortir les voix intimes du cuivre, tu dois être sensible. Et c'est probablement la raison pour laquelle le cuivre porte le symbole féminin comme signe chimique. »⁹⁰⁵

⁹⁰³ ELGGREN, Leif, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 25. Je traduis.

⁹⁰⁴ *Idem*.

⁹⁰⁵ ELGGREN, Leif, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 25. Je traduis.

Non seulement les matériaux auraient dans cet exemple des voix intimes, mais à leurs composantes chimiques correspondrait un genre sexuel. La matière vivante d'Elggren semble, sous cet angle littéral, *déterminer* une immanence tout à fait particulière. Cette détermination devient explicite lorsqu'on observe l'œuvre d'Elggren sur la question de la référence de longue date à Emmanuel Swedenborg (1688-1772)⁹⁰⁶. En juin 2002, dans le cadre de l'exposition *New Jerusalem* à la galerie Pierogi à New York, Elggren présenta un travail sur la conception de Swedenborg d'une vie divine au sein des corps. Le dispositif consistait en la projection d'une vidéo dans laquelle il se trouve sur une chaise en caleçon, gesticulant et faisant des grimaces. Cette vidéo était projetée au sous-sol, à travers un miroir sans teint sur lequel le public marchait. Des haut-parleurs diffusaient des murmures de voix sans qu'elles soient synchronisées avec les images afin que le tout soit imprévisible. Il dit avoir voulu recréer l'effet que l'on peut percevoir « lorsque l'on marche sur un lac gelé » et que l'on ressent « l'immense précipice s'ouvrant » en dessous⁹⁰⁷. Bien qu'il ne s'agisse que d'une mise en scène cherchant à provoquer une sensation *analogue* à une communication avec l'*autre côté du miroir*, l'intention d'Elggren de faire vivre une expérience de la béance des possibles reste néanmoins organisée en fonction de la référence constante à la théorie swedenborgienne. Cette théorie, que nous allons développer plus précisément en rapport à la cosmogonie de Karkowski, se situe à la charnière des Lumières du XVIII^e siècle, lorsque le régime de rationalité et les pensées médiévales basculèrent progressivement dans l'ombre, au profit du régime rationaliste et scientifique. Swedenborg, tout en ne cédant pas à la limitation de la causalité instrumentale, développa une science protestante de la nature et de l'interprétation biblique originale. Cette doctrine donna lieu à une théorie des niveaux de réalité, des états post-mortem, et des correspondances médiévales dans un langage rationaliste, permettant ainsi de donner des outils que les courants occultistes modernes utiliseront comme alternative à la pensée cartésienne séparant radicalement le corps de l'âme, le matériel de l'immatériel. Et parce que cette théorie fait correspondre les forces cachées et les aspects du monde visible au travers de signes, le son peut – dans cette logique, et à condition d'y être sensible – devenir une signature de l'interaction qui existerait entre la matière tangible et les niveaux de réalité

⁹⁰⁶ ELGGREN, Leif, « Swedenborg's Organ », *All Animals Are Saints*, The Tapeworm, TTW # 14, 2009, Face B, 17'43''. ELGGREN, Leif, *Latrine*, Firework Edition Records, FER 1021, Suède, 2001, 57'43''. Elggren a même signé un album en collaboration avec Emanuel SWEDENBORG. Avec Michael ESPOSITO, ils ont procédé à des captations de EVP qu'ils ont ensuite mis en résonance dans la maison d'été de Swedenborg à Stockholm, il en résulte l'album *The Summerhouse*, Stockholm, signé par Michael Esposito, Leif Elggren et Emanuel Swedenborg, Firework Edition Records, FER 1066, CD, Suède, 2007, 53'18''053.

⁹⁰⁷ ELGGREN, Leif, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 26. Je traduis

imperceptibles, mais également entre le réel et le fictif, le pensable et l'impensable, le rationnel et l'irrationnel.

c) Un royaume connu

Hausswolff et Elggren mobilisent des références qui vont dans le sens d'un *matérialisme intégral* (non pas historique, mais insistant sur la matière et l'*immanence*) dans lequel ils s'exposent et exposent le public à une expérience de révélation d'un espace et d'un temps où tous les possibles devraient s'ouvrir au-delà des systèmes et des dogmatiques présupposant l'existence d'un « Dieu », ou de la réalité ontologique d'une transcendance.

Mais le problème est qu'ils mobilisent aussi une métaphysique swedenborgienne qui, quoique sur un mode irrévérencieux, reprend les principes d'une tradition ésotérique, certes désenchantée, de l'occultisme, inaugurée notamment par Swedenborg⁹⁰⁸. Les territoires « inconnus » et « ouverts aux possibles » qu'ils se proposent de nous faire expérimenter, sont cependant nommés, codifiés et représentés.

Pour donner un dernier exemple, Elggren et Hausswolff collaborent depuis 1980⁹⁰⁹ et travaillent la question des rapports de pouvoir qui organisent les êtres entre eux dans une société donnée. Ils ont, dans ce sens, travaillé le thème de la royauté (toujours actuelle en Suède) d'une manière subversive en renversant les codes et dispositifs qui permettent de distinguer les êtres face à la création⁹¹⁰. Pour illustrer cette thématique, ils privilégièrent la question du régicide, notamment au travers du projet-label nommé Anckaström records, limité à dix CD et un LP selon les dix lettres du nom A.N.C.K.A.S.T.R.Ö.M. Ce projet documentait la scène de la musique électroacoustique et *noise* internationale et en particulier suédoise en 1991 (excepté le LP qui est sorti en 1994) : Phauss, Dror Feiler, The Sons of God, Leif Elggren, White Stains, Zbigniew Karkowski⁹¹¹ pour la Suède et John Duncan⁹¹², The

⁹⁰⁸ Si le terme occultisme est une création du XIX^e siècle, Wouter J. Hanegraaff désigne Swedenborg et Franz Anton Mesmer, dans son article sur l'occultisme, comme en étant les pionniers au XVIII^e siècle. Hanegraaff montre aussi qu'à la suite des débats sur la définition du terme « occultisme » et des multiples courants dont il est issu et qui le constitue, une tendance majoritaire le définit actuellement comme « toute tentative des ésotéristes pour essayer de comprendre un monde désenchanté, ou alternativement, les tentatives des gens en général de faire sens de l'ésotérisme depuis la perspective d'un monde désenchanté », HANEGRAAFF, Wouter J., « Occult/Occultism », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. II, éd. par HANEGRAAFF, Wouter J. Hanegraaff, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 889. Je traduis.

⁹⁰⁹ Notamment lorsqu'ils interprétèrent des pièces de Fluxus à la Konsthallen de Gothenburg en 1980.

⁹¹⁰ Une ambivalence subsiste entre la création artistique et la Création divine dans le discours de Hausswolff. HAUSSWOLFF, Carl-Michael, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 26. Je traduis.

⁹¹¹ KARKOWSKI, Zbigniew, *Uexkull*, Anckaström records, K4, CD, Suède, 1991, 61'29''.

Hafler Trio, Stelarc pour le côté international. Anckaström est le nom de Jakob-Johan Anckaström qui tua le roi Gustav III de Suède et qui fut exécuté le 27 avril 1792.

Mais une année après la création de ce label-projet, ils radicalisèrent la thématique en s'autoproclamant rois d'un royaume appelé Elgaland-Vergaland dans une performance qui depuis 1992 ne cesse de croître et d'être alimentée. Si les pouvoirs (de la raison, des nations, des finances, des arts, etc.) disposent de légendes, de calendriers, de rites, de symboles en tout genre, et sont régis par une administration, les deux artistes sont désormais connus pour avoir fait exactement de même au sein de leur travail le plus célèbre consistant en la création de leur propre royaume des artistes du son. Le 27 mai 1992 à midi, heure du méridien de Greenwich, ils proclamèrent l'Etat d'Elgaland-Vargaland⁹¹³. Depuis, le royaume compte plus de 700 citoyens, ambassadeurs/drices, consul(e)s, et ministres dont Kent Tankred de The Sons of God. Singeant trait pour trait, mot pour mot, geste pour geste les dispositifs de pouvoir qui organisent la vie quotidienne, leur royaume occupe les zones d'ombre de ces logiques, les zones qui sont incernables et fluctuantes et qui évoluent dans l'entre-deux des frontières qui séparent tant les nations entre elles que les états mentaux entre éveil et sommeil et les réalités tangibles et virtuelles (ou digitales).

Pour résumer, Hausswolff et Elggren choisirent, dans le contexte *punk* de la fin des années 70, une perspective résolument artistique (au sens où, comme Hausswolff l'indique, « l'art est encore un acte d'opposition »⁹¹⁴) de multiplier les stratégies pour ébranler les consciences et conventions devant la béance que les sons ouvrent au seuil de la raison. Pourtant, leur projet d'une mise en question radicale des systèmes et dispositifs de pouvoirs qui organisent la société et nos quotidiens est configuré à son tour en fonction de représentations bien précises telle la cosmogonie swedenborgienne. De ce fait, avec le royaume qu'ils ont créé, certes sur le mode mimétique, mais en regard du contexte de la chute de l'alternative idéologique soviétique face à la globalisation de la pensée capitaliste, ils s'autoproclament maîtres de non-lieux, qu'ils localisent sous la surface des choses apparentes, et s'octroient le pouvoir, sans ironie cette fois-ci, d'en indiquer les chemins d'accès. Ironie du

⁹¹² *River in Flames* (avec des titres de Orjan Hendriksson, John Duncan, Andrew McKenzie, et Zbigniew Karkowski), Anckaström records, R9, CD, Suède, 1991.

⁹¹³ Selon la Constitution du *Royal Kingdoms of Elgaland-Vargaland* (KREV), le 14 mars 1992, ils annoncèrent l'annexion et l'occupation des territoires suivants : « I. Tous les espaces frontaliers entre tous les pays sur terre et toutes les zones (jusqu'à un périmètre de 10 miles nautiques) existant autour des eaux territoriales de chaque pays. Nous désignons ces territoires physiques comme nôtres. II. Territoires mentaux et perceptifs comme : l'état hypnagogique – entre l'éveil et le sommeil (civil), le Territoire de l'Évasion (civil), et la Chambre Virtuelle (digital). » Pour devenir citoyens, ou simplement pour visiter en tant que touristes – mais comme partout la procédure administrative est laborieuse : <http://www.elgaland-vargaland.org/>

⁹¹⁴ HAUSSWOLFF, Carl-Michael, propos recueillis par HAGLUND, Magnus, dans « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 26. Je traduis.

sort, Elggren lui-même m'a dit que la gestion du royaume, aussi virtuel qu'il soit, était laborieuse et que cela lui prenait « un temps fou » d'imprimer et d'envoyer les passeports de plus de 700 citoyens qui composent désormais le royaume d'Elgaland-Vargaland.

3.2.2 Karkowski : une cosmogonie vitaliste swedenborgienne

Après avoir balisé une partie du contexte idéologique dans lequel Karkowski a produit ses premières compositions durant la décennie des années 1980, j'entreprends dans cette partie de mettre en perspective les affirmations de Karkowski en fonction des élaborations théoriques d'Emmanuel Swedenborg. Si la comparaison peut paraître anachronique, l'entreprise n'est pas une démonstration d'un héritage direct et assumé en tant que tel. Cette comparaison est justifiée historiquement par les références swedenborgiennes mobilisées par son entourage précédemment abordé. Elle permet, dans une optique heuristique, de caractériser la rhétorique du *Tout vibrationnel* de Karkowski et de mettre en évidence la thèse selon laquelle sa pensée particulière du son s'inscrirait dans une cosmogonie vitaliste de type swedenborgien. Dans ce sens, cette démarche comparatiste disjonctive ne prétend en rien renouveler les études sur Swedenborg, mais compte s'inspirer des recherches actuelles, notamment celles de Nicholas Goodrick-Clarke que nous suivrons attentivement⁹¹⁵, dans l'objectif de mettre en évidence et d'interroger les mobiles du compositeur.

La lecture des textes et entretiens, au travers desquels Karkowski s'exprime, fait apparaître un certain nombre de contradictions. Je l'ai dit à plusieurs reprises à présent, les affirmations de Karkowski ne font pas *système de pensée* ni doctrine suivant une logique rationnelle de non-contradiction. Au contraire, très vite, l'auditeur ou le lecteur de ses affirmations peut aisément ne pas prendre au sérieux un auteur qui, tout en faisant l'apologie des nouvelles technologies en matière de traitement numérique du son, désigne l'*entendement* comme une *maladie*⁹¹⁶. Ou encore, il est difficile de faire cohabiter, dans un discours intellectuellement validable, le leitmotiv de la réduction à une immanence intégrale de Karkowski, selon lequel tout ce qui existe n'est que vibration, et l'évocation de la possibilité d'entrer en contact avec les esprits des morts.

⁹¹⁵ GOODRICK-CLARKE, Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 155-171.

⁹¹⁶ KARKOWSKI, « L'entendement : une maladie », p. 29-35.

Cependant, au vu de l'influence certaine que Karkowski exerce dans les milieux de la musique expérimentale électronique radicale, ses contradictions m'apparaissent comme symptomatiques d'un des développements de la pensée du son qui entend s'émanciper de la tradition musicale occidentale. Il s'agit donc ici, à l'aide d'une lecture parallèle de la théosophie de Swedenborg, de mettre en évidence les différences, mais aussi et surtout de montrer qu'une identification, volontaire ou non, à une doctrine qui se situe à la charnière entre la pensée médiévale et la pensée moderne, est une manière d'*organiser* le cosmos en fonction du son comme une *alternative* à l'ordre rationnel dominant issu des Lumières.

Je propose ainsi de reprendre chaque élément contradictoire de la rhétorique de Karkowski en suivant le développement biographique de la doctrine swedenborgienne.

a) Science et Religion

Concernant le titre de l'essai programmatique de Karkowski « *The Method is Science, The Aim is Religion* », les termes « science » et « religion », aussi contradictoires qu'ils puissent paraître en modernité, sont combinés et posés dans un rapport de dépendance de l'un envers l'autre.

Les spécialistes des recherches académiques en matière d'ésotérisme s'accordent à présenter la pensée d'Emanuel Swedenborg (1688-1772) comme une traduction rationaliste d'une exégèse biblique et d'une vision du monde médiévale⁹¹⁷. Par exemple, Nicholas Goodrick-Clarke affirme que « [j]amais auparavant un visionnaire chrétien n'avait écrit avec la formation intellectuelle et le succès d'un scientifique européen de premier plan »⁹¹⁸. À propos de sa doctrine des correspondances, Wouter J. Hanegraff conclut que « [l]e résultat est

⁹¹⁷ Pour une bibliographie développée de l'œuvre de Swedenborg, je renvoie à WILLIAMS-HOGAN, Jane, « Swedenborg, Emanuel », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. II, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Leiden, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 1096-1105. Pour l'histoire de la question des réceptions de l'œuvre de Swedenborg, et notamment celle de la Nouvelle Église, je renvoie à MAYER, Jean-François, « Swedenborgian traditions », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. II, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Leiden, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 1105-1110. De même qu'à BECK BLOCK, Marguerite, *The New Church in the New World : A Study of Swedenborgianism in America*, Octagon Books, New York, 1968. Et concernant les ouvrages de référence sur Swedenborg, je me limiterai à citer les ouvrages collectifs, monographies et articles de référence suivants (publiés indépendamment de la Swedenborg Scientific Foundation, de la Swedenborg Foundation, de Swedenborg Verlag et de la Swedenborg Society) : BERGQUIST, Lars, *Swedenborgs helmlighet : Om Ordets betydelse, änlarnas liv och tjänsten hos Gud – ein biographi*, Natur och Kultur, Stockholm, 1999. WILLIAMS-HOGAN, Jane, « The Place of Emanuel Swedenborg in Modern Western Esoterism », in *Western Esoterism and the Science of Religion*, éd. par Antoine Faivre et Wouter J. Hanegraff, Peeters, Leuven, 1998, p. 201-252. GOODRICK-CLARKE, Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 155-171.

⁹¹⁸ GOODRICK-CLARKE, Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 157. Je traduis.

un système scolastique rationalisé qui formellement prend exemple sur la pensée relationnelle traditionnelle, mais qui est curieusement présentée dans un langage protestant et rationaliste »⁹¹⁹. Si sa théorie des correspondances possède le formalisme médiéval de la scolastique, elle n'en est pas moins directement influencée, comme le rappelle Antoine Faivre, par la théosophie des disciples de Jacob Boehme au XVI^e siècle. Mais Faivre montre aussi en quoi Swedenborg va opérer un tournant dans la théosophie médiévale. Son assimilation des sciences des Lumières, du rationalisme et du piétisme protestant au sein de l'héritage théosophique, fait de sa doctrine une des fondations de l'ésotérisme moderne. Les éléments dramatiques et mythologiques de l'ancienne théosophie (chute, réintégration, transmutation, et renaissance) sont laissés de côté au profit d'une mise en avant des intermédiaires (esprits), des correspondances, et des autres mondes⁹²⁰. Autrement dit, l'histoire de la trajectoire suivant la cosmologie néoplatonicienne de l'âme chutant dans la matérialité du corps et les étapes nécessaires à un retour dans des sphères sont délaissées par Swedenborg, qui développe les questions des esprits, des mondes parallèles et de la théorie des correspondances selon une approche nouvelle de type scientifique, sur la base d'une exégèse des récits bibliques.

Ce fils d'évêque luthérien publia jusqu'à son 57^e anniversaire (*i.e.* jusqu'en 1744) des travaux dans les domaines aussi divers que l'astronomie (démonstration héliocentrique des planètes de notre système, avant Buffon), la physique (affirmation de la nature corpusculaire de la lumière), l'ingénierie (réalisation de docks et d'écluses), la chimie (idée de l'atome comparé à un système solaire, donc proche de sa structure énergétique), la géologie, l'anatomie, la physiologie, et la psychologie (association du cortex cérébral et de l'activité psychique). Ces découvertes lui valurent des reconnaissances nationales et il fut nommé Assesseur des Mines par le roi, membre de la Chambre haute du Parlement et de l'Académie Royale des Sciences de Stockholm. Dans ce sens, par ses travaux et reconnaissances publiques, Swedenborg participa au projet du siècle désigné comme celui des Lumières, *i.e.* à la construction d'une vision du monde moderne basé sur la raison, les sciences, et le progrès matériel.

Entre le printemps 1744 et le printemps 1745, une suite d'événements nocturnes aurait, selon lui, changé l'objectif de ses travaux de manière radicale. Il commence en effet à consigner dans son *Journal des Rêves*, lors d'un voyage en Hollande, le récit de phénomènes psychiques entre éveil et sommeil, par exemple, le 6 avril :

⁹¹⁹ BRACH, Jean-Pierre, HANEGRAAFF, Wouter J., « Correspondances », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. I, éd. par, Wouter J. Hanegraaff, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 278. Je traduis.

⁹²⁰ FAIVRE, Antoine, *Theosophy, Imagination, Tradition : Studies in Western Esoterism*, State University of New York Press, Albany, NY, 2000, p. 23.

« [...] je me réveillai et me rendormis maintes fois, et tout était réponses à mes pensées, mais de telle manière qu'en toutes choses il y avait une telle vie et une telle splendeur que je ne peux le décrire le moins du monde, car tout était céleste. »⁹²¹

Dans la perspective protestante d'un salut offert par Dieu seulement (*Sola gratia*), il rendit aussi compte le 22 avril, non seulement de visions, mais d'écoute de paroles (clairaudience) :

« Quand je me réveillai, j'entendis les mots : tout est grâce ; ce qui signifie que tout ce qui est arrivé est grâce, et pour mon plus grand bien. »⁹²²

Mais c'est à Londres qu'eut lieu son « illumination » décisive lorsque le Christ lui apparut :

« En avril 1745, j'eus une vision du Christ. Cette vision dura un quart d'heure. Et cette nuit même, les yeux de mon homme intérieur furent ouverts. Ils furent rendus propres à voir dans les cieux, dans le monde des esprits et dans les enfers. À partir de ce jour, j'abandonnai l'étude des sciences mondaines, pour me consacrer aux choses spirituelles, conformément à ce que le Seigneur me commandait d'écrire. »⁹²³

Selon Swedenborg, cet événement a eu l'effet d'une crise dont la conséquence aurait été la réorientation générale de ses travaux envers la religion chrétienne. Influencé par un contexte piétiste, il suivit l'idée directrice du mouvement fraîchement venu d'Allemagne selon laquelle le sentiment individuel prime sur l'orthodoxe observance de la doctrine. Or le Christ en personne lui a ouvert l'accès aux autres mondes et lui a commandé d'expliquer aux humains le sens spirituel des Écritures. Sa mission, il va l'interpréter dans les termes d'un retour à l'exégèse biblique conformément au projet du protestantisme, il commença alors à apprendre l'hébreu et à rédiger un index des noms bibliques. Grâce à son don, Swedenborg est inspiré par les esprits qui lui donnent les réponses, et il les met ensuite par écrit. Ses visions n'ont pas le caractère de l'extase et du ravissement, mais bien celui de l'explication dans un langage rationnel du sens caché des choses du monde et du texte biblique. Dans le

⁹²¹ SWEDENBORG, Emmanuel, *Journal des Rêves*, cité par TISSERANT, Jean-Marc, « Préface » in SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia* – 1749-1756), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 9.

⁹²² *Idem.*

⁹²³ *Idem.*

sens du piétisme, mais assurément dans le prolongement de son activité et créativité scientifique, il rejeta l'idée luthérienne que la foi seule (*sola fide*) pouvait sauver l'âme. Suivant la thèse de Goodrick-Clarke, la révolution de son illumination soudaine est à nuancer dans le sens d'un accomplissement de ce qu'il avait entrepris scientifiquement⁹²⁴. La mise en lumière – en connaissance – de ce qui relève de l'inobservable (de l'atome au monde *post mortem* habité) tend vers la quête d'une articulation de la raison à la foi. Au moyen des développements scientifiques de son époque, Swedenborg entend être en mesure (ce qui est devenu sa mission) de réaliser ce que Jean-Marc Tisserant appelle « le rêve médiéval scolastique : *fides quarens intellectum* (la foi à la recherche de son intelligibilité) »⁹²⁵.

De manière générale, la réception de cette orientation fidèle à la théologie médiévale – en s'*autoproclamant* investi « d'entrer intellectuellement dans les mystères de la foi »⁹²⁶ – lui valut des attaques venant tant du monde ecclésiastique qui, au moment de sa mort, avait commencé des démarches pour déclarer ses travaux comme étant hérétique, que du monde des philosophes qui, comme Emmanuel Kant, lui adressèrent des propos cinglants⁹²⁷. Rejeté par les maîtres de la raison, mis en doute puis réhabilité par l'Église suédoise, Swedenborg représente une jonction entre deux régimes de rationalité, où science et religion ne sont pas en rapport d'opposition. Scientifique et chrétien, Swedenborg sera interprété et récupéré comme une voie alternative par les courants ésotériques modernes pour lesquels la science moderne peut être au service de réalités inobservables et cachées.

Disjonction

Science et religion sont articulées, chez Karkowski, d'une manière similaire. L'identité est réductrice et simpliste. Cependant, le titre de son essai le plus cité est en accord avec l'idée d'une méthode scientifique au service d'un but religieux.

Par ailleurs, comme nous l'avons précédemment vu, Karkowski est un des pionniers de l'utilisation de l'ordinateur comme unique instrument de production sonore sur scène. Aux

⁹²⁴ GOODRICK-CLARKE, Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 162. Martin Lamm semble cependant avoir ouvert la voie des études sur Swedenborg qui montre en quoi sa vision du monde n'a pas radicalement changé lors de son illumination, mais qu'elle s'est construite progressivement suivant la ligne empirique et néo-platonicienne.

⁹²⁵ SWEDENBORG, Emmanuel, *Journal des Rêves*, cité par TISSERANT, Jean-Marc, « Préface » in SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia – 1749-1756*), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 7.

⁹²⁶ *Idem.*

⁹²⁷ GOODRICK-CLARKE, Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 157.

deux extrémités de la partition temporelle et culturelle que nous appelons modernité, Swedenborg et Karkowski participèrent à un tournant technologique. Le premier alimenta par ses recherches certaines pratiques scientifiques de son époque, le second fit de même par l'utilisation des nouvelles sciences informatiques dans le domaine musical. Cette fragile comparaison met seulement en évidence une similitude de dévouement au progrès matériel. Le fait de participer à l'éclosion d'un nouveau territoire de connaissance ou de pratique quel qu'il soit, justifierait en partie l'intensité avec laquelle certaines affirmations sont posées sans nuance. La musique assistée par ordinateur était pratiquée bien avant Karkowski, depuis les années 1950, mais l'accessibilité au peu d'exemplaires et la complexité d'utilisation la limitaient à une élite de musiciens. Au début des années 1980 apparaissaient les premiers ordinateurs accessibles aux privés. Et par conséquent, il devenait possible de les utiliser sans autorisation ou contrôle d'une école ou d'une quelconque institution musicale qui en avait fait l'acquisition. La puissance de l'ordinateur pouvait être expérimentée hors des cadres traditionnels tant musicaux que militaires. Or, dans son intérêt pour les timbres et textures plutôt que pour les structures et méthodes de composition, l'ordinateur devenait (comme pour Cage à la même époque) cet intermédiaire en mesure de calculer si rapidement des formules que le compositeur n'en maîtrise plus le résultat sonore. À ce potentiel de résultat aléatoire (loin des formules de la musique stochastique), il faut ajouter le potentiel de production contrôlée de fréquences inaudibles telles les infra basses et les ultrasons. De même, il devient possible de jouer avec une accumulation distincte d'une multitude de couches de calculs, de manière simultanée, et donc manipulable en temps réel, sur scène par exemple.

Le progrès technologique apparaît ici de manière indissociable de la création musicale et affirmative de Karkowski. Comme il me l'expliquait le 16 février 2010 dans le bistrot Samuel Beckett à Berkeley, il souhaiterait par-dessus tout pouvoir utiliser le matériel le plus perfectionné en matière de qualité sonore (c'est-à-dire ce qui est développé dans l'industrie du cinéma, à Hollywood) afin de le détourner au profit de ses créations sonores. En revanche, et avec ses moyens limités, il imagine depuis le début des années 80 des utilisations originales des potentialités de l'ordinateur qu'il demanda à ses amis programmeurs (Ulf Biling, Kasper T. Toeplitz, parmi d'autres) de réaliser concrètement. L'exemple le plus probant, précédemment cité est celui du dispositif de Sensorband grâce auquel la présence physique de Karkowski sur scène est amplifiée et traduite par des moyens digitaux⁹²⁸, c'est-à-dire par un ordinateur programmé pour capter les mouvements du corps et les traduire en son. Karkowski

⁹²⁸ Telle que l'analyse LaBELLE, Brandon, *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, p. 270.

ne maîtrisant pas la programmation, et n'étant pas intéressé par les sources qu'il considère comme des contraintes organisant déjà la manière de faire le son, privilégie son intuition, et commande des outils dont il anticipe idéalement les applications physiques. Nous percevons donc que l'exigence technologique de Karkowski est orientée par un objectif idéal, qui, plus que musical, permettrait de faire concorder les mouvements du corps et les sons. De même, le développement technologique est envisagé selon des objectifs non musicaux, de même il permet de *mettre en contact* la matière vivante et organique avec l'abstraction numérique.

De plus, de la même manière que Swedenborg se raconte, Karkowski identifie un événement bref et précis durant lequel il a décidé de vouer sa vie non pas à la révélation du sens caché des Écritures, mais au son et à son empire si mal connu selon lui. Dans son récit de l'événement, il s'agit d'une expérience de clairaudience où il n'est pas question du Christ, mais de Xenakis, promulgateur de *vision* et d'*énergie* :

« C'est une écoute de "Metastasis" qui m'a définitivement orienté vers le son. Ensuite je suis venu à Paris pour le rencontrer et voir ce qu'il faisait au CENAMu. Xenakis, avant tout, communiquait une vision et je crois que cela devrait être le cas de tout compositeur. La vision (c'est très proche de ce que j'appelle l'attitude) est de l'ordre des degrés de puissance, de l'expression. Au contact de Xenakis, tu te chargeais d'énergie. »⁹²⁹

Si la mise en correspondance que j'opère entre le Christ de Swedenborg et le Xenakis de Karkowski est d'une sévère inadéquation du point de vue intellectuel, je défends l'idée selon laquelle nos auteurs font référence à un moment d'écoute particulier et que ce moment est identifié (dans leur mise en récit d'un développement qui pourtant avait commencé plus tôt) à une figure de référence influente dans l'histoire, chrétienne ou musicale.

Xenakis aurait communiqué à Karkowski une vision qu'il traduit en puissance ou en énergie. Pour ce dernier, la composition devrait toujours être au service de cette expression d'énergie. Pour Karkowski, les grands compositeurs furent des *médiums* – ou intermédiaires – en tout cas, catalyseurs de forces. Karkowski l'explique en référence au poète et compositeur italien Giacinto Scelsi (1907-1988) qui se concentrait sur le son d'une note et se disait le « facteur » d'un message venant d'ailleurs :

« Je crois que tous les individus qui ont créé quelque chose de valeur ne l'ont pas fait comme créateurs, mais comme catalyseurs de forces existantes. »⁹³⁰

⁹²⁹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 46.

⁹³⁰ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 19.

Lorsqu'il y a une création qui a de la « valeur » pour Karkowski, l'origine du résultat artistique ou musical précède son auteur. Ce dernier doit se donner les moyens d'être attentif à ces forces « existantes » indépendamment de lui, et se doter des outils nécessaires pour les exprimer. Or pour Karkowski, l'ordinateur aussi est un médium – intermédiaire – de cette énergie :

« L'ordinateur c'est de l'énergie miniaturisée qui peut t'emmener au cœur du son comme jamais auparavant. »⁹³¹

Grâce à la clairaudience de forces préexistantes et grâce au progrès technologique, c'est-à-dire aux potentialités des sciences et de l'outil informatique, il est possible de faire entendre (ou « d'emmener » l'auditeur) *au cœur du son comme jamais auparavant*. Le son est ici présenté comme un monde qui était inaccessible et occulté pouvant être révélé à la connaissance par les technologies qui permettraient d'enfin y accéder.

Pour Karkowski, le son est un monde dont nous ne connaissons que la surface, la musique ou ce que l'oreille perçoit. Désormais, il nous apprend qu'il y a des dimensions intérieures où il serait possible d'expérimenter le son dans sa plus pure pulsion.

Bien plus encore, et tout comme lors de l'illumination londonienne de Swedenborg, cette révélation de monde sonore auparavant caché est liée à la *mission* selon laquelle, comme tout créateur de valeur, il s'agirait non seulement de dévoiler la puissance ignorée du son, mais aussi et surtout de faire comprendre que *Tout ce qui existe n'est que vibration* afin de se détourner de la tromperie principalement visuelle et discursive qui a dirigé nos conceptions du monde jusqu'à présent :

« Il n'y a rien d'autre que le son, tout ce qui existe n'est que vibrations. Mon objectif est d'étendre la musique jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien d'autre que la musique. »⁹³²

La mission de Karkowski est d'exprimer par lui-même et à l'aide d'intermédiaire technologique des faits qu'il est désormais possible de faire comprendre en délivrant la toute-puissance, originelle et finale, du son, pour changer la civilisation :

« Ces faits pleinement compris et réalisés changeront le cours de notre civilisation. »⁹³³

⁹³¹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 53-54.

⁹³² KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 23-24.

Je vais donc tenter dès à présent de comprendre cette idée que le son est non seulement *au cœur* de tout ce qui existe, mais est aussi *tout* ce qui existe. Le détour par Swedenborg m'aidera à préciser bien plus nettement la cosmogonie qui est articulée.

b) Harmonie du cosmos

Tout ce qui existe n'est que vibrations. La phrase a son importance, car, d'une part, elle résume la pensée affirmative de Karkowski et, d'autre part, elle est une référence pour d'autres musiciens contemporains⁹³⁴.

L'existence, les corps et la nature seraient, selon Karkowski ci-après, des types de fréquences sonores, c'est-à-dire que *tout* est toujours en train de vibrer selon des régimes multiples d'intensité. L'affirmation intégrale du compositeur, à l'appui des lois de la thermodynamique moderne, résonne pourtant contre les parois et piliers du solide bocal des imaginaires occidentaux. Comment prendre cette interprétation holistique de l'existence réduite au sonore ? Le son serait-il ce qui existe par lui-même, en soi, comme la cause première et dernière, l'universel, la totalité, bref « Dieu » ? Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer le terme d'*absolu* lorsqu'il s'agit de mettre des mots ou de s'exprimer au sujet de la musique de Karkowski (une musique qui, sans voix, délie les langues). Fernando Sixto, par exemple, commente un concert de Karkowski comme « une expérience auditive et sensorielle ultime » et ne craint pas d'affirmer collectivement que « nous touchons là à l'Absolu ! »⁹³⁵. Que le corps et ses organes, *via* l'expérience sensorielle, soient parties prenantes des vibrations de molécules dans l'air, est peut se vérifier⁹³⁶. Mais peut-on pour autant parler de

⁹³³ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 23.

⁹³⁴ Cette phrase est utilisée par Randy Yau pour introduire à la problématique des phénomènes sonores à l'honneur de la 6^e édition d'*Activating the Medium* : YAU, Randy H. Y., « Activating Architecture, *foreword by Randy H.Y Yau* », *Six Activating Architecture 02.05.03 – 02.22.03*, The Sixth Annual Activating the Medium Festival 2003 program, San Francisco, 23five Incorporated, 2003, p. 6.

⁹³⁵ Citation de Fernando Sixto tirée du site internet de la Cave 12 (<http://www.cave12.org/index.php>) à propos du Dépeupleur, collaboration entre Zbigniew Karkowski et Kasper T. Toeplitz. Citation reprise par ces deux derniers dans leur site du Dépeupleur (http://www.sleazeart.com/LE_DEPEUPLEUR.html)

⁹³⁶ Une étude en biochimie, par exemple, montre que les métabolismes au niveau cellulaire peuvent être modifiés, selon réception de fréquences et émission de fréquences. MATSUHASHI, Michio, « Production of sound waves by bacterial cells and the response of bacterial cells to sound », *The Journal of General and Applied Microbiology*, Japan Science and Technology, Tokyo, 44, 1998, p. 49–55. Plus précisément, y sont faits les constats que nombre de cellules stimulées augmentent sous la diffusion des fréquences suivantes : 6-10 Hz, 18-22 Hz, 28-38 Hz. Et que les cellules émettent elles aussi les fréquences suivantes : 8.5, 19, 29, 37 Hz.

spiritualité, ou d'un sentiment mystique, par l'immersion des corps dans le *Grand Tout* de l'empire des sons?

S'il n'est pas question de démontrer la véracité de l'affirmation, il convient plutôt d'investiguer la manière dont Karkowski légitime son propos et selon quelle volonté. En suivant cette ligne, je pose l'hypothèse selon laquelle, bien que l'affirmation cherche à formuler le paradoxe de langage d'une immanence intégrale (du sonore) ou d'une *expérience absolue*, il y a une volonté de *penser le chaos*. Cette hypothèse prend du relief avec la prise de distance que nous offrent les efforts d'élaboration théorique de Swedenborg.

Lors de son premier séjour à Londres, Swedenborg découvrit les travaux d'Isaac Newton, Nicolas Malebranche, John Norris et de Robert Boyle. Cette période, qui s'étale jusque dans les années 1940, est identifiée par Nicholas Goodrick-Clarke comme étant celle de la vision du monde géométrique newtonienne de Swedenborg. Dans les années 1710, en Angleterre, les sciences se développaient dans une perspective particulièrement *mécaniste*. L'univers physique, mais aussi la vie animale devaient être soumis à un ordre mécanique à découvrir. Toutes les sciences s'appliquaient donc à trouver les lois de la nature⁹³⁷. À l'observation de phénomène naturel devaient corrélérer les mesures en nombre et dimension. Ainsi mesurés en portion quantifiable, les phénomènes naturels pouvaient être repris sous la forme abstraite des mathématiques. Dès lors, les phénomènes auparavant impossibles à observer peuvent être calculés de manière numérique. Le mouvement des astres, mais aussi celui des grandes masses d'eau, pouvaient être mesurables (rappelons que Swedenborg travailla à la construction d'écluses).

Cette conception d'un monde possédant en toute chose et pour tout phénomène des lois qu'il serait possible de mettre en lumière fait écho au Swedenborg chrétien pour qui la nature (la Création) est la réalisation visible de la volonté de Dieu. Lecteur aussi du *Biblia naturae* de l'historien entomologiste Jan Swammerdam (1637-1680)⁹³⁸, il n'est en rien paradoxal pour Swedenborg, bien au contraire, qu'il y ait un ordre en toute chose puisque

⁹³⁷ Mais en 1936, Martin Lamm donnait déjà une idée de la complexité particulière du contexte des intentions animant ces recherches, notamment à propos de Boyle, l'un des maîtres de Swedenborg à Londres : « [...] Robert Boyle fonda à Londres un institut spécial de conférences publiques, où divers orateurs devaient démontrer que la science nouvelle, loin d'être en opposition avec les vérités cardinales de la foi, constituait une partie intégrante de ces mêmes vérités. On cherchait notamment à prouver que les idées nouvelles sur l'origine du monde répondaient point par point à la cosmogonie biblique. Dans les premières œuvres cosmologiques de Swedenborg, on trouve des tentatives analogues d'établir, d'une façon naturelle, la vérité de la cosmogonie mosaïque. » in LAMM, Martin, *Swedenborg*, trad. du suédois par E. Söderlindh, préface de Paul Valéry, Publications du Fonds Descartes, Librairie Stock, Paris, 1936, p. 24-25.

⁹³⁸ SWEDENBORG, Emanuel, *On Tremulation*, trad. et photolithographiée de la copie suédoise de 1718 et 1719 par Carl Theophilus Odhner (1899), Swedenborg Scientific Association, Bryn Athyn, PA, 1^{er} sept, 2005.

Dieu l'a ordonné. La vision chrétienne géométrique l'est en ce qu'elle conçoit un ordre divin selon des notions connaissables par la raison. Les découvertes des lois de la nature ont valeur de révélation, et ce n'est que logique si Swedenborg entreprit, dans ce sens, de sonder l'esprit humain et sa foi, en termes mécaniques. Or, la manière dont il s'y prend pour expliquer cette activité mentale et spirituelle est remarquable pour notre sujet, du fait qu'il mobilise le phénomène vibratoire. En 1718, Swedenborg publie un article dans lequel il reprend l'idée développée par Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679) pour qui l'activité mentale – et dans la logique géométrique mécaniste, spirituelle tout autant – résulte du mouvement de la matière, c'est-à-dire d'infimes vibrations, même imperceptibles, qu'il appelle « tremulations »⁹³⁹.

Disjonction – harmonie du bruit

Sous l'angle d'une immanence désirée par Karkowski, son *Tout vibrationnel* est explicatif de tous les phénomènes physiques comme des activités mentales. Il est présenté comme la seule révélation qui soit, comme la loi naturelle régissant tout ce qui existe. Il y a donc une loi, un principe ordonnateur. Certes, le « Dieu chrétien » n'est jamais mobilisé par Karkowski pour justifier une volonté d'ordre de l'univers. Au contraire, Karkowski a des tournures faisant allusion à l'omnipotence lorsqu'il exprime sa propre volonté, écrasant les autres volontés qui pourraient se trouver sur son passage :

« Mon objectif est d'étendre la musique jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien d'autre que la musique. »⁹⁴⁰

J'argumenterai, cependant, différemment que dans l'unique sens de l'effet volontaire de la rhétorique autoritariste de Karkowski en conclusion de son texte *The Method is Science, The Aim is Religion*. Je décèle plutôt un souci de convaincre, dans le corps de ce même texte, du bien-fondé de ce qu'il révèle. À plusieurs reprises, en effet, Karkowski a recours à des références scientifiques, au travers desquelles il s'agirait d'être convaincu que les vibrations organisent et ont organisé l'univers.

Loin de dépendre de sa propre volonté, Karkowski cite plusieurs auteurs et ouvrages scientifiques qui donnent une légitimité à ces affirmations. Il s'y réfère sans les remettre en question, alors que les mobilisations de citations de musiciens sont prises sous un rapport critique, la plupart du temps. Karkowski sélectionne en particulier les données et contraintes

⁹³⁹ Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 160.

⁹⁴⁰ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 23-24.

scientifiques qui ont participé ou participent à la science acoustique moderne. Il évoque la démonstration de la propagation du son dans l'air d'après l'ouvrage d'Hermann Ludwig von Helmholtz *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863)⁹⁴¹. Karkowski cite cet ouvrage classique pour montrer l'irréductibilité du son à la forme discursive du fait qu'il y est démontré pour la première fois avec autorité que le son évolue de manière circulaire et non pas de manière linéaire. Mais Karkowski s'y réfère une seconde fois dans *Physiques sonores* lorsqu'il reprend le grand physiologiste du XIX^e en évoquant une certaine *nature* du son :

« Bien sûr dans le passé j'ai lu Helmholtz. Sa démonstration de la nature vibratoire et multiple du son m'a intéressé, mais je veux garder ma naïveté par rapport à tout cela aujourd'hui. »⁹⁴²

Karkowski dit connaître le phénomène du son non pas en faisant une démonstration physique, mais en citant des sources, certes fondamentales, mais datées. L'expérience seule compte dans la rhétorique de Karkowski. Il n'empêche que sa pratique de la composition et les dispositifs qu'il met en place pour ses performances sont conditionnés par des conceptions particulières du phénomène acoustique. Et c'est cette particularité de compréhension du son, naïve ou pas, que je suis à la trace.

Tout en rapprochant certes les termes « science/méthode » et « magie/religion », le titre programmatique de l'article « Une méthode scientifique, un objectif magique [ou la méthode est la science, l'objectif est religion] » met en évidence la manière avec laquelle il distingue les pratiques. Par méthode scientifique, Karkowski entend s'appuyer sur les écrits d'illustres physiciens comme Ernst Chladni et Hans Jenny afin d'expliquer le *fait de la nature vibratoire et multiple* du son qui organiserait chaque chose dans le monde. Ces deux chercheurs, selon Karkowski, « ont voué leur vie à l'étude des corrélations entre fréquence et matière par l'interprétation des vibrations au sein de formes physiques »⁹⁴³. En effet, suite à de nombreuses expériences, ces deux chercheurs ont établi que la matière soumise à des *stimuli* de fréquences prenait des formes géométriques distinctes. En disposant par exemple sur un plan du sable, des poudres ou de limaille de fer, des formes apparaissent et varient selon le type de fréquences diffusées. Dans ces formes correspondant à celles organiques existantes dans la nature, Karkowski y voit la confirmation mécaniste de sa théorie du *Tout vibrationnel*,

⁹⁴¹ HELMHOLTZ, Hermann Ludwig von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863), trad. de l'all. par Georges Guéroult (Victor Masson et Fils [1868]), Éditions Jacques Gabay, Paris, 1990.

⁹⁴² KARKOWSKI, « Première texture », p. 48.

⁹⁴³ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 23.

avec la nuance supplémentaire que les formes que prirent les choses dans le monde sont dépendantes de certains types de fréquences. Le son organiserait dès l'origine la matière et ses formes. La diversité qui se trouve dans la nature serait la conséquence de la diversité du sonore. Et la réalité visible serait le résultat d'une volonté qui précède Karkowski, c'est-à-dire une volonté qui ne serait pas celle d'un sujet, mais qui serait une force organisatrice – la nature du son, les vibrations.

Si Karkowski fait référence à Chladni et Jenny afin de légitimer la toute-puissance organisatrice du son, il est à remarquer que ces auteurs sont proches de la *synesthésie* (l'union de deux ou plusieurs des cinq sens de l'humain) que nous avons évoquée dans le chapitre sur John Cage, alors sur la question de l'influence d'Oskar Fischinger. Jenny et en particulier Chladni ont influencé de manière importante les rapports existants entre le visible et l'audible. Mais cette union des sens inclut ici la matière d'un point de vue physique. Chladni transforma l'acoustique moderne notamment par des techniques de *visualisation* du son, mais surtout en étendant l'observation du phénomène sonore de l'étude des cordes à l'ensemble des matériaux et média⁹⁴⁴.

Né dans le siècle de Swedenborg, Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827), est un physicien allemand qui mena des recherches sur des plaques vibrantes et sur le calcul de la vitesse du son dans différents gaz. Il est appelé parfois, pour cette raison, le *père* de l'acoustique moderne, tout en possédant encore un intérêt dans le monde scientifique contemporain. Sa technique, exposée dans *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* ("Découvertes dans la théorie du son") consistait à placer du sable sur le plateau en bois d'une guitare afin de trouver la fréquence à ajuster. Le sable formant par vibration des motifs précis définissant visuellement la forme adéquate pour permettre la résonance à atteindre en matière de confection d'instrument⁹⁴⁵.

Quant à Hans Jenny (1904-1972), physicien et naturaliste, il est le *père* des sciences appelées *cymatiques* (d'après les « plaques cymatiques » de Chladni), qui sont les études des phénomènes visibles d'ondes. Ses sciences font l'objet d'une multitude de démonstrations (en vogue encore aujourd'hui, voire notamment les vidéos sur *internet*) de la formation, en sable/ou sel marin, de motifs géométriques sur une membrane soumise à différentes

⁹⁴⁴ CHLADNI, Ernst Florens Friedrich, « Préface », *Traité d'acoustique* (1802), trad. de l'all. par l'auteur, Chez Courcier, Imprimeur-Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins, n°57, Paris, 1809, p. i.

⁹⁴⁵ ULLMANN, Dieter, *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*, Birkhäuser Verlag, Bâle, Boston, Berlin, 1996. SZENDY, Peter, « Klangfiguren (a hit in the lab) », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 21-27.

fréquences. Les fréquences basses ont pour effet la répartition des grains selon des motifs nets (des ronds dans des carrés, etc.), et plus les fréquences sont hautes, plus les regroupements de grains s'étalent selon des motifs diffus. Ces techniques ont été utilisées par des compositeurs de musique expérimentale comme Alvin Lucier, qui a collaboré avec Jenny pour la réalisation de sa pièce *Queen Of the South*⁹⁴⁶, ou encore comme Hafler Trio (dans lequel Karkowski a joué durant sa période suédoise), qui a dernièrement dédié un double CD portant la mention suivante : « basé et étendu à partir des techniques suggérées par le prof. Hans Jenny »⁹⁴⁷.

Si mon objectif n'est pas de démontrer que le dispositif influence de manière notable le résultat visuel (le système tubulaire à sortie géométrique influençant la régularité de la résonance sur un espace plane), il est en revanche déterminant pour mon propos de mettre en évidence la vision que prônent les pratiques *cymatiques*. Ces dernières et en particulier celle de Chladni se représentent un univers où le visible et l'invisible, le minéral et l'organique, le tangible et l'intangible, correspondent selon un ordre *a priori* – une *Mécanique Céleste* dit Chladni⁹⁴⁸ – qui pourrait se découvrir empiriquement. De la même manière que les physiciens, musiciens et fabricants d'instruments au début du XIX^e siècle⁹⁴⁹, empirisme, philosophie de la nature et Romantisme se croisent et interagissent pour construire ces « faits » sonores participant à l'organisation et la mécanique de l'univers.

Concernant l'effet des vibrations sur les fluides, Jenny pose dans son ouvrage majeur *Cymatics : The Study of Wave Phenomena & Vibration* en ces termes : « Il n'y a pas de chaos non régulé ; mais une dynamique selon des motifs ordonnés »⁹⁵⁰. L'extension du plan à l'espace procède de cette logique pour présupposer une synthèse de forme, d'espace, et de son. À ce titre, et de manière emblématique, en première page, Jenny dédie son étude à

⁹⁴⁶ LUCIER, Alvin, *The Queen of South*, 1972. Pièce pour interprètes, surfaces résonnantes, matériel répandu, et systèmes télévisuels branchés en boucle qui fut performée au Barton Workshop en 1972. Il existerait un enregistrement : Multiple Camera Angle DVD, produit par Donna McCabe et Johnny DeKam.

⁹⁴⁷ « Based on and extended from techniques suggested by Prof. Hans Jenny » in livret de HAFLER TRIO, *Exactly As I Say*, Phonometrography, pgram008a, 2 CD, Édition limitée avec DVD, UK, 2004. Je traduis.

⁹⁴⁸ « Il est surtout honorable pour moi, d'avoir été porté à ce dessein par l'illustre Auteur de la Mécanique céleste, aussi respectable par sa bienveillance et par son zèle pour encourager ceux qui s'occupent des sciences, que par tout ce qu'il a fait pour l'augmentation des connaissances humaines. » CHLADNI, Ernst Florens Friedrich, « Préface », *Traité d'acoustique* (1802), trad. de l'all. par l'auteur, Chez Courcier, Imprimeur-Libraire pour les Mathématiciens, quai des Augustins, n°57, Paris, 1809, p. iii.

⁹⁴⁹ JACKSON, Myles, M., *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, MIT Press, Cambridge, MA, 2008.

⁹⁵⁰ « This is not an unregulated chaos ; it is a dynamic but ordered patterns » tiré de JENNY, Hans, *Cymatics : The Study of Wave Phenomena* (1967), Vol. I (The structure and Dynamics of Waves and Vibrations), 3^e éd. rév., San Francisco, Macromedia, 2001, p. 74.

Rudolf Steiner et « [a]u Son qui unifie tous les phénomènes, générant le vaste monde des formes [...] »⁹⁵¹.

Chez Karkowski, ces données mécanistes sont en mesure de réguler, voire de modifier les formes et fonctionnements de chaque partie de matière et donc du corps de chaque individu. Il y aurait ainsi ici une transgression du pur mécanisme cartésien, parce que la pensée est aussi soumise à cette dynamique :

« Il n’y a pas aucun doute que le métabolisme du corps fonctionne via une combinaison de fréquences électriques, de vitesse du pouls et d’hormones biochimiques. Le cerveau est dépendant de cet apport. »⁹⁵²

De même que Swedenborg n’hésitait pas à expliquer le lien entre l’activité mentale et spirituelle, partant du principe que l’univers est organisé selon des règles à découvrir, de même Karkowski fait appel aux expériences de Chladni et Jenny afin de légitimer une vision du monde organisé en fonction des vibrations pour expliquer la relation entre le fonctionnement du cerveau et le son. Cette affirmation, associant une volonté de régulation du sonore à l’un des chantres de la *noise music* – perçue comme produisant les sonorités les plus aléatoires et instables qu’il soit donné à entendre –, peut certes paraître paradoxale. Pourtant, il n’est pas rare de trouver dans le discours de Karkowski le terme d’*harmonie*. Il existerait, pour ainsi dire, une harmonie dans la pratique du bruit. Cette harmonie, nous la retrouvons dans toutes les étapes du dispositif de Karkowski, de la composition à la conception et à la réception de sa musique.

L’harmonie, chez Karkowski, est un accord dans l’expérience vécue entre l’ordre profond du monde et soi-même :

« Il faut être prêt pour les moments où toutes les conditions sont parfaites, quand on est en harmonie avec les puissances, et ensuite les utiliser de la manière la plus efficace possible. »⁹⁵³

Dans le contexte rituel que nous reprendrons, Karkowski voit dans les musiques traditionnelles cette idée d’harmonisation de la conscience avec des puissances non déterminées :

⁹⁵¹ JENNY, Hans, *Cymatics : The Study of Wave Phenomena* (1967), Vol. I (The structure and Dynamics of Waves and Vibrations), 3^e éd. rév., San Francisco, Macromedia, 2001, p. 1.

⁹⁵² KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 23.

⁹⁵³ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 19.

« Au travers de l’usage de motifs rythmiques (un ordre spécifique de vibrations), la vision des participants est focalisée et conditionnée par la pulsation rythmique de synapses causée par leurs tympanes et d’autres parties de leurs corps. À travers ce processus, la conscience des participants est harmonisée avec la conscience plus haute des puissances invoquées. »⁹⁵⁴

En accord avec Swedenborg, la perception sensorielle et la conscience humaine sont, dans cette logique aux accents mécanistes, expliquées en termes de mouvement de la matière. Mais la théorie de Karkowski réduit l’ensemble des matériaux – gaz, et liquides en mouvement – en fonction du *primat du son*, et cherche à l’étendre afin que tout soit musique, à nouveau. En ce sens, Karkowski se détourne du mécanisme de type cartésien (qui traçait une limite entre l’animal déterminé par la nature et l’homme libre d’esprit). Le son serait ici un principe vital commun à toute chose dans la nature, animal et humain confondus, en harmonie.

c) Infini et vie

Comme le montre Goodrick-Clarke, Swedenborg dut modifier sa vision du monde purement mécaniste dès 1734 dans son *The Infinite and the Final Cause of Creation*⁹⁵⁵. Dans le contexte d’une relance de la quête des origines, principes et finalités de la vie (quête devenue possible grâce à l’avènement des sciences modernes), il s’agissait d’identifier la cause première qui mit en mouvement la mécanique du monde. Sous l’influence déiste de John Toland (1670-1722) et de Mathew Tindal (environ 1655-1733), Swedenborg commença par exclure de son système causal la notion d’*infini*. Il plaça l’infini comme la source inexplicable d’énergie qui coule dans l’âme humaine⁹⁵⁶. Afin d’investiguer cette nouvelle piste, Swedenborg se tourna du côté des Lumières allemandes, car les penseurs de cette époque (Gottfried Wilhelm Leibniz, Christian Wolff) donnaient une *finalité* à l’entreprise scientifique. Andreas Rüdiger (1673-1731) retint plus particulièrement son attention et influença Swedenborg, non seulement par son affinité avec le Piétisme, mais aussi par la lecture de son *Göttliche Physik* de 1716, qui subordonnait la compréhension, les idées et les intuitions de la science à une philosophie organique de la nature dérivée du platonicien de Cambridge Henri More (1614-1687). Rüdiger et More sont de ceux qui vont s’opposer au

⁹⁵⁴ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 20.

⁹⁵⁵ GOODRICK-CLARKE, Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 160.

⁹⁵⁶ *Idem*.

mécanisme cartésien en puisant dans les sources de la philosophie platonicienne et aristotélicienne afin de comprendre les causes et finalités premières. Dans le *De Anima*, en définissant l'âme, Aristote en fait le principe moteur des êtres vivants. Cette définition principielle de l'âme permit aux philosophes vitalistes du XVIII^e siècle d'expliquer les phénomènes de la vie. N'étant pas directement associée à l'activité de penser chez Aristote, l'âme est le principe vital qui, de la matière indéterminée (puissance/dynamique), mène à l'acte (réalisation, cause formelle et finale). Ce principe vital est autant le processus qui met en forme et en vie que son actualisation la plus aboutie. Ce principe fut réinterprété en fonction de la dramatique néoplatonicienne de l'élévation du monde matériel au monde des idées. Il devient dans cette logique la cause première, la vie en elle-même en direction d'un idéal dernier auquel les mouvements de la nature peuvent s'élever.

Pour les vitalistes, le vivant n'est pas réductible aux lois établies empiriquement, mais elles viennent s'ajouter. Chaque matière est, selon cette perspective, animée d'un principe ou d'une force vitale qui s'insuffle elle-même.

Swedenborg, qui s'était trouvé confronté à la fixité du point mathématique n'étant en rien en adéquation avec le mouvement changeant de la vie, avait eu recours à la notion d'infini comme une notion mathématique impossible à fixer et donc plus probablement liée à la vie, voire à sa source. L'infini étant le mouvement originel, le point mathématique pouvait être créé. La pensée de Swedenborg attribue donc un potentiel énergétique interne au mouvement qui, actif, produit les premières particules de matière. Ces premières particules en mouvement créent de la matière à leur tour, et le tout continue à s'étendre pour former le monde et l'univers. Le concept de vie et la formation de l'univers, chez Swedenborg, sont développés à partir de l'idée selon laquelle le mouvement provient du potentiel énergétique de l'infini. Ce concept, qui s'inscrit dans la lignée vitaliste, vient combler la rupture instaurée par René Descartes entre, du côté humain, l'âme d'essence spirituelle et les pensées abstraites et, de l'autre, la matière inerte et animale. La science vitaliste apparut à Swedenborg comme cruciale afin qu'existe cette connexion tangible vérifiable entre le monde physique et le monde métaphysique. Autrement dit, le purement physique et le purement métaphysique entrent en relation de correspondance. Il est désormais possible pour Swedenborg de montrer comment la sphère mentale agit comme une force à l'interne et au travers de la sphère physique, dans la formation même des organes. L'abstraction de la pensée et les conceptions qui localisent les dimensions spirituelles dans une transcendance représentaient pour Swedenborg l'impossibilité non seulement d'une correspondance de la pensée avec la matière, mais aussi l'impossibilité d'une inspiration – intervention divine dans la création.

Grâce au vitalisme de type piétiste, les découvertes des sciences de la nature ne peuvent que révéler les énergies spirituelles qui forment et informent le monde et l'univers.

Disjonction : puissance occulte du son

Pour Karkowski, le principe vital est identifié à la vibration. De même, dans la doctrine de type vitaliste précédemment citée, c'est par le mouvement que toute chose ou vie peut exister⁹⁵⁷. De manière encore plus précise, je constate que Karkowski s'insère, à quelques nuances près, dans la ligne vitaliste.

Prenons d'abord les nuances. Karkowski fait référence à ses garants « scientifiques », sélectionnés selon qu'ils portent une attention holistique aux phénomènes vibratoires avec une tendance téléologique de l'acoustique. Chladni et Jenny, que l'histoire associe, comme nous l'avons vu, expliquent leurs découvertes en acoustique en fonction de la dimension visuelle. Les formes géométriques qui apparaissent sous l'effet de fréquences de vibration du médium traversé sont le reflet d'une organisation invisible de l'univers. Les lois qui l'organisent sont occultes et peuvent être révélées par certaines sciences. Mais il s'agit bien d'un univers organisé selon des mouvements issus de toutes les dimensions connues ou inconnues par les sens : le visible, l'audible, le toucher, l'olfactif, le mental, le spirituel, etc. Dans le cas de Karkowski, il y a une limitation de cette organisation issue d'un principe vital excluant le mental et le visible principalement. En ceci, j'identifie une différence majeure dans cette comparaison disjonctive entre Karkowski et Swedenborg.

Or malgré une « prédilection » de Swedenborg pour la musique⁹⁵⁸, la voix, l'odeur, l'œil, le goût, le toucher, « les lombes », le cerveau, et les « viscères intérieurs » sont autant de dimensions sensorielles permettant une connaissance du monde et une « communication » avec « le Ciel », degrés du « Très Grand Homme » dont la volonté aurait organisé le monde

⁹⁵⁷ Si Karkowski ne mentionne aucune référence au vitalisme, il y fait sans cesse mention par la négative. Par exemple : « La vie de chacun est une route vers l'auto-réalisation, vers la compréhension de la vérité. Oublier ceci et ne pas essayer de le comprendre équivaut à mourir. », KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 18.

⁹⁵⁸ À la fin des années 30, Swedenborg passe une année et demi à Paris : « Il fréquente l'Opéra plutôt que le Théâtre Français. Cette prédilection pour la musique se retrouve dans sa jeunesse : ne tint-il pas, à l'âge de vingt-et-un ans, les grandes orgues de la cathédrale d'Uppsala ? », TISSERANT, Jean-Marc, « Préface » in SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia – 1749-1756*), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 8.

tel qu'il est⁹⁵⁹. Certes, pour Karkowski, « tout ce qui existe » contribue à un mouvement général de « continuité »⁹⁶⁰ (notion que je reprendrai en rapport à la notion de correspondances), mais il ne garde au fond qu'un seul principe de vie qui est la vibration ayant le potentiel d'être perçue comme du son, et dont la finalité est la musique.

À l'exception de cette nuance, Karkowski ne déroge en rien de l'explication vitaliste qui place le principe vital (de l'âme selon les deux philosophes grecs Platon et Aristote, tels que reçus par la Renaissance) comme étant autant le processus qui met en forme et en vie que son actualisation la plus aboutie.

Il s'agit dès à présent de situer ces deux aspects du principe vital de la vibration, le processus qui mène de la puissance à l'actualisation et l'actualisation la plus haute (l'entéléchie, techniquement chez Aristote), en fonction des affirmations de Karkowski, mais aussi en suivant l'hypothèse selon laquelle il y a dans la nuance que nous venons de mettre en évidence, un *déplacement* des termes de l'*infini* au *son*.

Si la notion d'infini a permis à Swedenborg de penser la source de la vie de laquelle découle l'univers, elle est aussi une tache aveugle et indéterminée à partir de laquelle tout est possible : la nature du son, multiple et vibratoire.

Comme nous l'avons précédemment vu, grâce à la mobilisation de la théorie d'Helmholtz, Karkowski peut en toute légitimité, selon sa rhétorique, montrer que le son se propage de manière circulaire et multiple. Tout comme l'infini de Swedenborg, le son est ce qui toujours échappe à la fixité de la raison. Or c'est à l'écoute du son que Karkowski attribue l'accès à ce qui n'est pas humainement déterminable. Le son étant, selon la perspective de la physique acoustique, d'abord une vibration dans un médium (air, eau, gaz, etc.), Karkowski identifie l'*écoute* par le corps comme l'expérience d'une mise en contact (ou accès) avec les forces qui, en deçà et au-delà des formalisations physiques et interprétations culturelles humaines, mettent en mouvement l'existence. Dans le son, c'est-à-dire dans son écoute, existe le secret des choses, d'où tout proviendrait, bien qu'il soit impossible de le savoir, et vers où tout va, sans qu'il y ait forcément de direction, puisque le son n'est pas linéaire. Suivant cette idéologie qui se dévoile, le son recouvre le secret dissimulant des puissances qui dépassent l'humain et son système auditif et nerveux.

⁹⁵⁹ SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia* – 1749-1756), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 197.

⁹⁶⁰ Il est remarquable que le seul album pour lequel il ait accepté d'intégrer du visuel en lien direct avec ses compositions s'intitule « Continuité » : KARKOWSKI, Zbigniew, NOJIRI, Atsuko, *Continuity*, Asphodel Ltd., ASP 3003, CD et DVD, San Francisco, 16 Novembre, 2007.

Le compositeur a cette véritable tâche de donner accès, par la musique, à cette puissance indéterminée où tout est possible. Ainsi, rappelons les propos de Xenakis sur sa manière de composer :

« Il insiste bien là-dessus et l'écriture arrive en sus. C'est cela sa vision : mettre l'audibilité de la puissance bienfaitrice et protéiforme du son au centre du travail du compositeur... »⁹⁶¹

Nous comprenons ainsi mieux le sens de la « vision » de Xenakis qui, pour Karkowski, est cette capacité de voir, ou en l'occurrence d'écouter, ce qui serait à sentir dans le son, c'est-à-dire la puissance que contient chaque mouvement, chaque perturbation de l'air, de l'eau et des gaz. Ces perturbations – vibrations – sont le secret en soi de toutes les formes possibles (« protéiforme ») et de toutes les « bonnes » choses comme la vie. La composition qui tente d'écrire la musique, de la fixer en une théorie ou d'être en mesure de la mathématiser, reviendrait à éliminer l'accès à la puissance qui crée la vie :

« Prends le sériel, c'est des maths pures et c'est très vite devenu tellement soumis à la mécanique formelle du procédé qu'avec un logiciel comme "serial composer" tu peux produire des kilomètres de partitions en peu de temps, inintéressantes à écouter, mais théoriquement irréprochables. J'en déduis donc - et la réflexion de Xenakis y invite - que la théorie pure est inopérante quand il s'agit de créer et, pour la rendre vivante, il faut tordre tout cela. »⁹⁶²

Le rapport conflictuel de Karkowski à l'écriture s'enrichit ici d'éléments fondamentaux comme la perturbation ou la *torsion* – d'où l'intérêt pour les timbres et l'aléatoire du bruit – mimant le mouvement même de sa propre écoute. Tordre, en composition, les systèmes et théories, afin d'accéder à une écoute du secret des sons. La torsion devient la possibilité de révéler la toute puissante torsion créatrice de vie. Comme nous le verrons plus tard concernant le rituel, mais comme nous l'avons vu aussi avec l'instance de Karkowski sur le dispositif de sonorisation, dans la situation de concert il y a une mise en acte (une actualisation en terme aristotélicien), ou réalisation, de la puissance que contiennent les sons :

« L'intérêt du live dans le fond outre sa dimension collective c'est la puissance du son déployé au sein d'un espace particulier qu'emplit une matière d'une très grande plasticité appelée vibration. »⁹⁶³

⁹⁶¹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 48.

⁹⁶² KARKOWSKI, « Première texture », p. 48.

⁹⁶³ KARKOWSKI, « Première texture », p. 50.

En concert (« live »), la puissance peut être déployée dans l'espace. Selon l'exemple aristotélicien du marbre qui possède une puissance indéterminée que le sculpteur doit actualiser, Karkowski donne forme (« plasticité ») à l'apparente vacuité d'un espace. Dans ce sens d'une actualisation de la puissance des sons, il n'est plus seulement question d'une imitation du mouvement primordial qu'il perçoit à l'écoute des sons, il pense même en termes de *correspondance* entre une puissance qui permet de perturber l'air de manière sensible et physique et la puissance insaisissable du principe de vie :

« En fin de compte, toute-puissance réelle est une puissance spirituelle [...] »⁹⁶⁴

Karkowski met le rapport entre le réel et le spirituel selon un principe d'équivalence. La comparaison avec l'élaboration théorique vitaliste de Swedenborg permet de mettre en évidence une volonté chez Karkowski de penser une alternative à la séparation de l'abstraction mentale et la dimension spirituelle de la matière concrète opérée par le rationalisme mécaniste de type cartésien. Les particules matérielles réelles qui composent l'apparente vacuité de l'air d'un espace, par exemple, et le principe de vie seraient une seule et même puissance. Et le son permettrait de révéler cette unité du réel et du spirituel. Dans cette perspective, l'abstraction mentale serait en trop. Plus radicalement que Swedenborg, Karkowski est en rapport conflictuel avec les séparations rationalistes qui dominent son monde. Ces séparations sont exercées par les représentations, images, signes, signifiants, théories et discours, entre les individus et leur existence sensorielle propre :

« [...] le discours intervient comme une manipulation. Il agit sur l'auditeur, l'amène à considérer les choses sous un certain angle. Cela biaise les sensations – or pour moi, l'art est avant tout un espace de liberté ! »⁹⁶⁵

Il ne s'agit pas d'abord ici de séparation comprise dans les rapports socio-politiques tels que Guy Debord identifie, par exemple, les dispositifs médiatiques séparant les individus entre eux. Chez Karkowski, les séparations se situent premièrement entre l'auditeur et ses propres sensations. Il suppose que l'écoute est aliénée par les médiations précitées. La pensée, selon lui, opère un filtre signifiant entre l'auditeur et ce qui est en train d'être écouté, selon des idées de dramaturgie, progression, couleur, rythme, mélodie, nappe, association,

⁹⁶⁴ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 18.

⁹⁶⁵ KARKOWSKI, « Première texture », p. 45.

crépitement, immersion, profondeur, voire timbre, etc. Karkowski cherche à interrompre ce que contiennent les typologies de l'écoute.

Or, la nécessité d'un puissant dispositif sonore (en termes de décibel) et son slogan « pas assez fort », participent pour lui pleinement aux conditions de possibilité de révélation de la puissance vitale occulte que posséderait en soi le son seul. Tout mettre en œuvre pour rompre les médiations séparant l'auditeur et sa réalité (visible, audible, tangible) de la puissance vitale spirituelle (invisible, inaudible, intangible), voilà ce qu'il suggère aussi par son « pas assez fort ». Seul le son, de par sa nature toute particulière, selon lui, serait à même d'opérer l'unification de l'auditeur à ses sensations libres de représentations :

« Je crois que le son est quelque chose de très puissant parce qu'il est immédiat et qu'il communique sans l'intermédiaire des mots. Sa nature même le rend insécable en signes d'un côté et son de l'autre. Le son n'existe en pratique que comme vibration, audible ou pas. Sa représentation est totalement séparée de sa manifestation ou alors on ne ferait qu'écrire et lire des partitions or la reproduction enregistrée du signal a débouché sur le contraire. »⁹⁶⁶.

Mon hypothèse d'une représentation vitaliste du son chez Karkowski, selon laquelle le son en soi contiendrait l'ensemble des possibles (dont la création, la vie, la liberté, l'actualisation la plus aboutie) que l'art pourrait révéler dans l'espace (processus d'actualisation), se vérifie au travers de cette citation. L'affirmation d'une *immédiateté* de la puissance du son la corrobore aussi. Prenons par contraste la définition de la nature du son de Mario Rossi :

« Soit un milieu matériel. Supposons que, par un procédé quelconque, une particule de ce milieu subisse un ébranlement autour de sa position de repos. Ce mouvement est communiqué de proche en proche aux particules voisines, puis à tout le milieu. Cela n'est pas immédiat : il y a propagation à vitesse finie, si bien qu'à un instant donné le mouvement des particules est différent en chaque point de l'espace : peu de temps après l'ébranlement initial seule une zone autour de la particule ébranlée est en mouvement. Lorsque l'ébranlement a cessé, il subsiste en revanche une perturbation qui se propage dans le milieu. Après le passage de l'onde, le milieu reprend son état initial : l'onde ne crée pas de modification permanente ; c'est un phénomène sans mémoire. »⁹⁶⁷

En physique acoustique contemporaine, le son ne serait donc pas immédiat. Bien qu'étant un phénomène sans mémoire, selon ce milieu donné ci-dessus, le son a une histoire

⁹⁶⁶ KARKOWSKI, « Première texture », p. 56.

⁹⁶⁷ ROSSI, Mario, *Audio*, 1^{re} édition, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2007, p. 3.

localisable si l'on suit des points pris à des instants donnés. Karkowski pourrait investir cette zone de la physique acoustique qui décrit le son comme phénomène sans mémoire alors qu'il y a des traces dans la perte auditive par exemple. De même au sens de la thermodynamique, il est des variations de pression qui permettent la transformation du volume des particules et par conséquent laissent des traces. Pourtant, Karkowski tient à sa position de musicien et d'auditeur percevant le son de manière immédiate. La puissance du son se situe donc au niveau de sa perception. Mais là encore, il est une détermination de notre écoute, voire de notre audition, qui ne peut valider une perception sans médiation historique et culturelle du son en tant que tel⁹⁶⁸.

Certes Karkowski, concède que le son n'existe que comme vibrations, c'est-à-dire que le son recouvre une compréhension humaine de la perception de vibration. Mais cela ne constitue pas une médiation pour lui, car il fait du son l'accès perceptif humain le plus direct à la puissance vibratoire. Or le mouvement des particules dépasse toujours le pointage mathématique et, selon l'idée vitaliste, c'est de ce mouvement insaisissable même qu'eut lieu le *premier ébranlement* que la science ne cherche pas à nommer sous peine de perdre sa légitimité rationnelle. Ce mouvement est la puissance vibratoire qui est le lieu même de l'absence de nom, ni d'aucun intermédiaire. Ce non-lieu est un *quelque chose* qui est immédiat, c'est-à-dire sans médiation, où le réel est le spirituel. *Tout ce qui existe n'est que vibration*, la formule est réductrice, car le mot « vibration » est encore un nom donné à un *trou* dans la connaissance et les représentations humaines, d'où découlerait la puissance vitale dépassant infiniment ce dont l'audition humaine est en mesure de rendre compte. Ainsi le son qui en est sa *manifestation* à l'échelle humaine, doit s'écouter comme un *accès* à ce qui transcende ses représentations et perceptions relatives à sa culture, c'est-à-dire comme un accès à une *puissance* qui disparaît de l'histoire, sans mémoire, occulté par l'histoire.

Ma formulation en termes de mise en contact, d'accès, comme s'il s'agissait d'un seuil, n'est pourtant pas en mesure de restituer l'écoute de Karkowski. Une écoute en tant que correspondance avec un inconnu serait peut-être plus proche de l'idée d'une écoute non médiatisée par l'écoute.

d) Correspondances

⁹⁶⁸ STERNE, Jonathan, *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, Londres, 2003, p. 1-29.

La théorie des correspondances de Swedenborg est le fruit d'une assimilation particulière de deux des quatre grandes formulations de principe qui dominèrent les visions du monde en Occident jusqu'à la Renaissance. L'univers animé par une âme force motrice et la doctrine de l'analogie universelle sont enchaînées dans l'élaboration théorique de Swedenborg, de même qu'elles se complètent⁹⁶⁹.

Le premier principe médiéval mobilisé dans la perspective vitaliste de Swedenborg consiste en la considération de *l'univers comme un être vivant* doué d'une âme dont les parties sont en interdépendance comme les organes formant l'entier du corps humain.

Le second est la *doctrine de l'universelle analogie*. Dans une perspective verticale, la doctrine édicte une hiérarchie des êtres et des matières. Chaque être ou chose est le symbole d'une essence supérieure et est rangé selon une échelle, proportionnellement à ses vertus. Dans la tradition occidentale, la plus connue des analogies étant celle du macrocosme auquel correspond le microcosme. Cette idée s'origine dans le *Timée* de Platon qui pense le monde comme un Très Grand Homme (selon la formule de Swedenborg) synthétisant l'univers.

Dans les deux recherches majeures publiées sous *Les dynamiques du domaine de l'âme* (1740-1741) et *Le royaume animal* (1744-1745), Swedenborg tente de localiser l'âme au travers de descriptions anatomiques, physiologiques et psychologiques. Il y décrit un cosmos métaphysique et l'ordre reliant le macrocosme de Dieu et des cieux, avec le microcosme de la créature individuelle. Dans *Les dynamiques*, il pose une loi fondamentale gouvernant la réalisation de la vie divine dans différents royaumes de l'univers. Le divin et le spirituel sont en correspondance avec les choses de la nature. Il y a des signes qui leur correspondent : au divin correspond l'archétype, au spirituel correspond la ressemblance, et à la nature correspond l'ombre.

Selon sa logique vitaliste, il reprend l'idée aristotélicienne d'une énergie qui met en forme (*vix formatrix* ou *vis plastica*) comme le fondement de la création des êtres. Il assimile aussi que les idées elles-mêmes sont comme des *graines* desquelles proviennent les êtres naturels. Ainsi, dans une vision néoplatonicienne de la création du monde, Swedenborg déclare, dans l'ouvrage narrant la création et la vie d'Adam et Ève de manière romancée *De*

⁹⁶⁹ Les deux autres doctrines sont les suivantes : la doctrine de l'unicité du monde qui implique une parfaite continuité ontologique. Dans une grande chaîne des êtres, tout est connecté selon des niveaux hiérarchisés. L'autre doctrine étant celle de la participation (dont l'origine est platonicienne) où l'amour est le lien universel entre ce qui constitue les êtres. Un déterminisme immanent est la force motrice de la dynamique horizontale d'attraction et de répulsion (proche de l'idée stoïcienne de la *sympatheia/antipatheia*). Je me base principalement sur la typologie faite par BRACH, Jean-Pierre, HANEGRAAFF, Wouter J., « Correspondances », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Vol. I, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 276.

cultu et Amore Dei (1945)⁹⁷⁰, que tout dans la nature, les corps et les formes, dérivent d'une âme qu'ils reflètent, mais selon une hiérarchie des matières. Après son illumination de 1745, la Bible va devenir le lieu où se jouent tous les reflets. Son exégèse va donc appliquer la doctrine des correspondances au « Verbe de Dieu ». Les Écritures apparaissent ainsi comme les représentations visibles de la vérité divine, dernière étape de sa descente des Cieux. Dans les premiers niveaux, la vérité divine descendante est à peine intelligible pour les anges, puis elle se fait accessible aux anges aux niveaux intermédiaires toujours inintelligibles pour les humains, puis enfin tout en bas, au dernier niveau, elle se fait intelligible pour l'humain sous la forme de son « Verbe » consigné dans la Bible. Le sens littéral du texte biblique est ainsi à comprendre comme une fondation dans l'intelligibilité humaine et le corps. Le mot imprimé sur la page est un signe physique qui contient un sens divin. Une très haute vérité est enveloppée dans un sens humain. Elle y est incarnée, mais sa signification est dissimulée dans l'opacité corporelle humaine. Il en est de même avec la compréhension du monde : la vie mondaine est l'incarnation de la vie des esprits et des cieux. Dans *Doctrine de la Nouvelle Jérusalem sur la Sainte Écriture* (1763)⁹⁷¹ et *La vraie Religion Chrétienne* (1771)⁹⁷², Swedenborg va dresser des listes de correspondances avec le symbolisme de chaque plante, animal, minéral, figure, couleur, mouvement, geste, qui se trouve dans la Bible, mais aussi dans ses rêves et visions.

Prenons l'exemple de la *Correspondance de l'Ouïe et des Oreilles avec le Très Grand Homme*. Cette correspondance est le neuvième chapitre du *Traité des représentations et correspondances* de Swedenborg⁹⁷³. Les chapitres qui l'entourent concernent d'autres organes du corps : Cerveau et Cervelet avec le Très Grand ; Œil et Lumière avec le Très Grand ; Odeur et Narine avec le Très Grand ; etc. Dans la partie concernant l'ouïe et les oreilles, Swedenborg explique comment les esprits lui révèlent les correspondances qui existent entre l'intérieur (l'ouïe) du corps et l'extérieur (les oreilles) et le Très Grand Homme, et ceci en fonction d'une exégèse biblique. Lisons Swedenborg expliquer et légitimer ses réflexions personnelles en lien avec les révélations qui lui ont été données :

⁹⁷⁰ SWEDENBORG, Emanuel, *De cultu et Amore Dei*, resté inachevé, éd. princeps, Londres, 1745. JONSSON, Inge, *A drama of creation. Sources and influences in Swedenborg's "Worship and love of God"*, trad de l'angl. par Mathilda McCarthy, The Swedenborg Foundation, West Chester, PA, 2004.

⁹⁷¹ SWEDENBORG, Emmanuel, *Doctrine de la Nouvelle Jérusalem sur la Sainte Écriture* (1763), trad. du lat. par J.-F.-E. Le Boys Des Guays, Librairie Fishbacher, Paris, 1901.

⁹⁷² SWEDENBORG, Emmanuel, *La vraie religion chrétienne contenant toute la théologie de la Nouvelle Église* (1771), trad. du lat. sur la première édition d'Amsterdam par J.-F.-E. Le Boys Des Guays, 2^{nde} éd., Librairie 19 rue de Sommerard, Paris, 1778.

⁹⁷³ SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia – 1749-1756*), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 117.

« [...] ceux qui n'ont pas réfléchi ne savent autre chose sinon que tout sens est dans les organes qui appartiennent au corps, et qu'ainsi, quand ces organes tombent en décomposition par la mort, rien du sens ne reste, tandis qu'alors cependant l'homme, c'est-à-dire l'esprit, vient dans sa vie sensitive. Que se soit l'esprit qui parle et qui entend, c'est ce dont j'ai pu m'assurer manifestement par mes entretiens avec les esprits ; leur langage communiqué à mon esprit tombait dans mon langage intérieur, et de là dans les organes correspondants, et il s'y terminait en un effort, que j'ai quelques fois manifestement perçu : par suite, leur langage était entendu par moi d'une manière aussi sonore que le langage de l'homme [...]. »⁹⁷⁴

Swedenborg demande à son lecteur de réfléchir à la pensée et son langage qui sont actifs à l'intérieur de sa personne. Il distingue l'esprit du corps, tout en étant pleinement dans un rapport d'interdépendance. À l'esprit appartiennent la pensée et l'aperception, au corps appartiennent le langage et l'ouïe. La pensée est le langage de l'esprit, et l'aperception est l'audition de son esprit. La pensée peut sembler comme une audition dans l'oreille, mais elle n'est pas sonore comme lorsqu'elle est perçue par l'oreille faite de matière, mais l'aperception entend l'esprit pourtant. Au moment de la mort physique, l'esprit de l'humain se défait du corps, de l'externe, et accède à un niveau spirituel plus parfait.

« [...] il est encore évident que l'homme, après la mort, est pareillement dans une vie active et sensitive, et aussi dans une forme humaine, comme dans le monde, mais plus parfaite. »⁹⁷⁵

L'esprit reste actif (pensée) et sensible (aperception) dans un niveau supérieur, mais est encore dans le monde. Les esprits des morts étant non seulement toujours dans le monde matériel, mais en plus possédant des connaissances supérieures du fait de leur nouvel état, ils sont en mesure d'être écoutés si l'on y prête l'attention requise, selon Swedenborg. Cette attention n'est possible que dans la mesure où l'individu humain *sait* que son esprit est dans l'autre niveau, et qu'entre son propre esprit et les autres esprits il y a communication selon la « Correspondance »:

« [...] les intérieurs du langage de l'homme, quant à la plus grande partie, ont tiré leur origine de la Correspondance, par la raison que l'esprit de l'homme est parmi les esprits qui sont dans l'autre vie, et

⁹⁷⁴ *Idem.*

⁹⁷⁵ SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia – 1749-1756*), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 119.

que c'est là qu'il pense ; l'homme ignore absolument cela, et l'homme corporel ne veut pas même le savoir. »⁹⁷⁶

Et *comme dans le monde des hommes*, chacun a une fonction particulière et un caractère ainsi, à partir de ce que les esprits lui disent, Swedenborg nous enseigne qu'à chaque partie de l'oreille correspond un esprit :

« Il y a plusieurs différences d'esprits qui correspondent à l'Oreille, c'est-à-dire aux fonctions et aux offices de l'oreille ; il y en a qui ont leur rapport avec chacun de ses petits organes, à savoir les uns avec l'oreille, avec les membranes intérieures qui sont nommées fenêtres, d'autres avec le marteau, l'étrier, l'enclume, les cylindres, le limaçon ; [...] »⁹⁷⁷

Certains *éructent*, d'autres *marmonnent* dans un langage *lent* ou un *son lourd*. Certains parlent entre eux au-dessus de la tête de Swedenborg, d'autres lui demandent s'ils ne sont pas en train d'être entendus par les hommes réunis lors d'une conférence à laquelle Swedenborg assistait. Des vérités inaudibles par l'oreille humaine peuvent, dans cette perspective, être discutées et reçues au niveau spirituel, entre esprits, pour informer le monde et son sens. Aussi « l'Esprit » avec une majuscule, c'est-à-dire la personne de la « Trinité » qui est dans le monde, a pu parler par le « chemin interne » aux « Prophètes » (Swedenborg cite, par exemple, Zach. I. 9, 13. II. 2, 7. IV. 1, 4, 5. V. 5, 10. VI. 4). C'est par cette science de la « Correspondance », et d'une écoute des sons spirituels, mais non audibles à l'extérieur, que Swedenborg se dit en mesure de dévoiler le sens véritable des Écritures qui est enveloppé par un sens littéral inscrit dans la matière.

Le corps et ses organes, ici les parties constituantes du système auditif (qu'il appelle *Oreille*), sont les domaines matériels qui sont en correspondance immédiate grâce au sens de ce qu'il appelle l'*Ouïe* avec le niveau interne des esprits. Dans son chapitre sur « l'Oreille et l'Ouïe », il n'est fait mention de l'écoute que sous la compréhension « dans le langage ordinaire » de la passivité de l'« obéissance » en tant que réception de ce qui est dit par d'autres. Autant il y a correspondance entre ce qui est dit de l'autre côté de la vie et sa réception dans l'oreille, autant correspondent le système auditif et l'écoute. Historiquement la chose s'explique par le fait que l'audition en tant que système auditif est le résultat d'une transformation historique qui eut lieu au XIX^e siècle selon l'analyse de Jonathan Sterne dans

⁹⁷⁶ SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia* – 1749-1756), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 118.

⁹⁷⁷ *Idem.*

*The Audible Past*⁹⁷⁸. Le sens de l'ouïe fut longtemps confondu avec l'écoute. La distinction est pourtant fondamentale. L'écoute « est une activité dirigée et apprise : c'est une pratique culturelle définie » comme le démontre Sterne⁹⁷⁹. L'écoute dépend du système auditif, mais le système auditif ne dépend pas de l'écoute. L'expérience d'écouter à l'intérieur est le résultat d'un processus culturel. Swedenborg, dans ce sens, offre un exemple particulièrement probant d'une vie sonore qui transcende l'histoire humaine. Le langage « sonore » de la pensée comme celui des esprits évolue hors des données de base constituant les dimensions nécessaires à l'analyse de la nature du son : l'espace et le temps. En nous faisant part par écrit de son expérience auditive, Swedenborg nous apprend non pas une vérité qui serait voilée par les Écritures, mais la manière avec laquelle il détermine le sens de l'audition en fonction d'une possibilité d'accès à un niveau rapproché du divin. Et il nous apprend encore la manière avec laquelle il est influencé par l'idée théologique chrétienne d'une intériorité du son appartenant à une dimension transhistorique, indépendante des changements culturels et historiques. Imbriquée dans la doctrine des Correspondances, la conception de l'ouïe de Swedenborg est aussi le résultat et le projet d'une assimilation de l'héritage d'une théologie où « l'Esprit » parle à la raison humaine d'abord par voie auditive ; l'écrit vient ensuite : « Ainsi la foi vient de ce qu'on entend, et ce qu'on entend vient de la parole de Christ »⁹⁸⁰. De même, la distinction médicale du système auditif par rapport à l'écoute, est envisagée tout autrement pour l'oreille, c'est-à-dire selon une extériorité temporelle par rapport à une intériorité éternelle. Par exemple, dans les formulations théologiques chrétiennes de l'Antiquité tardive, Augustin d'Hippone (354-430) rendait compte dans ses *Confessions* d'une écoute du « Verbe divin » (sans les niveaux de type néo-platonicien) par une similaire *oreille intérieure* connectée à l'éternité du « Verbe de Dieu » qui en devenant sonore et extérieure créa l'espace et le temps (à propos de l'Évangile selon Jean 1.1 : *Au commencement était la Parole*) :

⁹⁷⁸ L'oreille externe est parfois mentionnée en tant qu'Auricule par Swedenborg (*Traité des représentations et des correspondances*, p. 118-119) : « Le terme auditif [*aural*] apparut dans l'histoire en 1847, signifiant « de ou dépendant de l'organe de l'audition » ; il n'apparut pas de manière imprimée dénotant quelque chose comme « recevant ou percevant par l'oreille » jusqu'en 1860. Avant cette période, le terme *auricular* était utilisé pour décrire quelque chose « de ou dépendant de l'oreille » ou perçu par l'oreille (cf Oxford English Dictionary sous *Aural* et *Auricular*). » STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 10.

⁹⁷⁹ STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, 19. Je traduis.

⁹⁸⁰ « Épître de Paul aux Romains », Ch. 10, v. 17, *La Sainte Bible*, trad. du grec par Louis Segond, Nouvelle édition revue, Paris, Rue de Clichy, 1919, NT p. 150.

« Comment avez-vous parlé ? Fut-ce comme cette voix qui sortit de la nue : celui-ci est mon Fils bien-aimé ? Cette voix retentit, puis s'arrêta ; elle commença et puis elle finit ; ces syllabes résonnèrent, puis se turent, la seconde, et ainsi de suite jusqu'à la dernière venue après toutes les autres et que suivit le silence. Il est donc clair et évident que c'est le mouvement d'une chose créée, organe temporel de votre éternelle volonté qui l'exprime. Et ces paroles formées pour un court moment, c'est l'oreille extérieure qui les transmet à la raison intelligente, dont l'oreille intérieure est tendue vers votre Verbe éternel. Mais cette raison compara ces paroles qui n'avaient résonné qu'un instant à l'éternité silencieuse de votre Verbe, et elle se dit : C'est autre chose oui, tout autre chose. Ces paroles sont bien loin au-dessous de moi ; elles ne sont même pas, puisqu'elles fuient et passent, tandis que le Verbe de Dieu demeure au-dessus de moi pour l'éternité. »⁹⁸¹

Disjonction :

Les formes de fixations en système, les traditions et *a fortiori* d'influences chrétiennes ne sont jamais, à ma connaissance, mobilisées en tant que telles dans les affirmations de Karkowski. Bien au contraire, une affirmation comme *Tout ce qui existe n'est que vibration* recèle l'intention d'un retroussement de toutes les traditions se référant à une extériorité au monde physique : il n'y a pas de commencement, ni de verbe prononcé par qui que ce soit, il n'y a que vibration. De valable, il n'y a pour lui que des données physiques. Et la musique est envisagée sous ce même rapport : « Je ne suis pas intéressé par la musique, mais par les données. »⁹⁸²

De manière générale, il y a chez Karkowski l'intention de provoquer les consciences. Ses affirmations comme ses compositions comportent une violence qui, comme nous l'avons vu, est souvent perçue comme une forme d'agression. Il ne cherche pas à faire prendre conscience de quelque chose. Je rappelle à ce titre l'épisode du Mills College et l'étudiant qui lui demandait si son intention était de faire du mal au public, et à qui Karkowski répondait que les espaces de concert dans lesquels il joue et qu'il privilégie sont des espaces ouverts, où le public n'est pas obligé d'être assis à une place numérotée, et où il est de la liberté de chacun de rester ou d'aller faire un tour dehors. À la limite du registre du mépris, il ne cherche pas à faire « comprendre » quelque chose, ni même à faire « prendre conscience » ou à faire « réfléchir » comme dans l'enseignement de Swedenborg. Comme nous l'avons vu, il fait plutôt tout pour *désapprendre* et pour faire en sorte que les autres qui l'écoutent désapprennent. Mais qu'est-ce qui au juste est à désapprendre selon Karkowski ? Il s'agit du

⁹⁸¹ AUGUSTIN d'Hippone, *Confessions*, XI, VI-VII, vol. 2, trad. du lat. par Père De LABRIOLLE, Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 301-302.

⁹⁸² KARKOWSKI, « Une terrasse à Marseille », *Physiques sonores*, p. 42.

problème de la culture et de ses fictions, lié chez Karkowski à ce que nous avons vu sous son rapport à la fixation du sonore par écrit que cela soit en théorie ou en composition. Plus généralement encore, il s'agit de tout ce qui immobilise le savoir dans des lois, ce qui fixe les valeurs dans des institutions, dans des systèmes ou des monuments, de toutes les narrations et explications qui empêchent, en musique par exemple, d'être en prise directe avec ses propres sensations d'auditeurs :

« Je crois que nous vivons dans un monde de fictions. Tout ce que notre culture a à nous offrir est purement imaginaire ; nous sommes nourris d'idées, de croyances et de valeurs insérées dans nos esprits afin de nous aider à comprendre le monde autour de nous, mais en fait ce sont précisément ces valeurs qui nous empêchent de voir le monde tel qu'il est. Le système que notre société a imposé dans nos vies nous rend incapables d'avoir aucune expérience directe et véritable des choses. Nous n'avons besoin de croire à quelque chose que dans la mesure où cela n'existe pas – avons-nous par exemple besoin de croire au fait de manger ou de respirer ? »⁹⁸³

Une distinction nette est désormais à mettre en évidence dans la rhétorique de Karkowski : il y a la culture relative d'un côté, et de l'autre la vraie réalité. À la culture correspondent *les constructions relatives à l'être humain* qui ne seraient *pas certainement nécessaires* :

« Les systèmes construits par l'être humain possèdent tous une chose en commun : ils sont culturellement relatifs et, bien qu'ils puissent être quelques fois pratiques, ils ne sont certainement pas nécessaires. »⁹⁸⁴

Et il y a la réalité d'une *expérience directe et véritable des choses* et de la *vie*, qui ne devrait pas être voilée par la nécessité d'une connaissance ou d'une explication quelconque :

« Je ne crois pas en la pensée, ni en l'entendement, je suis convaincu que la vérité ne peut pas être expliquée par des systèmes logiques ordinaires. En fait, je considère l'entendement comme une barrière de prévention contre la réalisation des vraies valeurs de nos vies, je le vois comme une faculté inhumaine. »⁹⁸⁵

Karkowski mobilise le registre de la vérité dans une sphère hors de la culture relative à l'humain, mais il accuse en même temps l'entendement d'être une faculté inhumaine. Cette

⁹⁸³ KARKOWSKI « L'entendement : une maladie », p. 29

⁹⁸⁴ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 15.

⁹⁸⁵ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 17.

contradiction va de pair avec son utilisation du verbe « croire » lorsqu'il dit croire qu'il ne faut pas croire. Dans les entretiens, Boris Wlassof semble subtilement amener Karkowski à clarifier sa position sur la question des créations de fictions qui, avec Deleuze (commentant Hume), expose « qu'aucune fiction ne peut être corrigée, mais nous précipite au contraire dans d'autres fictions qui font toutes parties de la nature humaine. »⁹⁸⁶ À cela, Karkowski répond que :

« il y a deux styles distincts en prise avec l'intériorité contemplative. Le premier est celui d'une accumulation de couches de plus en plus déformées de fictions jusqu'au délire paranoïaque du collectif de contrôle, et l'autre, celui de l'art agissant dans l'interne contemplé comme non séparé en contrôleur/contrôlé et qui peut infléchir de nouvelles habitudes vers l'action libre et bonne. »⁹⁸⁷

Karkowski ne cède pas à l'aveu d'une contradiction rhétorique ou encore qu'il est en train de créer une autre fiction à sa façon, parce qu'il est convaincu qu'il existe une nature perceptible dans l'expérience humaine qui n'est pas celle de l'éternelle création de fictions.

Il revient sur cette représentation des fictions en termes de « couches » ou « barrières » à transpercer pour accéder par l'art à un *interne* unifié dans lequel tout serait possible. Je peux donc enrichir la distinction susmentionnée de l'externe et de l'interne. À la culture relative correspond l'extériorité (séparatrice) d'un côté, et à la réalité vraie, de l'autre côté, correspond l'intériorité (unificatrice et libératrice). L'addition de ce nouveau binôme me permet de conclure que l'intention de Karkowski n'est pas d'abord tournée vers l'extérieur et les aspects sociaux. Sa rhétorique est à lire en fonction d'un rapport de soi à soi, entre ce qui appartient à l'extérieur et ce qui appartient à l'intérieur. L'entendement, dans ce sens, est un acquis culturel et donc extérieur. Or, dans le style de la provocation de Karkowski, si quelque chose est extérieur à soi, il est inhumain. Parce que, dans sa perspective vitaliste, la nature des corps vibrants est voilée par les fictions de la culture.

Différemment de Swedenborg, les productions culturelles ne seraient pas à interpréter au-delà de leur sens apparent (littéral). Les productions culturelles éloigneraient et sépareraient le soi de sa vraie nature. Karkowski ne cherche pas dans la culture des signes à lire, à interpréter ou à écouter, pour trouver une vérité qui leur correspondrait, parce que la pensée cartésienne pour lui est partout. Elle dominerait et nous séparerait de nous-mêmes, et de notre nature. Se donner les moyens d'accéder ou de faire accéder à cette nature est tout l'enjeu de la pratique sonore et de la rhétorique de Karkowski.

⁹⁸⁶ KARKOWSKI, « Première texture », p. 57

⁹⁸⁷ KARKOWSKI, « Première texture », p. 57

Pourtant comme l'histoire des sons et de l'écoute nous l'apprend, le problème est qu'aucune musique, aucune écoute de la musique, pourrait ne pas être déterminée culturellement. Comment donc faire de la musique en désapprenant à écouter les sons ? La réponse est claire pour Karkowski, il s'agit de s'adresser au corps et non plus à l'écoute auditive des sons.

La conception d'une écoute conditionnée culturellement chez Karkowski correspond, chez Swedenborg, à l'ignorance de certains que l'esprit et sa pensée participent à un *autre côté* de la vie, un autre côté qui serait à un niveau plus proche de la vérité divine. Dans une conception vitaliste du son, Karkowski situe aussi un niveau de vérité supérieur dans une intériorité, qu'il nomme « spirituelle », mais aussi « naturelle » et « physique ». Le corps devient le lieu de vérité de l'écoute. Dans ce sens, il fait passer l'écoute dirigée et médiatisée par des modèles esthétiques et éthiques du côté de la sensation directe de vibration des organes. Comment Karkowski passe-t-il donc d'une écoute intérieure des sons à la sensation physique de vibration ?

Nous avons vu en quoi l'écoute des sons chez Karkowski privilégiait les timbres comme une manière d'écouter au-delà de la fixité et du réductionnisme qu'opéraient les mises par écrit de la musique. Il nous indiquait le lieu d'une présence à l'intérieur de la musique, un au-delà de l'écriture :

« Le timbre devient le cœur de la musique, un cœur nucléaire fissible habité par une complexité irréductible à l'écriture traditionnelle. »⁹⁸⁸

Et un au-delà de l'imagination (selon l'idée d'une perte en fonction de l'évolution de la musique) :

« La notation quittait l'espace pour l'imagination. Avec le temps, la notation devint de plus en plus importante et orthodoxe, quelque chose comme une substitution de l'énergie du son par l'énergie des signes sur le papier. »⁹⁸⁹

Cet au-delà a pour signe extérieur le timbre des sons auquel correspondrait à l'intérieur une énergie, voire une *présence* d'énergie :

⁹⁸⁸ KARKOWSKI, « Première texture », p. 55.

⁹⁸⁹ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 17.

« Le son est une présence d'énergie (pression) vibrant dans l'espace, toujours à une vitesse constante de 300 mètres par seconde. »⁹⁹⁰

Comme nous l'avons observé avec la question vitaliste de la puissance, les sons sont la *manifestation* d'une puissance infinie, d'un principe vital. Concernant l'écoute, lorsque cette dernière suit le chemin de l'intériorité des sons, elle se trouve encore limitée à la manifestation seulement de l'énergie. En effet, à l'écoute des timbres, il peut devenir manifeste que quelque chose résiste à la connaissance de ces sons. Insistant sur les timbres et les textures, Karkowski désigne l'écoute comme le moyen pour comprendre que ce qu'on appelle son est en fait constitué d'une multitude d'événements⁹⁹¹, irréductibles aux efforts de modélisation. En eux, les sons donnent à entendre une réalité infiniment plus complexe qui apparaîtrait ainsi comme un au-delà *échappant* à l'écoute dirigée. Cet *au-delà* serait ce lieu de vérité qui est ici le corps, les corps. Les corps pour Swedenborg étaient les signes physiques qui *contenaient* un sens divin, et la vie mondaine était l'*incarnation* de la vie des esprits et des cieux. Pour Karkowski, les sons sont les signes physiques qui contiennent un principe de vie qui dépasserait et précéderait ce que la culture et l'entendement peuvent cerner et produire.

Ce principe de vie, selon la perspective vitaliste de Karkowski, est la vibration. Si l'écoute ne peut pas entendre toutes les vibrations, car leur immense majorité est *inaudible* pour l'oreille humaine qui ne peut transcrire en son que les vibrations de la bande de fréquences de 20 Hz à 20'000 Hz, le corps auditionne par *participation* avec tous les éléments constitutifs de l'univers, tout en générant lui-même une transformation :

« Quel que soit le spectre vibratoire, nous devons voir nos cellules, nos sens et ce qui nous entoure comme des transformateurs de vibrations. Nous connaissons tous le phénomène de résonance ou de vibration sympathique, il intervient lorsqu'on active et fait vibrer n'importe quelle masse donnée. Toute autre masse dans son environnement dont la tonale a la même fréquence commencera spontanément à vibrer aussi. »⁹⁹²

Cette audition serait non plus celle des sons, mais des forces d'attraction et de répulsion que constitueraient le mouvement du *Tout*, de la vie ou/et de l'univers (selon la doctrine des « Correspondances » selon un principe de participation, de type stoïcien :

⁹⁹⁰ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 21.

⁹⁹¹ « En fait, tous les sons continus sont constitués d'événements discrets », KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 20 ; « Comment tout cet inaudible est-il perçu dans le timbre ? C'est très complexe à formaliser ce genre de richesse, même en mécanique des ondes ou en psychoacoustique. Quant aux trajectoires de leur réflexion dans l'espace, n'en parlons pas. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 48.

⁹⁹² KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 22.

sympatheia/antipatheia), et qui permettraient à l'auditeur de faire fondre son être conscient dans un devenir vibratoire originel et constitutif. Dans ce devenir, les pensées intérieures devraient devenir inaudibles et disparaître, durant l'instant du concert, dans la *totalité pure* et *primale* de la *réalité* :

« Je veux court-circuiter cela et détruire cette fiction. Dans la situation où vous ne pouvez même plus entendre vos pensées, vous ne pensez pas à ce à quoi vous vous étiez attendus et vous commencez à expérimenter les choses comme elles le sont réellement, sans idées préconçues. C'est un état pur, primal. Je crée de la musique qui va au-delà du cerveau, des pensées, des attentes, des idées. Ce n'est pas seulement dirigé vers votre esprit (lequel est rempli de préconceptions esthétiques, éthiques et de tout un fatras), mais ça vous force à l'éprouver avec votre corps dans sa totalité. »⁹⁹³

Les performances de Karkowski soulèvent les débats et ses affirmations ne font que confirmer cette tendance totalitariste à vouloir effacer les consciences individuelles, au risque en plus d'être en contradiction avec sa quête de liberté quant aux traditions et systèmes. Je reviendrai sur cette question en observant sa rhétorique en matière de rituel, mais lorsqu'il va jusqu'à évoquer l'effacement des consciences⁹⁹⁴, il le fait pour l'auditeur comme pour lui-même. L'immersion dans les vibrations est le devenir qu'il recherche, pas seulement pour les autres, mais aussi pour lui-même lorsqu'il performe.

« [...] on travaille sur un matériau que tu ne peux pas vraiment contrôler, qui se nomme vibrations. Il y a tellement de contingences en rapport avec la complexité des ondes. Notre oreille entend de 20 à 20'000 Hz, mais si tu travailles comme je le fais avec l'ordinateur, bien au-delà de ces fréquences, le résultat diffère vraiment. J'ai fini par constater que, moins je contrôlais les choses, meilleures elles étaient (*rires*). C'est sûrement que dans ces moments-là, je sens le son avec des outils plus subtils que ceux de ma raison consciente, je suis en pilotage automatique, dans un lien profond au matériau lui-même. »⁹⁹⁵

Pour Karkowski, la vibration représente ce qui, en tant que totalité, échappe à la maîtrise et d'où les réponses peuvent provenir. Il clôt, d'ailleurs, l'entretien avec Wlassof en citant à nouveau Scelsi :

⁹⁹³ KARKOWSKI, « L'entendement : une maladie », p. 32.

⁹⁹⁴ « Le son peut être cette expérience reductible de mise à nu contemplée, un *eraserhead* momentané des fictions utilisé par les systèmes de contrôle ! », KARKOWSKI, « Première texture », p. 57.

⁹⁹⁵ KARKOWSKI, « Première texture », p. 48-49.

« si vous contrôlez tout d'un son, comment pourrait-il vous apprendre quelque chose. »⁹⁹⁶

Le « devenir corps vibrationnel » de Karkowski est une mise en condition pour accéder à un niveau de réalité où plus rien n'est divisé. Dans ce *devenir vibration*, les êtres et les choses seraient reliés entre eux, et seraient en correspondance. Il y aurait un dénominateur commun entre l'au-delà et la réalité, entre l'infinité et la finitude, qui se nomme ici vibration. En effet toutes les fréquences qui constituent les corps, sphères et éléments dans l'univers sont toujours en train de vibrer en même temps, qu'elles soient audibles ou inaudibles. Or bien qu'elles ne se reflètent pas comme dans la théorie des « Correspondances » de Swendenborg (le visible étant le symbole ou le reflet de l'invisible), l'inaudible et l'audible interagissent sans arrêt. Rien n'est réellement inaudible. Tout dépend des potentialités du système auditif d'une espèce. Il s'agit dès lors pour Karkowski par exemple, de combler partiellement l'impuissance de l'espèce humaine en lui *révélant* l'empire qui se cacherait au sein du son, par les méthodes de la technologie acoustique et informatique. Karkowski recourt à des outils que nous avons déclinés précédemment : ordinateur et système de sonorisation principalement. Grâce au premier, il pourrait calculer de manière numérique des fréquences inaudibles, et avec le second il disposerait de la puissance nécessaire afin qu'elles puissent être ressenties par le corps bien qu'inaudibles pour le système auditif⁹⁹⁷. De nouveau ici et selon une stratégie d'intimidation se plaçant en concurrence avec certaines armes ou projets militaires⁹⁹⁸, l'imaginaire de Karkowski investit ces outils comme des révélateurs du fait sonore dont la puissance serait sans limite.

La matière correspondrait avec ce qui dépasse la conscience humaine. Et la technologie permettrait justement de le révéler à l'auditeur. La mise en place d'une telle

⁹⁹⁶ KARKOWSKI, « Seconde texture », p. 75.

⁹⁹⁷ « Les gens se retrouvent plus pour un rituel social, la consommation distancée d'un moment de culture, que pour une vraie expérience au cœur du son. Avec l'amplitude sonore, je peux casser les barrières de la conscience et mettre en résonance tout le corps de l'auditeur, l'immerger dans le son comme dans un médium de transsubstantiation », KARKOWSKI, « Première texture », p. 50.

⁹⁹⁸ « Par exemple, je peux utiliser des fréquences jusqu'à 50/60 kHz, ce qui serait impossible sans la puissance des ordinateurs actuels. Les machines sont de plus en plus rapides, leur puissance de calculs incroyables. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 53. Je pourrais citer de nombreux développements de Karkowski liés à sa fascination pour les technologies utilisant la puissance du son : « [...] j'avais prévu à l'aide de plans en ma possession de faire réaliser des générateurs de très hautes fréquences (giga hertz) mais quand j'ai commencé à émettre l'idée de la réalisation, les Polonais m'ont dit "stop, cela relève du militaire". C'est vrai que potentiellement de tels émetteurs sont une arme. Ils peuvent détruire les moyens de pilotage électronique et de communication d'un avion en vol, entre autres choses (rires) [...] », KARKOWSKI, « Première texture », p. 59. Deux ouvrages de référence répertorient rigoureusement les fantômes et les usages répressifs du son comme arme : GOODMAN, Steve, *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Cambridge, MA, 2009. VOLCLER, Juliette, *Le son comme arme, Les usages policiers et militaires du son*, Éditions La Découverte, Paris, 2011.

correspondance est aussi une condition de possibilité, pour l'artiste – sculpteur, musicien, ou divin – de pouvoir intervenir directement dans le monde, comme une manière de faire de l'inaudible – du spirituel, de l'invisible, de l'occulté – quelque chose de tangible.

De même que Swedenborg avait la mission de révéler les vérités enveloppées dans le texte biblique, Karkowski doit révéler au corps son devenir vibratoire participant à la totalité du monde qu'il ignorerait. Or, de même que le son serait un signe – un médium, voire une interface – de la puissance totale, de même et toujours avec l'aval de Scelsi, le compositeur et son corps seraient aussi une sorte d'« interface » :

« Scelsi disait qu'il n'était pas un compositeur, mais une interface entre l'audible et l'inaudible. »⁹⁹⁹

e) Possibilité de communication avec l'esprit des morts

Jusqu'à présent, le son tout comme le compositeur, selon Karkowski, étaient des interfaces, des *médiums* qui donneraient accès à un au-delà de type corporel, au-delà de la conscience et de la rationalité, c'est-à-dire en résonance avec le monde et l'ensemble de ses corps. Mais la comparaison avec la doctrine swedenborgienne nous indique que cet au-delà pourrait être considéré comme supérieur en termes de niveau de conscience. Il appartiendrait à un niveau inconcevable pour la raison humaine, à moins d'y avoir accès.

Or, lorsque Karkowski évoque le *Tout ce qui existe n'est que vibration*, le corps, se fondant dans la substance mondaine devrait ressentir le mouvement total qui anime le monde. La matière dépasserait l'humain, mais elle serait animée et proviendrait des vibrations dont l'énergie incommensurable aurait formé l'univers visible.

Mais Karkowski investit la vibration d'une potentialité telle qu'il en vient à évoquer les performances d'entrée en communication par le biais du médium sonore avec l'esprit des morts. Dans la représentation swedenborgienne, il existe des mondes que la raison ne peut concevoir. Au titre des vérités aussi inconcevables qu'inaudibles en modernité, le *Tout ce qui existe n'est que vibration* laisse entendre aussi que ce qui a formé la matière et notre univers pourrait aussi faire vibrer simultanément d'autres mondes sur la bande de fréquences dépassant les capacités auditives de l'espèce humaine.

Au côté de Ulf Bilting (Hafler Trio), Rolf Biemelt, Alexei Blinov, Karkowski proposa à l'Audio Arts Festival de Cracovie une performance permettant la réception d'EVP (*Electronic Voice Phenomena*) afin d'entrer en communication avec des personnes qui,

⁹⁹⁹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 55.

n'ayant plus de corps physiques, auraient une existence *post mortem* en tant qu'esprits, à d'autres niveaux de conscience ou sur d'autres bandes de fréquences, et dont la voix pourrait être captée selon le même dispositif électronique que Hausswolff et Elggren utilisaient. Karkowski en parle ainsi :

« J'y crois vraiment, je ne fais pas cela pour le show. Je suis certain d'ailleurs que d'être très pur dans l'approche de cette pratique est la seule condition de la réussite. Les grands destinataires d'EVP, Raymond Cass, Constantin Raudive et Friedrich Jurgenssonn étaient tous des hommes très sincères. Pour avoir des chances d'entrer en contact avec d'autres entités, il faut être convaincu, réceptif à 100% pas à 99,9 % ; cela ne suffit pas, mais à 100 % et c'est le plus dur. »¹⁰⁰⁰

Au travers des grésillements électroniques des enregistrements ou de la transmission radio, des bruits insignifiants sont perçus comme du langage signifiant, ou comme des « voix » dont l'origine est considérée indépendamment de l'intention de la personne qui enregistre ou gère le dispositif radio. L'idée est contemporaine de l'invention de la reproduction mécanique et *a fortiori* de l'invention de la radiophonie. La rapidité avec laquelle s'est répandue la rumeur selon laquelle Thomas Edison avait inventé un système permettant de communiquer avec les morts indique au moins que l'idée était digne d'intérêt en 1920¹⁰⁰¹. Le photographe américain de fantômes, Attila von Szalay, dit avoir réussi à enregistrer des voix sur un 78 tours en 1941 avec son collègue Raymond Bayless. Mais c'est à partir de la parution en langue anglaise en 1971 du livre *Breakthrough*¹⁰⁰² de Konstantin Raudive (1909-1974) – que cite Karkowski – que l'on peut commencer à parler d'une démocratisation de la technique d'enregistrement et de captation d'EVP¹⁰⁰³. Ce Lituanien, catholique romain, élève de Carl-Gustav Jung et professeur de psychologie à Upsala, a découvert quant à lui les EVP à la lecture du livre *The Voices from Space*¹⁰⁰⁴ écrit en 1964 par le peintre et producteur suédois Friedrich Jürgenson (1903-1987) suite à ses propres

¹⁰⁰⁰ KARKOWSKI, « Première texture », p. 58.

¹⁰⁰¹ FORBES, Bertie Charles, « Edison Working on How to Communicate with the Next World », *American Magazine*, 30 octobre, 1920. La question fut reprise la même année par le *Scientific American Magazine*, puis en 1921 par le *New York Times*.

¹⁰⁰² Référence en techniques et captations d'EVP et pour sa typologie des caractéristiques de voix de l'au-delà : RAUDIVE, Konstantin, *Breakthrough, An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead* (1968), trad. du suédois par Nadia Fowler, éd. par Joyce Morton, Éditions Colin Smythe, Gerrards Cross, 1971.

¹⁰⁰³ Ce livre eut l'effet d'une vérification des prophéties du médium anglais Raymond Cass (1921-1977) qui, lui, entendait des voix sortir de radios éteintes depuis son plus jeune âge. Pionnier des travaux sur l'EVP en Angleterre, Cass fit des expériences spectaculaires qui attirèrent l'attention d'un large public.

¹⁰⁰⁴ JÜRGENSON, Friedrich, *The Voices From Space*, Rösterna Från Rymden, Saxon & Lindström Förlag, Stockholm, 1964.

expériences audio et télépathiques¹⁰⁰⁵. En 1980, William O'Neil développa un appareil audio appelé Spiricom selon les indications du Dr. Mueller, un scientifique décédé six ans plutôt¹⁰⁰⁶. Karkowski assume cet héritage expérimental et parapsychologique en citant l'ensemble de ces auteurs liés à son contexte suédois et au contexte américain de la revue du Spiricom et du Dr. Mueller¹⁰⁰⁷.

Mais pour Karkowski, le système ne suffit pas. Il y a un effort de « sincérité » difficile à fournir et il faut être aussi « réceptif à 100% ». La rhétorique de la foi est en place : s'il y a adhésion totale, il y a efficacité (*réussite de l'expérience*) ; sinon, pas de miracle. Il y a un dispositif technologique, qui n'est pas extrêmement compliqué à réaliser, mais qui est au service d'une « croyance » : *J'y crois vraiment*. Que Karkowski ait réussi une seule fois l'expérience, cela n'est jamais mentionné¹⁰⁰⁸. C'est bien plutôt la *possibilité* que cela puisse exister qui l'intéresse et non le résultat. Ce n'est pas une croyance en la technologie comme chez Cage (technologie qui pourra un jour nous permettre d'entendre un cendrier). La technologie ici est déjà donnée, il suffit d'y croire maintenant. Et cette croyance chez Karkowski est celle du maintien de l'inaudible en tant qu'inaudible omnipotent et universel qui fait le monde, qui selon la technologie ancienne et nouvelle à disposition peut révéler ou non. Les EVP en seraient la démonstration : même le plus inconcevable des phénomènes,

¹⁰⁰⁵ Selon un texte écrit à Stockholm en 2000 par Carl-Michael von Hauswolff (<http://www.fargfabriken.se/fjf/life.html>), Jürgenson s'acheta en 1957 un enregistreur pour s'entendre chanter. Ce dernier constata des phénomènes étranges et inexplicables de *fade in* et de *fade out*, tout en étant particulièrement sensible à ce qu'il appelle des « contacts télépathiques » et des « connections mystiques ». Il abandonna provisoirement la peinture pour l'enregistrement audio, afin de réaliser des expériences d'enregistrement de « voix de l'autre côté ». Sa technique était de passer d'abord à vitesse réduite la bande enregistrée pour entendre toutes les voix qui parlaient toutes les langues qu'il connaissait. En 1960 une voix lui dit d'utiliser un récepteur radio pour avoir une conversation en temps réel. JÜRGENSON, Friedrich, *Sprechfunk Mit Verstorbenen*, Verlag Hermann Bauer KG, Freiburg, 1967. JÜRGENSON, Friedrich, *Radio och Mikrofonkontakt med de Döda (Radio and Microphone Contacts with the Dead)*, Nybloms, Uppsala, 1968.

¹⁰⁰⁶ Le phénomène de voix électronique fut observé et argumenté par la *Metascience Foundation* au début des années 70. Spiricom est le nom donné à un système éthero-électromagnétique de communications avec d'autres niveaux de la conscience humaine (Cf. *Spiricom, An Electromagnetic-Etheric Systems Approach to Communications with Other Levels of Human Consciousness*, Metascience Foundation, Publications Division, Franklin, N.C., 1982). L'équipe de recherche Metascience affirme que le scientifique Bill O'Neil eut entre 1979 et 1982 l'occasion de discuter avec le Dr. George Jeffries Mueller au total pendant 20 heures. Le Dr Mueller qui avait mis au point le dispositif consistant en un micro en entrée, un appareil enregistreur en sortie et du bruit blanc comme ondes porteuses entre les deux. Le Dr. Mueller une fois décédé aurait communiqué à O'Neil, de sa voix électronique, lesquelles des 13 tonalités *sine wave* utiliser.

¹⁰⁰⁷ « La technique en elle-même est simple, enfin peut l'être plus ou moins. Il te faut un micro en entrée, un appareil enregistreur en sortie et du bruit blanc comme ondes porteuses entre les deux. Il existe aussi les fréquences au nombre de treize du Dr Muller transmises par lui-même après sa mort en mode EVP. » in KARKOWSKI, « Première texture », p. 58.

¹⁰⁰⁸ « Psychofons et l'ACR de France Culture furent des tentatives live de contact avec les EVP. Nous n'avons rien capté, car il aurait fallu pouvoir obtenir une vraie ferveur, une vraie sincérité collective pour que cela marche en live or le standard de France Culture a plutôt reçu une foule d'appels en cours d'émission de gens qui voulaient savoir ce qui se passait, si la radio était en panne (rires), etc. », KARKOWSKI, « Première texture », p. 58.

celui qui relève de l'invisible et de l'absence de corps (*i.e.* l'absence même de la possibilité de la résonance), pourrait être écoutable, car *Tout est vibration*.

Une entreprise comme le EVP semble aussi chercher le déplacement des consciences anthropocentrées. Dans ce sens, Karkowski va jusqu'à accepter la possibilité d'univers parallèles. Voici ce qu'il confie à Boris Wlassof :

« Dans un autre registre, le son m'a aussi rendu sensible à la présence d'autres univers autour de nous. Je suis persuadé que nous vivons dans une petite bande de fréquences, mais que bien des mondes existent. Je suis un peu comme un personnage de K. Dick frôlé et attiré par des univers parallèles. »¹⁰⁰⁹

Il s'agit bien d'une *attirance* envers l'idée que d'autres univers puissent exister, et ce, d'après le registre unique de la fréquence. Les mondes parallèles seraient pour lui envisageables du fait qu'en deçà de 20 Hz et au-delà de 20'000 Hz, les fréquences sont inaudibles. Accéléromètres et autres instruments permettent désormais de mesurer et de repérer les fréquences inaudibles, mais il faut, pour les entendre, les retranscrire ensuite pour l'oreille si l'on ne veut pas avoir à faire seulement à une suite de chiffres sur un graphique. Ce n'est pourtant pas cet aspect technique que retient Karkowski, mais bien d'abord de mettre en avant la limitation de la perception humaine, fort réduite, et le fait que l'inaudible est non seulement écoutable (en correspondance à l'affirmation cagienne de l'impossible inaudible), mais qu'il nous entoure. Tout est vibration, et même *pourrait* être son, selon les compétences d'audition de fréquences d'une espèce.

Ce qui semble chez lui le plus important, avant toute vérification rationnelle sur ce sujet des EVP, c'est l'entretien de l'idée de la possibilité d'autres univers parallèles sur la large bande de fréquences, au moyen de la démonstration que l'inaudible pour l'humain peut être audible selon d'autres points de référence. Dans ce sens, et si l'on s'en tient à la physique (par rapport à la discussion métaphysique sur laquelle emmènent les EVP), l'hypothèse du bio-acousticien Bernard Krause des « niches » montre notamment, selon la spectrographie (Fig. 1), combien chaque espèce possède ou partage des bandes de fréquences respectives¹⁰¹⁰. Comme Deleuze le montre du point de vue de la tique, il y a des mondes qui se croisent, qui vivent en parallèle dans des « univers » sonores propres au niveau du champ de perception auditif.

¹⁰⁰⁹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 56.

¹⁰¹⁰ KRAUSE, Bernard L., « The Niche Hypothesis: A virtual symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats », *The Soundscape Newsletter* 06., Juin, 1993.

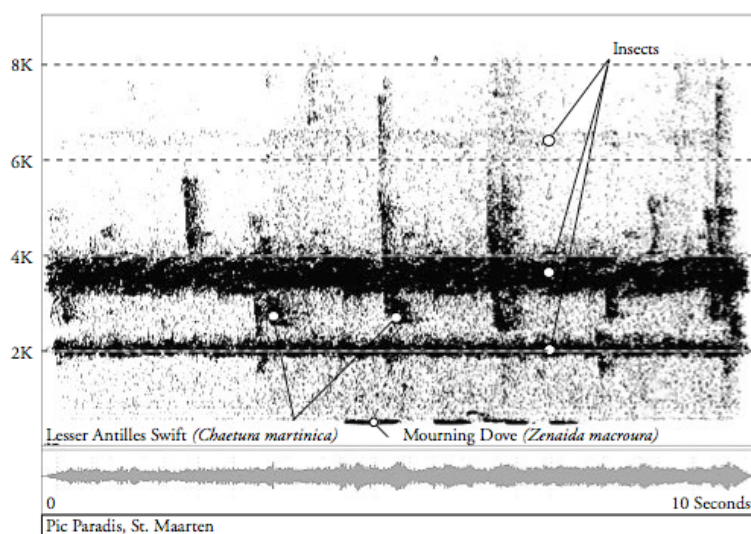


Figure 1

1011

La figure ci-dessus met bien en évidence (selon le truchement d'une graphie en deux dimensions et de manière linéaire) combien les espaces (et les temporalités ?) des espèces, ici insectes, colombes et martinets de St Maarten, peuvent être distincts. L'expérience a été réitérée dans des lieux dont les sons sont encore plus imperceptibles pour l'oreille humaine notamment dans des étangs d'Afrique et d'Amérique du Nord, au moyen d'un hydrophone (DUNN, David, « Chaos & The Emergent Mind Of The Pond »¹⁰¹²).

Dans le cas des affirmations de Karkowski, il y a une attirance envers l'extrapolation de ces expériences intramondaines, en laissant infiniment ouverte la bande de fréquences jusqu'à la possibilité de mondes parallèles, non seulement existant selon le modèle linéaire (telle la spectrographie ci-dessus) mais encore dans la complexité des systèmes non linéaires qui ne se comporteraient ni dans l'espace ni dans le temps tels que définis par l'humain.

f) Remarques à propos de la comparaison des cosmogonies ésotériques données

Le Tout ce qui existe n'est que vibration trouve sa justification non provocatrice avec cette démonstration d'un univers où tout est tout le temps en train de vibrer selon sa masse et ses activités moléculaires propres. Mais Karkowski organise ces données physiques en fonction d'un objectif idéalisé. Selon sa perspective vitaliste, ces vibrations sont le signe d'un

¹⁰¹¹ KRAUSE, Bernard L., « The Niche Hypothesis: How Animals Taught Us to Dance and Sing » (première édition : « Bioacoustics, Habitat Ambience in Ecological Balance », *Whole Earth Review*, #57, Hiver, 1987), Wild Sanctuary, <http://www.wildsanctuary.com/niche.pdf>, p. 3.

¹⁰¹² DUNN, David, « Chaos & The Emergent Mind Of The Pond », *The Aerial, A Journal in Sound*, Foundation NonSequitur, Aerial, n°2, Washington D.C., 1990.

déterminisme immanent des forces motrices de la dynamique de l'univers (voire des univers). La totalité divine est ici remplacée par un principe vital holistique du phénomène de la vibration. S'il n'y a pas ici l'idée d'un « Très Grand Homme » ou d'une âme dont la respiration ferait vibrer l'univers selon la théosophie propre à Swedenborg, Karkowski idéologise les données physiques en faisant de l'inaudible la puissance originelle qui toujours échappe au contrôle et à l'entendement, mais qu'il faut révéler sous les accumulations de couches culturelles de fiction, par des moyens technologiques numériques et amplificateurs.

Tout ce qui existe n'est que vibrations est l'affirmation que le son n'existe pas *en soi*. Karkowski se démarque par là de la théorie de John Cage pour qui il s'agit d'écouter le son en lui-même. Le son n'a pas d'essence, d'esprit ni d'indépendance. Le son en lui-même est une construction culturelle qui résulte de l'isolement conscient d'une multitude d'événements vibrationnels qui sont ouïs ou qui pourraient être ouïs. Par conséquent, au niveau de l'écoute, la logique de Karkowski entend dépasser la déconstruction de l'intention d'une organisation des sons (musique dans la tradition occidentale) opérée par Cage qui musicalisa le monde et ses sons aléatoires. Karkowski détourne l'écoute qui, pour lui, sera toujours intentionnée malgré toutes les pratiques aléatoires possibles, en valorisant plutôt une audition du corps qui ne passe plus seulement par l'ouïe, mais aussi par le ressenti vibrationnel de tous les organes¹⁰¹³.

Il déplace le lieu de l'indépendance du phénomène sonore face à l'intention humaine, non plus du côté des sons *en eux-mêmes* et *toujours*, mais du côté de la puissance inconnue des vibrations qui échapperont toujours à sa maîtrise tout en y participant malgré lui par le simple fait d'être une substance existante.

Je pourrais imaginer à la limite la situation suivante : lorsque Cage se réjouit de pouvoir entendre dans un avenir proche le son du cendrier en lui-même (de par une vibration interne qu'il pense pouvoir isoler faisant fi des lois de la résonance), Karkowski admettrait que son corps correspond, d'une manière ou d'une autre, avec l'objet, selon les lois de la résonance et de son tout vibrationnel, sans que ni son ouïe ni sa raison puissent en rendre compte. Des échanges et transformations continues existeraient entre les matières du monde et le corps de l'individu. Ses liens inaudibles suggèrent l'ensemble des possibles dépassant tout entendement.

¹⁰¹³ « Mêmes les personnes atteintes de surdité neurologique sont sensibles aux vibrations. », KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 21.

Par ce déplacement, la volonté qui sous-tend sa rhétorique de l'infinie puissance de la vibration par sympathie des corps, suggérant que tout est matière en vibration, ne serait autre que la démonstration faite par Spinoza lorsqu'il écrivait qu'« il n'existe dans la Nature qu'une seule et unique substance, cette substance étant absolument infinie. »¹⁰¹⁴

Pourtant, la configuration particulière du dispositif de Karkowski où le son est à la fois une substance absolue (littéralement dé-liée de sa perception) et constitutif de tout ce qui vit, vient *combl*er l'inconnu du « non savoir »¹⁰¹⁵.

Il s'agit alors, à la suite de cette comparaison heuristique et disjonctive avec l'élaboration de la doctrine de Swedenborg, de mettre en évidence les éléments qui permettent à Karkowski d'articuler son dispositif d'amplification des séparations idéologiques légitimant une unifiante toute puissance du son.

Karkowski se réfère à des données qu'il qualifie de « scientifiques » et ce geste a valeur de *méthode*. Par cette manière de mobiliser des « données » à sa guise, ils lui permettent, certes, de montrer que l'écoute est déterminée culturellement. Mais son exigence critique ne s'applique pas de la même manière pour tous les éléments discutés. Son propos est orienté selon un *objectif transgressif* (qu'il appelle *religieux*) des conceptions culturelles de la musique dans la tradition occidentale, du son en lui-même en musique expérimentale et même de l'écoute humaine. Le problème, je l'identifie là où, malgré son intention, son effort de transgression devient une manière de faire de la vibration une donnée transhistorique et dé-liée des substances et la possibilité que les sons soient les produits de son imagination.

Dans ce sens, il est symptomatique d'observer le traitement discursif que fait Karkowski de la question des infrasons. Cet inaudible amplifiable est en prise directe et immédiate avec le corps selon les lois de la résonance. Par l'utilisation de ces infrasons, l'entendement et les conditionnements culturels seraient ainsi détournés pour que la correspondance entre les corps ait lieu et que tous participent à la « substance unique » et source d'infinies possibilités. Certes, les infrasons se situent techniquement en dessous de 20 Hz, bien que dans le langage commun, s'y assimilent aussi les sonorités « infrabasses » qui, de 20 Hz à 80 Hz, font aussi « vibrer » le corps de façon discernable pour un système auditif humain. Le corps « ressent » les infrasons mais ne les « entend » pas. Ce ressenti est dû à la mise en vibration de l'ossature et des organes, non plus du tympan. Et ces sonorités sont recréées, au niveau psycho-acoustique, par le cerveau. Selon cette explication, certes relative

¹⁰¹⁴ SPINOZA, Baruch, « De Dieu, scolie de la proposition X », *Éthique* (1677), trad. du lat. par Rolland Caillois, Folio, Gallimard, Paris, 1954, p. 74.

¹⁰¹⁵ Pour reprendre l'expression de Bataille précédemment citée.

à la neurologie, dans tous les cas (vibrations tympaniques ou osseuses), il y a une « interprétation » d'une information passant du système nerveux au cerveau. Aussi inconscient que cela puisse être, ou non, il y a non seulement médiation, mais aussi interprétation, comprises comme ruptures au sein de la continuité sympathique.

Autrement dit, selon une perspective de l'histoire du corps et des sens, Jonathan Sterne montre comment l'audition est « apprise » et construite culturellement. Qu'ils soient perçus d'abord par le système auditif ou par des organes, les sens et les sensations restent produits par les conditions de vie et un contexte historique particulier.

Les arguments neurologiques et historiques peuvent paraître d'une pertinence limitée et trop théoriques dans une situation de concert où les volumes assourdissants empêchent, il est vrai, par expérience, d'entendre ses propres pensées. Mais j'affirme que cet état, ou devenir, parfois qualifié « d'extase » ou « de fusion physique avec l'absolu » (rappelons Sixto écrire à propos d'un concert de Karkowski : « Nous touchons là à l'Absolu ! »), est relatif à une conception particulière du corps selon une intention et un dispositif tout aussi particuliers.

C'est pourquoi, il m'apparaît primordial d'interroger le dispositif technique et en particulier discursif d'un artiste afin de comprendre les raisons constitutives et pour lesquelles il écoute le son en lui-même. Ce que je suis en mesure de montrer, en suivant la piste d'un vitalisme de type swedenborgien en rapport à la discursivité de Karkowski, c'est que sa *manière de faire de la vibration une donnée transhistorique* n'est pas au-delà de toute détermination culturelle. En posant l'universalité et l'omnipotence de la vibration, c'est-à-dire dans la « nature », contre la « culture », il opère une assimilation des courants de pensée cherchant une alternative à la pensée « cartésienne » créatrice de ruptures et de séparations. Ainsi, les courants occultistes valorisant des doctrines issues de la pré-modernité offrent d'autres voies d'investigations, d'autres écoutes du monde.

À l'apport d'une cosmogonie vitaliste de ce type, j'ajouterai un élément qui distingue plus nettement encore l'œuvre de Karkowski par rapport à ses contemporains suédois Elggren et Hausswolff. En effet, s'ils peuvent partager une volonté de situer dans les vibrations le lieu de ce qui pourrait ébranler les certitudes et repères intellectuels, Karkowski n'attache d'importance qu'aux phénomènes sonores dans un contexte musical. Elggren et Hausswolff, quant à eux, explorent d'autres médias : photographie, cinéma, vidéo, arts plastiques, dessins, littérature, etc. Le fait même d'une volonté de confondre les phénomènes exclusivement sonores à un principe vital conférant aux vibrations une puissance infinie et éternelle est, d'après mon analyse, relative aussi à une formation exclusivement musicale telle que nous

avons pu la situer dans sa période polonaise. L'illumination de Karkowski eut lieu lors d'une écoute, rappelons-le, depuis laquelle il fut certain de se vouer corps et âme au médium sonore.

3.2.3. Une fréquence inaudible au sein de la *phonosphère* de Karkowski : une théologie du son

C'est dans cet ordre d'idée, il convient de compléter la structure idéologique mobilisée dans le langage d'écoute de Karkowski. De la même manière qu'il fait intervenir en temps réel des fréquences *infra* ou *ultra* soniques venant transformer les textures des fréquences audibles, sa conception du monde selon une totalité liée au sonore (phonosphère) est composée d'un déterminisme historico-culturel qui n'apparaît pas explicitement dans ses textes. Cet inaudible serait, selon moi, d'influence chrétienne, et ne fait que confirmer la ligne d'une pensée alternative à la vision du monde moderne de type rationaliste.

Nous avons évoqué la conception de l'ouïe de Swedenborg en tant qu'assimilation de l'héritage d'une théologie où « l'Esprit » – et ses intermédiaires – parle à la raison humaine par voie auditive, ce qui fait en partie écho aux théologies paulinienne et augustinienne. Cependant, Swedenborg prétendit non seulement recevoir ses révélations par des expériences de *clairaudience*, mais aussi par des *visions* en rêve ou en état de veille. Or non seulement Karkowski pose une omnipotence et une universalité transhistoriques dans le phénomène vibrationnel qui est ouï ou pourrait l'être, mais de surcroît il fait du phénomène la source exclusive de laquelle tout procède :

*« D'un point de vue très réel, au cœur de nos existences physiques nous sommes composés de son et toutes manifestations de formes dans l'univers ne sont rien d'autre que des sons qui ont pris une forme visible. »*¹⁰¹⁶

Cette citation mise en exergue par Karkowski dans son texte (en italique dans l'original), démontre que l'exclusivité est d'abord une exclusion ou une mise en second plan du visible, et par ailleurs de l'écriture, des théories, et de tout type de fixation du mouvement des vibrations. Si nous avons eu l'occasion de voir en quoi son œuvre était en tension conflictuelle avec le sens de la vue et les productions culturelles immobilisantes, ce type de positionnement correspond à une tradition valorisant l'oralité par rapport à l'écriture. Il y aurait, selon cette tradition, un affaiblissement de la force de la parole prononcée lorsque

¹⁰¹⁶ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 23. En italique dans le texte.

celle-ci est mise par écrit. Cette perspective trouve, en sciences humaines, des représentants comme Walter J. Ong qui, dans ses études sur les premières religions, montre comment, dans les traditions dites orales, c'est-à-dire suivant une ligne entropique de l'évolution humaine, l'homme entendait directement « Dieu » ou les dieux, quand l'écriture n'existait encore pas. Dans l'avant-propos de *Tradition orale et écriture* de Werner Kelber, Ong s'exprime explicitement sur cette perte de force qu'il a pu décrire et vérifier durant sa carrière académique:

« Nous sommes maintenant à même de pénétrer en profondeur la psychodynamique de ce que j'ai appelé les cultures orales primaires, dépourvues de toute connaissance de l'écriture, ainsi que des cultures orales résiduelles, dans lesquelles les formes de pensée de l'oralité primaire s'expriment encore de façons diverses, mais avec toujours moins de force à mesure que la technique et l'écriture, plus tard renforcée et transformée par l'imprimerie, est intériorisée par la psyché. »¹⁰¹⁷

À propos du travail de Kelber qui applique le concept de tradition orale aux études bibliques, Ong confirme que leur perspective sur les religions de l'histoire humaine correspond à celle du Paul des Épîtres néotestamentaires¹⁰¹⁸. En résumé, le présupposé qui oriente leurs recherches sur l'histoire des pensées est celui selon lequel la foi vient à l'humain par audition, et s'appauvrit dans la lettre. Ong affirme à ce titre, dans la conclusion de son ouvrage sur la présence de la parole, que la modernité est devenue *sourde* à la foi venant par audition.

« Est-ce que le cri du fou de Nietzsche « Dieu est mort », dérive du fait qu'Il ne peut plus être lisible au travers des anciens signes par les sens nouvellement organisés où la parole se tient dans une relation très différente au complexe de la conscience par laquelle l'homme auparavant se situait dans sa vie mondaine ? [...] Peut-être que Dieu n'est pas silencieux, mais que l'homme est relativement sourd, ses sens étant ajustés à l'univers silencieux post-Newtonien. »¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁷ ONG, Walter J., « Avant-propos », in KELBER, Werner, *Tradition orale et écriture* (1983), trad. de l'angl. par J. Prignaud, *Lectio divina* 144, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991, p. 8.

¹⁰¹⁸ « [...] ; la tendance de Q et de Paul à préférer à l'écrit le langage oral de manière révélatrice [...] », ONG, Walter J. « Avant-propos », in KELBER, Werner, *Tradition orale et écriture* (1983), trad. de l'angl. par J. Prignaud, *Lectio divina* 144, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991, p. 9.

¹⁰¹⁹ « Could the cry of Nietzsche's madman, " God is dead ", derive from the fact that He cannot be readily found by the old signs in the newly organised sensorium where the word stands in such different relationship to the total complex of awareness by which man earlier situated himself in his life world ? [...] Could it be that God is not silent but that man is relatively deaf, his sensorium adjusted to the post-Newtonian silent universe ? », ONG, Walter J., *Presence of the Word : Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1967, p. 16. Je traduis.

Karkowski aussi se réfère à Nietzsche¹⁰²⁰. Et dans ce sens, rien ne peut rapprocher les deux perspectives. Mais mon propos n'est pas de comparer les termes que les uns et les autres utilisent pour qualifier un principe d'omnipotence et d'universalité transhistorique, mais bien plutôt de repérer comment communément ils valorisent exclusivement le sens de l'audition. Et plus encore, comment ils s'accordent sur le constat d'une *dégénérescence liée à la technologie et au message de la modernité* :

« Pour l'Église médiévale, l'homme était une âme immortelle posée entre paradis et enfer. Avec le rationalisme du XVII^e siècle, tout a disparu, et l'homme n'est plus aujourd'hui que membre d'une société, avec un devoir envers tous les autres. [...] Considérons la majorité des messages venant de la culture populaire – dans les films, les livres, les musiques, les paroles, les jeunes gens expriment que le seul avenir qu'ils puissent espérer est celui de la dépression, du chômage, de la dépendance à l'héroïne, et de la spirale du crime. [...] L'entendement est le secret de notre formidable progrès matériel, mais aussi la cause de notre déclin spirituel. »¹⁰²¹

S'il y a désaccord sur le rôle de la rationalité, le constat d'un déclin et d'une séparation du soi entendant de la source de la toute-puissance est partagé. Pour Ong des inventions comme celle de l'imprimerie aurait limité la révélation orale par voie aurale. De manière comparable, pour Karkowski et sa cosmogonie de type swedenborgienne aux multiples niveaux peuplés d'esprits possibles, la raison et les productions culturelles modernes auraient réduit l'être humain qui ne serait plus en mesure de savoir qu'au « fond » il participe à une « toute-puissance » qui anime l'univers :

« Je vois l'histoire comme une dévaluation progressive de l'être humain. L'homme moderne a perdu sa destinée, sa finalité et sa puissance. En fin de compte, toute-puissance réelle est une puissance spirituelle, et la tendance de toute chose réelle est toujours une aspiration à être un dieu. Notre problème est que nous donnons trop d'emphase à l'entendement et à la rationalité, et nous avons oublié que nous étions en fait des dieux. »¹⁰²²

Une réaction contre la culture moderne et ces régimes de perception et de rationalité sous-tend les deux types d'argumentation. Et leur pratique respective tend à révéler ce que l'être moderne n'entend plus. Voici comment, par exemple Ong, termine son livre sur une note d'espoir :

¹⁰²⁰ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 14.

¹⁰²¹ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 18.

¹⁰²² KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 18.

« Le mystère du son n'est pas le seul mystère parmi les sens. Il y a plein de mystère d'autre sorte, dans la vision, aussi, mais aussi dans le toucher, aussi bien que dans le goût et l'odorat. Mais le son est le mystère qui dans la perspective suggérée ici est le plus producteur de compréhension et d'unité, le plus personnellement humain et dans ce sens le plus proche du divin. »¹⁰²³

Tout comme Karkowski, chez qui il y a aussi adéquation entre les termes « son » et « ouïe », le son est l'interface qui rapproche et donne accès à l'inconnu des forces incommensurables qui unifient et animent la vie et l'univers. La rhétorique de Karkowski, portée sur l'exclusivité du sonore, lui fait prendre un tournant théologique et transhistorique. Son explication de la nature vibrationnelle du son s'intègre à une *théologie du son*, qui fait de sa nature non seulement un sujet hors de l'histoire, mais aussi qui emporte avec soi une conception de l'audition héritée de quelques siècles de l'histoire occidentale.

Karkowski idéalise le phénomène sonore (ce qu'Ong par extension appelle « parole »¹⁰²⁴) en le faisant participer à une intériorité qui serait au-delà du visible, pure et hors de l'histoire. Dans ce sens, Karkowski suit la plupart des points relevés par Jonathan Sterne concernant la conception chrétienne de l'audition distinguée du visible, de l'extérieur, de la mort, de l'immobilité, de l'entendement, et de la séparation :

- l'audition est concernée par les intérieurs, la vision est concernée par les surfaces ;
- l'audition implique un contact physique avec le monde extérieur, la vision requiert une distance par rapport au monde extérieur ;
- l'audition nous amène dans le monde vivant, le regard nous déplace vers l'atrophie et la mort ;
- l'audition concerne l'affectif, la vision concerne l'intellect ;
- l'audition est un sens qui nous immerge dans le monde, la vision est un sens qui nous en retire.¹⁰²⁵

Pour terminer sur ce *feedback* inaudible de l'héritage chrétien revenant dans la cosmogonie de l'écoute de Karkowski, je citerai la suite du passage où Augustin cherchait au V^e siècle à articuler le problème de l'audition et des vibrations dans le temps et hors du temps :

¹⁰²³ « The mystery of the sound is not the only mystery among other senses. There is boundless mystery of another sort, in vision, too, and further mystery in touch, as well as in taste and smell. But mystery of sound is the one which in the ways suggested here is the most productive of understanding and unity, the most personally human, and in this sense closest to the divine », ONG, Walter J., *Presence of the Word : Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1967, p. 324. Je traduis.

¹⁰²⁴ « Word as Sound », que je traduis par *la parole comme son* est le titre d'une des chapitres de ONG, Walter J., *Presence of the Word : Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1967, p. 111-175. Je traduis.

¹⁰²⁵ Extraits choisis de la litanie établie par Jonathan Sterne. STERNE, Jonathan, « Hello ! », *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham C.N., 2003, p. 15.

« Si donc c'est avec des paroles sonores et passagères que vous avez ordonné que le ciel et la terre soient, si c'est ainsi que vous les avez créés, c'est donc qu'il y avait déjà avant le ciel et la terre quelque élément corporel dont les mouvements ébranlés transpirent dans le temps les vibrations de cette voix. Or, il n'y avait pas de substance corporelle avant le ciel et la terre ; ou, s'il en existait une, c'est sûrement vous qui l'aviez créée, sans user d'une voix aux articulations successives... C'est ainsi que vous nous appelez à comprendre le Verbe qui est Dieu auprès de vous également Dieu, qui est prononcé de toute éternité, et en qui tout est prononcé de toute éternité. »¹⁰²⁶

3.3. Musique rituelle et magie

Karkowski est un compositeur qui met un accent sur la performance *live*. À l'âge de 52 ans, aujourd'hui, Karkowski sillonne le monde et donne des concerts plusieurs fois par semaine tout au long de l'année¹⁰²⁷. Le concert pour lui est comme nous l'avons vu un moyen de travailler avec les vibrations dans l'espace, grâce à la puissance des dispositifs de sonorisation, et en quête d'une interaction avec le public. À plusieurs reprises, dans ce contexte de performance, il mentionne le fait qu'il privilégie ses instants comme des *rituels*.

¹⁰²⁶ AUGUSTIN d'Hippone, *Confessions*, XI, VI-VII, vol. 2, trad. du lat. par Père De LABRIOLLE, Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 301-302. Augustin développe ici plus avant son catéchisme qui, dans un dialogue imaginaire avec son Dieu, communique comment il opère cette transition difficile à comprendre entre éternité et temps. Par un raisonnement de type dialectique, il fait comprendre à ses lecteurs qu'il y a deux temporalités (MARROU, Henri-Irénée, *L'ambivalence du temps chez saint Augustin*, Vrin, Paris, 1950), l'une où tout est déjà « prononcé » et l'autre où la voix est sujette aux *articulations successives*. Sur la base du récit référentiel biblique, il démontre l'éternité du *Verbe* divin par ce qui la distingue du temps des *paroles sonores et passagères*. Bien que l'objectif d'Augustin est d'articuler la création dans le temps par rapport à l'éternité du Verbe, il est intéressant de souligner qu'en parallèle du récit biblique, il a besoin de faire appel à l'expérience sensible du son pour pouvoir articuler dans son régime de rationalité la création du temps à *partir* et *dans* l'éternité. Et par conséquent, il décrit comment il se représente le son. Sa théorie du son émis par la voix et la parole prend en considération le fait que la mise en *branle* des *substances corporelles* dans le temps est la condition de la perception auditive (de ce qu'il appelle l'oreille extérieure). Cette théorie possède l'originalité de mettre en évidence qu'un son audible est une action et non pas un objet.

¹⁰²⁷ À l'heure où j'écrivais ces lignes, il donnait un concert en Corée du Sud, en début de semaine il en donnait un au Caire, et vient de terminer une tournée de deux mois en Amérique latine. En mars 2011, était planifiée une tournée en Afrique : enseignement à la Stellenbosch University de Cape Town en Afrique du Sud ; concerts en Angola, en Éthiopie et à confirmer, à Kinshasa. Cette tournée était une première en Afrique subsaharienne et s'intitulait *Heart of Darkness*. Je mentionne ceci aussi du fait que mon analyse se focalise sur la première période de création de Karkowski, mais son œuvre et ses tournées incessantes font de lui depuis les années 90 une figure créatrice de liens au travers de toutes les frontières du globe, dans une quête inlassable de nouvelles sonorités, de nouvelles langues (Karkowski maîtrise au minimum six langues), de nouvelles scènes (chinoises, africaines, latino-américaines, etc.).

« La force extrême du son devient la seule présence physique, et c'est seulement là que vous pouvez le ressentir de manière adéquate. Je veux que mes concerts fonctionnent comme des initiations rituelles, parce que je suis convaincu que chacun a besoin de rituels pour rester en bonne santé. »¹⁰²⁸

Contre l'accumulation des filtres de représentations structurant l'écoute, Karkowski accumule les textures sonores complexes dans un entrechoquement sans relâche des timbres, mais aussi de la pression du son et des corps. La mobilisation extrême du sonore est, dans ce rapport de force, proportionnelle à la quantité des représentations de soi et du monde fermant l'écoute à tous les sons – audibles et inaudibles pour l'humain. Jouant constamment à la limite de la rupture du système de sonorisation, de résistance de l'écoute de la part du public et de sa pratique d'improvisation en temps réel¹⁰²⁹, Karkowski cherche à provoquer une cassure qui, avant d'être matérielle, doit se produire dans un changement des habitudes médiatisant la conscience de soi et limitant la liberté d'action. Comme il le dit, il n'est pas sur le terrain de l'esthétique : « Le beau, Le bon en tant que tels ne m'intéressent pas en art »¹⁰³⁰. Lorsqu'il parle de « bon », c'est dans l'intensité du rapport de force qui est en jeu dans une œuvre, c'est pourquoi il aime citer la phrase de Robert Fripp :

« On ne doit pas attendre d'un bon travail qu'il soit reconnu ; et là où il l'est, on ne doit pas attendre qu'il soit bien reçu. Au contraire, la force d'un élan créateur peut se mesurer à la force de l'opposition qu'il rencontre. »¹⁰³¹

Je ne fus pas épargné lorsque, à notre rencontre et sans préalable, les premiers mots que j'ai entendus de sa part furent : « on ne fait pas de l'art. »

L'art participant à la « dégénérescence morale moderne » pour Karkowski, il s'agit définitivement d'utiliser la puissance permise par les nouvelles technologies afin de la retourner contre elle-même et d'officier à un rituel de reconnexion des corps avec les forces de l'univers, c'est-à-dire aussi retrouver ce qui selon lui était la première fonction de la musique :

¹⁰²⁸ KARKOWSKI, « L'entendement : une maladie », p. 33.

¹⁰²⁹ « [...] je n'arrive pas devant le public avec un CD qu'il me suffirait de jouer en toute sécurité pour offrir aux gens une gentille réplique de ce qu'ils ont chez eux. En concert, je fais presque tout en temps réel or, tu ne peux pas totalement contrôler cela. Même si avec le temps tu accrois ta capacité de prédictibilité, tu peux toujours faire un mauvais choix de durée, de fréquence, etc. Un plantage de la machine de surcroît reste toujours possible. Cela fait beaucoup d'impondérables et j'ai l'habitude de dire que si tu veux pouvoir aller haut il faut risquer d'aller bas... », KARKOWSKI, « Première texture », p. 50.

¹⁰³⁰ KARKOWSKI, « Première texture », p. 51.

¹⁰³¹ FRIPP, Robert, cité par Karkowski, en *incipit* de la partie 4. « Dialogues » dans *Physiques sonores*, p. 38.

« Une musique rituelle – et jusqu’à une époque très récente, toute musique avait une fonction rituelle ; l’art musical est un phénomène très jeune – est utilisée dans bon nombre de cultures pré-techniques pour créer et affecter des transformations chez les gens et dans leur environnement. »¹⁰³²

Cette musique rituelle, selon son interprétation, est une musique qui ne serait pas limitée au circuit fermé des jeux intellectuels basés sur un savoir développé par une culture ou un réseau particulier. Une musique rituelle par opposition serait celle qui manipule les sons en *adéquation avec le monde réel* et dépouillée des clés culturelles et intellectuelles pour la comprendre :

« La composition est devenue un jeu intellectuel avec des systèmes, sa qualité première réside dans ses manières de manipuler formellement un matériel. Elle a perdu le contact avec la réalité, elle génère des procédures qui n’ont aucune adéquation avec le monde réel. Ce sont des illusions préfabriquées, toujours corrélatives, et complètement orientées sur le monde de la culture. »¹⁰³³

Une musique rituelle dans son sens est donc une musique réelle dénuée de codifications culturelles. Aussi inaudible – au sens du jugement de valeur – que puisse paraître la musique de Karkowski (assourdissante, bruyante, chaotique, agressive, etc.), l’intention serait que toute oreille et tout corps appartenant à n’importe quelle civilisation ou époque puissent l’*apprécier* :

« Depuis plusieurs années déjà, je m’intéresse à créer de la musique qui puisse être appréciée par des êtres qui n’ont aucune connaissance culturelle, une musique qu’on pourrait qualifier de primordiale, d’archétypale ou de rituelle, au sens d’un rituel pris comme une manière de faire évoluer l’individu vers un temps et un espace sacré. »¹⁰³⁴

Sa conception d’une musique rituelle correspond donc en tout point à ce que nous avons précédemment vérifié, à savoir que sa manipulation du son et son discours présupposent une puissance transhistorique correspondant à une réalité plus vraie que celle des constructions culturelles, car cette réalité serait posée de manière *primordiale* et *archétypale* au fond de chacun, hors du temps et de l’espace.

En plus de cette localisation idéale du son, cette musique rituelle permettrait à chaque être d’accéder à ce niveau supérieur de réalité.

¹⁰³² KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 20.

¹⁰³³ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 15.

¹⁰³⁴ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 19.

« Je la vois comme un outil servant à élever la conscience, à augmenter l'intensité de l'esprit, et à réaliser dieu en nous-mêmes. Elle doit créer et amplifier les moments de plus grande intensité de la vie – les sentiments de force et de puissance. Elle devrait ouvrir la sensibilité à cette force commune que nous appelons dieu, et faire que chacun en soit conscient. »¹⁰³⁵

Si la rhétorique de Karkowski est orientée majoritairement selon une volonté de vérité immanente, l'assimilation cosmogonique swedenborgienne et théologique organise de son discours en fonction d'un au-delà de soi. Qu'il s'agisse d'accéder à un *intérieur*, d'*augmenter une intensité*, de *s'élever* selon une verticalité, et d'*ouvrir la sensibilité*, il est toujours question pour lui d'une nécessité de *transformation* vers une force omnipotente, universelle (commune) au travers d'un discours qui cherche à faire croire que sa manière de faire se réfère à quelque chose (qu'il appelle « puissance » ou « force ») qui échapperait à l'analyse historique. Cette nécessité pour l'individu moderne viendrait, selon Karkowski, du fait qu'il se serait éloigné de cette force. Le son, selon ses vibrations et les lois de la résonance, posséderait un potentiel de transformation du métabolisme dont dépend le cerveau dans les représentations de Karkowski. Ce potentiel, il le désigne comme étant aussi *magique* :

« [J]e crois en effet que notre vie est magique en son essence. Le travail de la magie est une série d'actions qui ont pour foyer l'intention. C'est une participation consciente à la transformation, entre causes et effets. »¹⁰³⁶

L'action de manipulation du son permettrait de transformer les lois de la causalité. L'enchaînement rationaliste qui veut qu'une cause provoque un effet pourrait être interrompu et pourrait provoquer la création d'un nouveau type de rapport défait d'une linéarité préétablie. L'art magique, dans son sens, serait l'ouverture d'une brèche d'incompréhension d'où potentiellement pourrait venir un *changement* pour l'individu, en l'occurrence, l'auditeur :

« Et la magie est l'art de provoquer le changement à se produire, en accord avec la volonté. La vie de chacun est une route vers l'autoréalisation, vers la compréhension de la vérité. »¹⁰³⁷

¹⁰³⁵ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 19.

¹⁰³⁶ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 17-18.

¹⁰³⁷ KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 18.

Magique est l'autre nom de la puissance vibrationnelle, l'inconnu mouvement de la vie, le potentiel et le moyen de retrouver son essence réelle correspondant à la volonté individuelle. Le phénomène sonore procédant de cette essence magique et pure permettrait le changement nécessaire vers cette pureté présumée.

3.3.1 TOPY : institution rituelle des pratiques magiques de Burroughs, Gysin et Crowley

J'identifie le registre rituel (par rapport à la performance artistique) et magique (intention, volonté, transformation, élévation du soi), dans la rhétorique de Karkowski, à la période suédoise susmentionnée. Cette période pour Karkowski correspond, dans ses textes et entretiens, à la découverte qu'il fit, en arrivant en Suède, de la musique rock industrielle, de la scène occidentale et de l'énergie de la situation de concert (volume et interaction avec le public)¹⁰³⁸. Il y eut aussi la fréquentation et l'influence qu'exerça selon mon hypothèse les personnes regroupées autour des figures que j'ai montées en emblème : Hausswolff et Elggren. Mais, bien que leur père spirituel Swedenborg et eux-mêmes ne se basent pas directement sur des principes *magiques*, un indice déterminant se situe dans les textes de Karkowski lorsqu'il est fait mention que Hausswolff invita, dans le cadre du TOPYSCAN, William Burroughs. Ce qui passe comme une énième anecdote prend toute son importance lorsqu'il s'agit d'investiguer sa construction idéale de la performance musicale en termes de magie et de rituel.

« Ruine et ruiner vont donc ensemble. Dans la pratique stochastique, le son évolue en nuages de gaz en fusion selon des figures très complexes, incontrôlables. Cela devient une *Burroughs music* opposée au contrôle absolu des sons.

Pour l'anecdote, j'ai joué, si l'on peut dire, avec Burroughs à l'occasion de lectures radiophoniques qu'il a faites en Suède à l'initiative de Hausswolff et du Topyscan. Or, parmi les choses très fortes qu'il a été le premier à percevoir, avec autant d'acuité, il y a le contrôle, le constat que nous étions entrés dans une ère de contrôle généralisé, extrêmement sophistiqué et qu'il était sain de s'y opposer. »¹⁰³⁹

¹⁰³⁸ KARKOWSKI, « Première texture », p. 44.

¹⁰³⁹ KARKOWSKI, « Première texture », p. 55.

Karkowski n'a pas joué sur scène avec William S. Burroughs (1914-1997)¹⁰⁴⁰, il a participé aux lectures. La manière dont il tourne la phrase fait pourtant ressortir l'importance de l'événement pour Karkowski, mais aussi pour la scène scandinave de la musique *industrielle*¹⁰⁴¹. Afin de comprendre la portée de l'anecdote, il s'agit de brièvement cerner ce qu'est cette musique et son lien avec Burroughs.

a) Musique industrielle : expérience sensible des limites normatives et rationnelles

Dans l'angle mort du punk s'est inventée la musique dite « industrielle » : en 1976, le quartet britannique *Throbbing Gristle*¹⁰⁴² radicalisa son geste initial en refusant d'apprendre à jouer le moindre accord pour éviter de reproduire une musique déterminée par les enchaînements d'accords du *Rythm'n Blues*. Mais ce nouveau genre n'était pas musicalement fixe. Il opérait comme un mimétisme inversé des structures de l'industrie musicale, par exemple en fabriquant des disques impossibles à faire tourner sur une platine. Il s'agissait d'utiliser les outils de l'art (salles de concerts, sonorisations, musiques, disques, cassettes) pour ne plus faire de l'art. L'*industriel*, pervers et insurrectionnel, surgissait des cendres dadaïstes comme mise en crise d'un art au service de « l'abrutissement des hommes » et comme réinvention des mécanismes de la création et de la pensée. Les *Throbbing Gristle* n'expliquaient presque pas leur démarche. L'hallucination prenait le pas sur toute forme de légitimation théorique. Ils cherchaient à faire de l'anti-musique au moyen d'éléments extra-musicaux comme des images choquantes de camps de concentration nazis ou d'images pornographiques doublées de stroboscopes rouges, de fréquences et volumes perturbant les perceptions sensorielles. Ils voulaient délibérément pousser à l'extrême l'expérience sensible des limites normatives et rationnelles. Selon eux, comme pour d'autres groupes tels *Cabaret Voltaire*, la société moderne de l'industrie technologique contrôle nos esprits et agit comme un réducteur de l'expression et des potentiels psychiques.

¹⁰⁴⁰ William S. Burroughs est né à St-Louis en 1914. Diplômé d'Harvard en 1936, il étudia la médecine à Vienne, voyagea, et fit même une recherche à Mexico sur les civilisations précolombiennes. Il devint héroïnomanie dès 1944. Sa carrière d'écrivain débuta dans les années cinquante, encouragé notamment par le poète et ami Allen Ginsberg, avec qui ils formeront le noyau (avec Jack Kerouak et d'autres) de ce qu'on appelle la *Beat Generation*.

¹⁰⁴¹ VALE, V., *Industrial Culture Handbook* (1983), RE/Search Publications, N° #6/7, 12^e rééd., San Francisco, 2006. Je me réfère aussi à HEGARTY, Paul, « Industry », *Noise/Music : A History*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2007, p. 101-116.

¹⁰⁴² Un livre retrace en langue française l'histoire du groupe : DUBOYS, Éric, *Industrial Music for Industrial People*, Camion Blanc, Paris, 2007.

Le désapprentissage de l'écoute et du savoir-faire de la musique occidentale et commerciale, l'utilisation des outils de l'art contre l'art, la valorisation de l'expérience sensorielle au détriment du contrôle intellectuel et technologique induit par la société moderne, et le goût pour la provocation sont autant de thématiques appartenant à la rhétorique de Karkowski comme nous l'avons vu précédemment.

b) *Cut-ups* de Gysin et Burroughs : méthode de décodage des structures de contrôle

Or si le mouvement précède les premières élaborations théoriques de Karkowski, il s'agit aussi de faire un détour par ce qui a inspiré le mouvement industriel, c'est-à-dire les techniques et idées de Burroughs. Ce dernier a étendu les conventions littéraires en donnant une forme artistique aux extrémités de l'abjection de son époque. Le livre *Naked Lunch*¹⁰⁴³ paru en 1959 ouvre une voie dans le monde de la dépendance, de l'homosexualité, et des marges sociales. De ce territoire largement méprisé, passé sous silence et caché, Burroughs met en évidence la question principale du « contrôle » : contrôle de la conscience et du comportement au travers de la dépendance envers le sexe, la puissance, l'argent, les drogues, et le contrôle lui-même.

Au niveau technique, Burroughs révolutionna la structure de la fiction, en ouvrant le genre littéraire de la nouvelle aux opérations de hasard. Il y introduit en particulier les techniques de *cut up* (découpage) du performeur, écrivain, peintre Brion Gysin (1916-1986)¹⁰⁴⁴ et de l'ingénieur Ian Sommerville (1940-1976), qu'il appelait aussi parfois *fold in* (pliage). Burroughs recyclait du matériel d'origines diverses (journaux, catalogue, etc.) en les détournant de leur objectif initial. Par cette technique, la linéarité de la prose est mise en question, abstraite de son contexte désiré, et les éléments de la littérature sont pris comme du matériel pictural avec leur forme, couleur et texture. Dans le film *Towers Open Fire* basé sur ses idées et réalisé par Antony Balch (1938-1980)¹⁰⁴⁵, par exemple, les pages d'un livre sont

¹⁰⁴³ BURROUGHS, William S., *Le Festin Nu* (1959), trad. de l'angl. par Éric Kahane, Gallimard, Paris, 1964.

¹⁰⁴⁴ Brion Gysin est un Américain né en Angleterre d'un père Suisse et d'une mère Canadienne. Il se mit à peindre très jeune et fut attiré par le mouvement surréaliste à Paris où il s'installa à l'âge de 19 ans. Il tint un restaurant à Tanger, puis à Paris à la fin des années cinquante où il rencontra William Burroughs en cours de publication du *Naked Lunch*. Ensemble, ils auraient développé la technique du *cut up*. De 1960 à 1963, ils publient des bouts de leurs premiers résultats théoriques et typographiques, qui formeront *The Third Mind*, publié en entier en 1978 : BURROUGHS, William S., GYSIN, Brion, *The Third Mind*, Viking Press, New York, 1978.

¹⁰⁴⁵ BALCH, Antony, *Towers Open Fire*, Amoral Film Services, N/B, (tourné entre 61 et 62), 1966, 11 min. Scénario : William Burroughs. Avec William Burroughs, Michael Portman, Brion Gysin, et Ian Sommerville. Le

coupées ou pliées en deux de manière verticale, rendant impossible la lecture d'une page de manière continue. La linéarité ou la cohérence d'une phrase (et du langage en général, par extrapolation) est interrompue et continuée par une phrase d'une autre page, donnant au lecteur soit à saisir le sens inavoué de la volonté d'un texte, soit un sens que le lecteur projette de lui-même (comme un test de Rorschach). Le lecteur entre alors dans un rapport actif vis-à-vis du texte, de l'image ou du son d'une œuvre. L'interruption du sens peut frustrer, mais donne l'occasion à l'esprit de saisir une abstraction et un décodage des significations structurées et structurantes par où passeraient notamment le conditionnement et le contrôle social. Mais loin d'être une technique secrète ou supposant une formation artistique, il s'agit au contraire de rendre la création la plus accessible avec des moyens les plus simples : « Quiconque avec une paire de ciseaux peut devenir un poète »¹⁰⁴⁶.

Mobilisées par les musiciens industriels et Karkowski, les thématiques, d'un sens caché derrière les productions médiatiques, de la remise en question de la structuration du langage sur l'individu, et l'accès à toutes et tous sans (dé)formation élitiste, se trouvent être en grande partie tributaire de l'œuvre de Burroughs et les techniques qu'il a développées au côté de Gysin notamment. Cette technique du *cut up* fut ainsi étendue au cinéma et à la musique par un certain nombre d'artistes travaillant les communications et messages « subliminaux » qu'entretiennent les médias de masse sur les individus. Le film *Decoder*¹⁰⁴⁷, par exemple, développe ce principe dans une fiction regroupant à l'écran et sur la bande-son Burroughs, Genesis P-Orridge (membre des Anglais de Throbbing Gristle), ou encore FM Einheit (membre du groupe industriel allemand Einstürzende Neubauten). Le réalisateur Klaus Maeck explique dans un enregistrement audio¹⁰⁴⁸ que l'idée originelle du film vient d'un des essais tirés de *Electronic Revolution*¹⁰⁴⁹ de William Burroughs dans lequel ce dernier explore sa technique du *cut up* avec les sons, et plus particulièrement les voix humaines prises comme arme et virus possédant des potentialités non visuelles de contrôle des individus.

film circule désormais avec *The Cut Ups* (1961, 1963, 23 min., de Balch, avec Burroughs et Gysin à l'hôtel Beat au 9 Rue Git le Cœur à Paris, à l'hôtel Muniria à Tanger, et à l'hôtel Chelsea à New York.) et *Bill and Tony* (BALCH, Antony, couleur, 1972, avec les têtes et voix de Balch et Burroughs). Ces films furent retrouvés dans une benne à ordures et sauvés par Genesis P-Orridge qui les a regroupés et les diffuse sous la bannière de Psychic Television. Le récit du sauvetage et l'étude de ces films sont donnés par Genesis P-Orridge dans SERGEANT, Jack, *Naked Lens : Beat Cinema*, Creation Book, Londres, 1997.

¹⁰⁴⁶ BURROUGHS, William, propos recueillis par BARRY, Miles, *William Burroughs : El Hombre Invisible*, Virgin Books, Londres, 1993, p.118. Je traduis.

¹⁰⁴⁷ MEACK, Klaus, *Decoder*, Hamburg, Couleur, 1984, 84 min. Avec F.M. Einheit, Christine Felscherinow, Bill Rice et William Burroughs, Corazón International, DVD, Berlin, 2010.

¹⁰⁴⁸ MEACK, Klaus, « Interview », *Decoder, Muzak Is More Than Music*, Corazón International, DVD, Berlin, 2010.

¹⁰⁴⁹ BURROUGHS, William S., « The Electronic Revolution », *The Electronic Revolution*, Expanded Media Editions, Royaume-Uni, Allemagne de l'Ouest, 1970.

Burroughs y raconte que dans un café londonien qu'il fréquentait, il se mit à enregistrer le brouhaha ambiant. Puis il réenregistra le tout en copiant et collant les sons jusqu'à les rendre bruyants et perturbants. Il retourna sur les lieux de l'enregistrement et diffusa devant le café la bande audio. Après plusieurs jours, le café vu son affluence diminuer du fait des sons désagréables qui y régnaient. Klaus Maeck reprit cette histoire en la transposant dans le restaurant d'une chaîne de *fastfood*. Son idée étant de créer « une burger krieg », une guerre civile contre l'invasion, dans la culture, des manipulations de multinationales néolibérales des années 80, au moyen d'un appareil aussi simple qu'un enregistreur de cassette audio. Grâce à une simple pratique de « copier-coller », il devenait possible, avec des moyens rudimentaires, d'utiliser les signaux des *mass media* (Muzak, publicité, télévision, etc.) pour les retourner contre eux-mêmes et mettre en évidence les manipulations des perceptions qu'ils supposent en termes d'images et de sons.

c) Ritualisation du *cut-up*

Mises en fiction ou objet de performance artistique, les techniques et idées de Burroughs, aussi virales que ce qu'il dévoile, sont devenues pour les artistes précités une *manière de vivre*, avec ses rituels, voire son temple et sa « Bible apocryphe » pour certains.

Toujours dans le film *Decoder*, F.M. Einheit joue le rôle de celui qui a trouvé l'idée de diffuser des sons perturbants (des cris de crapauds agonisants modifiés) dans les *fastfoods* de Hambourg, faisant fuir les clients qui soudain, lorsque la diffusion habituelle de Muzak est couverte, découvrent que ce qu'ils mangent est immonde et se révoltent dans les rues. Au milieu du film, juste après qu'il eut découvert le pouvoir du bruit, Einheit s'introduit dans un entrepôt où se déroule une cérémonie éclairée à la torche sur fond de musique industrielle, afin d'y trouver les sons qu'il lui faudrait (il n'a pas encore eu l'idée du crapaud). Lors de cette cérémonie, on y voit Genesis P-Orridge officier sur une estrade en uniforme avec une croix divisée en trois. Einheit se fait repérer en train de procéder à des enregistrements au moyen d'un petit enregistreur audio, ce qui lui vaut d'être emmené et forcé de faire l'expérience de la *Dreammachine* créée par Gysin et Sommerville. Par cette expérience, il est initié et peut ensuite s'expliquer sur la volonté de ses actions d'enregistrement. Il est libéré en promettant de faire part de ses prochaines découvertes au guide spirituel Genesis.

Cet épisode cinématographique et fictionnel reflète en fait l'existence de rituels effectués par Genesis au sein du TOPY, Thee Temple of Psychic Youth. En effet, si Throbbing Gristle et le groupe de Genesis qu'il forma ensuite, Psychic TV, sont devenus des

emblèmes renommés des musiques radicales des années 70 et 80, il est une facette méconnue concernant leurs activités parallèles¹⁰⁵⁰. La mention de Karkowski dans ses textes du TOPYSCAN fut une découverte en ce qui me concerne. Lorsqu'il s'est agi d'expliquer ce que recouvrait ce terme afin de constituer le glossaire de *Physiques sonores*, nous n'avions pas trouvé suffisamment d'informations pour comprendre ce que le terme recouvrait. Il apparaissait seulement que les initiales étaient celles de Thee Temple of Psychic Youth, auxquelles avaient été ajoutées SCAN, pour Scandinavie. Nous l'avons donc compris comme le pôle scandinave du label anglais de Genesis P-Orridge. Nous nous étions contentés de dire que ce pôle organisait des lectures avec Burroughs, et éditait des disques, comme, par exemple, la compilation *The Infernal Love Of Life* à laquelle Karkowski participa¹⁰⁵¹. Sur ce disque, nous retrouvons Karkowski en solo, Hausswolff et Pauser dans Phauss, mais aussi le groupe White Stains, composé de Thomas Tibert et Carl Abrahamsson. Ce dernier est pourtant l'administrateur principal du pôle Scandinave du TOPY, et a écrit le texte d'introduction de ce qui est intitulé *The Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth*. Si des précédentes éditions existaient déjà dès 1994, les textes réunis furent augmentés dans deux éditions à plus grand tirage, en 2006 et 2010¹⁰⁵². Cette « Bible » dévoile ainsi ce qui fut, de 1981 à 1992, selon les termes d'Abrahamsson (aussi nommé Eden 162) une *Centrifugal Intelligence Agency*¹⁰⁵³ (C.I.A.) expérimentale.

d) Une fréquence de vérité occulte et inaudible

¹⁰⁵⁰ Le seul ouvrage à ma connaissance qui fait mention de cet aspect rituel en musique industrielle est KEENAN, David, *England's Hidden Reverse : A Secret History of the Esoteric Underground*, London, SAF, 2003. Jamais autrement à côté de Psychic TV n'est mentionné, à ma connaissance, l'existence du TOPY.

¹⁰⁵¹ *The Infernal Love Of Life*, TOPYSCAN 006, Vinyle, LP, Suède, 1990. En parlant de l'outil *Upic* développé par Xenakis, Karkowski fait mention pour la seconde et dernière fois du TOPYSCAN : « Avec une partition graphique totalement spontanée. Du dessin que tu improvisais sur une planche comme une Wacom et qui ensuite subissait une série d'algorithmes au résultat imprévisible. J'ai fait deux morceaux avec des matériaux issus de l'Upic : « Immortal by my side » (réalisé sur Silent Records en 1990), une masse de sons continus d'une richesse microtonale qui rend bien compte des possibilités de ce synthétiseur et un second édité chez Topyscan sur une compilation qui s'appelait "This infernal love of Life". Genesis P. Orridge a donc été un promoteur du CEMAMu ! (rires). », KARKOWSKI, « Première texture », p. 53.

¹⁰⁵² *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (1994, 2006, 2010), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010. Le terme « 3^e édition » n'est pas écrit. Mais étant donné que la deuxième édition date de 2006 (édité chez Jason Louv), elle ne peut pas comporter la dédicace de Lady Jaye Breyer P-Orridge 1969-2007.

¹⁰⁵³ ABRAHAMSSON, Carl, « The Deconstruction of a Map of an Unknown Territory », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 15.

Les membres du groupe Psychic TV commencèrent l'aventure du Temple suite à leur album *Force the Hand of Chance* en improvisant des solutions d'organisation communautaire. Depuis 1973-74, ils avaient formé une communauté regroupée dans huit maisons squattées de Beck Road dans le quartier Hackney de Londres (E.8). Lorsqu'ils sentirent qu'un nombre croissant d'hommes et de femmes, selon les termes de Genesis, étaient en quête d'une exploration volontaire, intuitive et communautaire des relations non traditionnelles et de la vie (la codification de leur nouveau langage écrit le mot [vie] selon une logique qui induit spontanément le doute avec le [if] anglais dans l'affirmation: *L-if-E*), la communauté s'agrandit et s'institutionnalisa de plus en plus jusqu'à la création du Temple en 1981. Toutes et tous possédaient une carte d'identité affirmant leur intention. Je la traduis ici afin de mettre à plat un résumé du TOPY :

THEEFRQUENCYOVTRUTH

Cette carte identifie son porteur comme un Individu actif dans Le Temple de La Jeunesse Psychique¹⁰⁵⁴. TOPY est dédié à l'établissement d'un système fonctionnel de magie (*magick*), une philosophie moderne païenne sans recours à la mystification, aux Dieux ou Démons, mais reconnaissant les puissances implicites du cerveau humain (Neuromancie), liées à une sexualité sans culpabilité et concentrées au travers des structures de la VOLONTÉ (Sigils). TOPY propose que la magie (*magick*) autorise l'Individu à embrasser et à réaliser ses rêves et de maximiser leurs potentiels naturels. TOPY est pour ceux qui ont le courage de se toucher eux-mêmes. Cela intègre tous les niveaux de la pensée des premières étapes jusqu'à la négation finale de tous les systèmes innés de contrôles et de peur.

NOTRE BUT EST LE PLEIN ÉVEIL NOTRE ENNEMI EST LE SOMMEIL SANS RÊVE¹⁰⁵⁵

Sans entrer dans tous les détails de ce que cette manière de vivre en communauté comprend, je relève les points que suppose cette carte d'identité.

Il est une tension entre la majuscule sur l'*Individu* et le *Notre but* commun. L'individu, par opposition à une religion où chaque membre fait partie d'un corps global (comme un des sens de l'Église), est appelé un *connecté* ou un *déconnecté* par rapport à TOPY. L'Individu est pensé dans sa particularité unique en fonction des découvertes sur l'ADN. Chacun possédant sa propre « culture » du fait de sa codification génétique. Cette codification propre peut être révélée dans un environnement et une communauté propices à sa réalisation.

¹⁰⁵⁴ *Thee*, formule médiévale du déterminant « the » ; de même que le « of » devient « ov ».

¹⁰⁵⁵ P-ORRIDGE, Genesis, « Addenda To The Second Edition Of The Psychic Bible », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 465. Je traduis.

Lorsque les maisons de Hackney ne furent plus suffisantes pour accueillir tout le monde, d'autres parties de l'Angleterre furent investies, devenant des points d'accès (*Access Point*), de même qu'au niveau international, des *Stations* virent le jour comme en Suède (mais aussi en Écosse, en Italie, en Allemagne, en Australie, aux USA et aux Pays-Bas). Dans ces différents lieux, il était possible d'avoir accès aux productions du TOPY (magazines, cartes, vidéos, disques, etc.), et aussi de participer à des lectures, rituels, et *rave party*¹⁰⁵⁶.

L'individu *connecté* où qu'il¹⁰⁵⁷ se trouve doit être actif en magie et en philosophie païenne. Il s'agit ici de l'aspect magique et rituel développé dans des ateliers de magie occidentale et de chamanisme qu'Abrahamsson décrit comme étant des techniques archaïques de rythme induisant des états de trances – ce que Karkowski utilise dans sa composition basée sur les *rythmajik*¹⁰⁵⁸ – afin d'atteindre des niveaux de conscience plus élevés. Abrahamsson décrit, par exemple, qu'au TOPYSCAN, il leur arrivait d'aller en campagne et de communiquer « avec succès » avec les aspects cachés de la nature en lien avec leur esprit¹⁰⁵⁹. Mais le livre de référence initiant au rituel de base qui est *Thee Grey Book*¹⁰⁶⁰, insiste plus particulièrement sur l'expérimentation de méditation, les méthodes traditionnelles de cérémonie magique et le développement d'une sexualité propre en fonction d'une discipline particulière. Le rituel central TOPY, de manière théorique, consistait en ce que le 23^e jour de chaque mois, à 23 heures, les adeptes performant un rituel de *sigil* ou une œuvre d'art. En référence explicite à la technique mise au point par le peintre occultiste anglais Austin Osman Spare (1886-1956), il s'agissait de la création d'une représentation (un objet, un signe, un sceau, une signature, etc.) sur laquelle l'intention est projetée par la volonté du magicien ou du performeur. Le sigil médiatiserait un courant d'énergie provenant de l'individu dans la réalité. Dans le cadre du rituel TOPY, il s'agissait d'un rituel qui mettait en acte, qui exprimait et extériorisait la volonté propre de l'Individu ; une manière de réaliser ce qui ne sort qu'en rêve, et d'arriver à *se toucher soi-même*, c'est-à-dire toucher sa puissance propre, le

¹⁰⁵⁶ Le mouvement original de la *rave party* est revendiqué par les membres du TOPY.

¹⁰⁵⁷ Une manière de se défaire de la domination masculine leur fera choisir de changer de nom en Kali pour les femmes (ou les hommes qui le désirent) et en Eden pour les hommes (ou pour les femmes qui le désirent) suivi de leur chiffre (Abrahamsson est Eden 162).

¹⁰⁵⁸ « Dans mon *concerto pour percussion et grand orchestre*, un rituel sonore influencé par une étude de Rythmajik, une connaissance tirée de l'ancien alphabet sémitique de la pratique des percussions rituelles, je me suis concentré sur la recherche de trois paramètres, de trois éléments : (1) le tambour comme un instrument magique, puissant ; (2) les propriétés métaboliques liées aux rythmes répétitifs ; (3) la puissance physique du son lui-même. », KARKOWSKI, « Une méthode scientifique, un objectif magique », p. 19.

¹⁰⁵⁹ ABRAHAMSSON, Carl, « The Deconstruction of a Map of an Unknown Territory », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 12. Je traduis.

¹⁰⁶⁰ « Thee Grey Book », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 35-57.

plus souvent inhibée par une éducation culpabilisante ou par des dispositifs de contrôle des *stimuli* qui composeraient la réalité des sociétés industrialisées. Il pouvait s'agir de pièces ou de talisman, mais aussi de comportements, de pensées et de corps. La sexualité y était centrale, du fait de sa codification négative et culpabilisante en Occident chrétien. Ainsi, la structure dite « officielle » du rituel sigil s'inspirait d'une magie sexuelle comportant des techniques tantriques orientales, « l'alphabet du désir » de Spare, des états d'esprit à franchir avant l'orgasme et des mélanges spécifiques de sécrétions. Toutes les productions culturelles – sciences et philosophie – rejetées par la culture contemporaine des années 80 en Occident étaient – en tant que sciences et philosophies rejetées et invalides – volontairement sujettes à l'investigation de la part des membres du TOPY.

e) Aleister Crowley et l'Occulture

Ce syncrétisme des pensées et sciences contre-culturelles au sein du TOPY résulte historiquement de la rencontre de Genesis avec Burroughs en 1971, suite à une correspondance épistolaire. Burroughs présenta Brion Gysin qui allait influencer profondément Genesis par son œuvre et par son intérêt pour la science *magick* d'Aleister Crowley (1875-1947). *Magick* est le nom donné par Crowley à son système magique que constitue tout acte intentionnel dont le but est d'obtenir un changement. Le terme *magick* se terminant par « ck » est l'invention de Crowley, centrale pour son système philosophico-religieux selon lequel – en résumé – la Loi de *Thelema* (décrite dans son *Livre de la Loi* en référence au grec du Nouveau Testament, et repris d'une longue tradition occultiste de type rabelaisienne) y est comprise comme le processus de réalisation de la « Volonté Supérieure » de l'humain en tant que dépassement de sa condition.

Le TOPY de Genesis se comprend ainsi comme l'organisation de pratiques permettant de dépasser ce qui conditionne les comportements psychiques et corporels de l'individu dans la société moderne des années 1970 et 1980. La mobilisation des sciences occultes, des pensées et penseurs discrédités, l'excavation des « illuminations anciennes suspendues » et des « morceaux d'intelligence humaine »¹⁰⁶¹ suit le même objectif de Gysin et Burroughs, qui consistait à altérer la réalité donnée à voir, ou à dévoiler l'implicite et les informations cachées dans les dispositifs et appareil de contrôle de la société de consommation occidentale.

¹⁰⁶¹ ABRAHAMSSON, Carl, « The Deconstruction of a Map of an Unknown Territory », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 11. Je traduis.

L'organisation du TOPY, dans ce sens, réfute l'idée sectaire (chacun devant d'abord se trouver par lui-même), la mystification (autre forme de dissimulation) ou la religion (le magique, l'ésotérique, Crowley, etc. comme manière de se défaire du conditionnement lié à une croyance en particulier chrétienne). Dans ce sens, le TOPY revendique le néologisme d'*Occulture* formé des termes « occulte » et « culture », et contenant en écho « Occident ». En développant ce concept, Abrahamsson insiste sur le fait qu'il exprime l'idée que leur pratique n'appartient pas à l'occultisme en soi ni à la culture en soi, mais travaille sur leur *interchangeabilité* afin d'effacer les frontières qui délimitent ces catégories¹⁰⁶² et afin d'accéder à un degré plus haut de conscience, non pas spirituel, mais en fonction d'une perception plus claire des dispositifs organisant la réalité et inhibant la volonté individuelle.

En effet, le contexte de ces années est dominé par un développement sans précédent des médias de masse et de l'idéologie néo-libérale. La télévision fit à ce titre l'objet d'une attention particulière du TOPY. Elle était considérée comme ayant un langage propre où le contenu réel forme un appât, où les enjeux sont neutralisés et dont les images et les sons sont diffusés de manière hypnotique afin que le spectateur soit dans un état de transe le rendant plus réceptif aux messages publicitaires¹⁰⁶³.

Mais le scénario qu'a élaboré Gysin, dont Burroughs se serait inspiré en littérature, est que la société est un réseau culturel d'informations ordonnant l'identité, la localisation et l'époque de chaque individu. Ce réseau forme le *quadrillage* que la culture désigne comme étant la réalité. Le processus utilisé par Gysin pour peindre ses tableaux donne à visualiser ce réseau contrôlant notre rapport au monde. Dans le film *The Cut-Ups*¹⁰⁶⁴, on y voit Gysin quadriller d'abord une grande feuille formant un damier qui est à son tour ensuite comblé par des couches de couleurs et matières donnant à voir au final une ville moderne. Du point de vue du langage, il en irait de même, le quadrillage d'une seule forme de réalité serait opéré par les mots (quadrillage d'écritures : horizontalement par celles, occidentales, romaines ou arabes, et verticalement par celles, sino-tibétaines, par exemple). L'histoire (la situation dans l'espace et le temps) est contenue dans les « Mots » comme « un crabe ermite dans un

¹⁰⁶² ABRAHAMSSON, Carl, « The Deconstruction of a Map of an Unknown Territory », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 11. Je traduis.

¹⁰⁶³ HALLEWELL, Tom, « Television Magick », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p.162-177. Je traduis.

¹⁰⁶⁴ BALCH, Antony, *The Cut Ups*, Amoral Film Services, N/B, 1961, 1963, 23 min. avec Burroughs et Gysin à l'hôtel Beat à Paris, à l'hôtel Muniria à Tanger, et à l'hôtel Chelsea à New York.

coquillage »¹⁰⁶⁵. Les mots sont en nous et à l'extérieur de nous, dans l'attente d'être capturés. Mais Gysin a aussi observé, lorsqu'il vivait au Maroc, que les musiciens traditionnels utilisaient des phrases et des séquences musicales équivalentes à un langage donnant des impulsions de comportements physiques. Cette prise de conscience est ce que Genesis considérait comme *La Clé (Thee Key)* du comportement magique, car le fait que la musique déclenche des états différents « révèle la fluidité des physiques occultes »¹⁰⁶⁶. Les sons deviennent ainsi une des clés pour ensuite accéder aux dimensions non linéaires de la vie du corps au-delà et en deçà des structurations langagières et scripturales imposées à l'individu.

Dans le système TOPY, le *cut-up* est appelé *La Porte (Thee Door)*. C'est l'étape qui suit *La Clé*. S'il n'est pas question de conspiration (étant conscient qu'il n'est pas donné à un groupe quel qu'il soit de contrôler le contrôle), la majorité des gens, aux XIX^e et XX^e siècles, sont considérés dans ce système, comme des « serfs » par rapport à une minorité protégeant leurs intérêts. Depuis des centaines d'années, il en aurait été de même, comment donc imaginer changer de modèle de comportement humain ? Les mots, la littérature, toutes les productions humaines ramèneraient au réseau de repères culturels qui baliseraient nos intuitions individuelles. Avec la méthode du *cut-up*, il serait alors possible d'interrompre cette logique héritée et présupposée. La réalité pouvant, selon Genesis, apparaître avec plus de précision qu'aucun système linéaire ne pourrait le faire : « Les langages sont linaires. La vie ne l'est pas ». De l'intérieur, de l'extérieur, de manière forte ou imperceptible, les *stimuli* répondent simultanément et participent, et ce, dans une multitude de directions et de niveaux au travers du corps. Genesis, dans sa démonstration, revient, comme Gysin, à la question du son : « [...] le son entre dans le corps à travers toutes les surfaces, via vibrations et fréquences, non pas juste par les oreilles »¹⁰⁶⁷. Une multitude d'événements se déroulent constamment à tous les niveaux du corps et le métabolisme continue à fonctionner sans que la conscience s'en aperçoive. Le contrôle et ses dispositifs masse médiatiques – plus largement encore les mots qui fixent et donnent des repères – concentrent la conscience individuelle sur certains aspects alors qu'en même temps, d'autres sensations sont en train d'être enregistrées inconsciemment par le corps. C'est pour cette raison qu'il est préconisé par le TOPY

¹⁰⁶⁵ P-ORRIDGE, Genesis, « Behavioural Cut-Ups and Magick », *Part VI – Magick Defends Itself, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 153. Je traduis.

¹⁰⁶⁶ P-ORRIDGE, Genesis, « Behavioural Cut-Ups and Magick », *Part VI – Magick Defends Itself, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 154. Je traduis.

¹⁰⁶⁷ P-ORRIDGE, Genesis, « Behavioural Cut-Ups and Magick », *Part VI – Magick Defends Itself, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 155. Je traduis.

d'observer la discipline « accessible à tous » de commencer par *écouter* afin de 1. être sensible aux stimuli subtils ; 2. se renforcer spirituellement et physiquement¹⁰⁶⁸. L'utilisation d'un enregistreur peut donc faire l'affaire. En enregistrant ce qui se passe constamment autour de soi – pendant les rapports sexuels, par exemple –, lorsqu'on réécoute, l'occasion est en effet donnée à l'auditeur de se rendre compte de la multitude d'événements inaperçus ou perçus autrement. Cet exemple de méthode permettrait de pouvoir devenir sensible aux *stimuli subtils* et aux déformations de la mémoire afin de devenir plus sensible et donc plus fort dans une plus grande conscience de la réalité. Genesis se réfère à Gysin pour dire que l'enregistrement d'un événement dans n'importe quel type de médium serait une manière de le *déifier* :

« Une fois que quelque chose est enregistré, il devient Vérité. L'enregistrement dure plus longtemps que nos mémoires. Les bandes audio ne mentent pas. Les bandes audio possèdent le moyen de “te faire revenir en arrière” sur un événement. Presse le bouton et tu y es à nouveau. »¹⁰⁶⁹

Devient alors compréhensible la *fréquence* de vérité qui devait unir les connectés du TOPY. Pour se renforcer, pour se rapprocher d'une omnipotence sensitive et intellectuelle, les méthodes permettant d'interrompre les langages linéaires (de nouveau dans l'espace et le temps) étaient prônées par le TOPY comme pratique *magick interprétée de manière non mystique*. La musique étant un tel médium de communication des émotions, il était considéré possible grâce à elle de manipuler ou de détruire une culture. Throbbing Gristle et Psychic TV, dans ce sens, travaillèrent les *cut-ups* sonores en créant une anti-Muzak perturbant les écoutes et fréquences contrôlées par les masses médiatiques par tous les moyens possibles. Cette facette scénique et publique du TOPY et sa facette communautaire aux pratiques rituelles discrètes montrent en quoi les techniques littéraires et artistiques de Burroughs et Gysin furent l'objet d'une organisation disciplinée d'une manière de vivre selon la prise de décision de donner forme et voix à ce qu'Abrahamsson appelle, sur les traces de Jung, l'*Inconscient collectif*¹⁰⁷⁰, où ce que Jason Louv nomme les *courants cachés de la réalité* afin

¹⁰⁶⁸ P-ORRIDGE, Genesis, « Is Magick really For All ? », *Part VI – Magick Defends Itself, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 183. Je traduis.

¹⁰⁶⁹ P-ORRIDGE, Genesis, « Is Magick really For All ? », *Part VI – Magick Defends Itself, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 184. Je traduis.

¹⁰⁷⁰ ABRAHAMSSON, Carl, « The Deconstruction of a Map of an Unknown Territory », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 11. Je traduis.

de réaliser l'apothéose individuelle¹⁰⁷¹ et le changement de la pensée linéaire de l'évolution de l'espèce humaine (écrite *humanE species* par Genesis¹⁰⁷²).

f) Sécularisation du désenchantement

Selon les deux définitions de l'occultisme de Wouter J. Hanegraff précédemment citées, le TOPY ne s'inscrit pas à première vue dans les tentatives des ésotérismes de venir à bout du désenchantement du monde, mais plutôt, selon la seconde définition, de faire sens de l'ésotérisme à partir d'un monde désenchanté. Si l'on cherche à rendre justice aux explorations du TOPY, il s'agirait non pas de parler d'un monde désenchanté, mais d'un monde contrôlé dans lequel les perceptions de la réalité sont contrôlées selon un quadrillage culturel aliénant dont il faudrait se libérer. Le TOPY puise dans les formes de pensée marginalisée par le quadrillage tels les *cut-ups* et les pratiques magiques ou *magick*. Il s'agit donc de tentative de penser la réalité autrement, en privilégiant l'héritage d'outils permettant, au sein de la modernité d'élaborer au niveau perceptif et intellectuel l'infinité bridée des potentialités humaines. « Enchantement » est traduit par « réalisation de sa propre volonté dans le monde », et « désenchantement » est traduit par « contrôle ». La méthode magique, revendiquée comme sa version *non mystificatrice*, c'est-à-dire sécularisée, est comprise comme une manière de vivre par *cut-up*, c'est-à-dire en créant des interruptions dans la logique préconçue situant l'individu au sein du quadrillage culturel. Les médias culturels, qu'ils soient littéraires, cinématographiques, musicaux, picturaux, *etc.*, sont les théâtres et les scènes de ces *cut-ups*, laissant entendre, à qui saurait les décoder et écouter, des formes autres de réalité. S'il n'est pas le lieu de faire le procès du TOPY, il est remarquable que les méthodes explorant les possibilités de vivre et penser autrement la réalité, mobilisent des références et des univers esthétiques préexistants. Certes, la référence majeure à la magie d'Aleister Crowley est dite simplifiée et non mystique, mais il ne s'agit de nouveau que d'un déplacement de pouvoir où la force de la nomination référentielle, la codification d'un nouveau langage, l'organisation de l'espace et du temps communautaires, les niveaux de réalisation et de libération (*La Clé, La Porte*, *etc.*), sont toutes des formulations héritées de l'occultisme crowleyen quadrillant à leur tour l'expérience de l'individu. C'est pourtant de

¹⁰⁷¹ LOUV, Jason, « Introduction, On The Way To Thee Garden », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 25. Je traduis.

¹⁰⁷² P-ORRIDGE, Genesis, « Define "HumanE" », *Part V-Define : Con-trol, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 124.

cette manière qu'un des mouvements artistiques radicalement contestataires des années 1980 a influencé et continue d'influencer les quêtes de décodification culturelle.

g) Correspondances des pratiques magiques : Karkowski et le TOPY

Lorsque Karkowski a, dit-il, presque joué avec Burroughs, les lectures et concerts initiés par Hausswolff et le TOPYSCAN furent organisés en l'honneur de l'anniversaire d'Aleister Crowley. Mis à part ce prétexte au rassemblement, je suis en mesure d'affirmer que les expressions parsemant les affirmations de Karkowski en matière de rituels magiques sont principalement issues du contexte de pensées diffusées exemplairement par le TOPY. À ma connaissance, Karkowski n'a pas participé aux rituels du TOPY, pourtant les formulations possèdent des analogies évidentes. Je ne suis pas en train de supposer une adhésion cachée, mais j'essaie de montrer en quoi le contexte suédois a influencé sa manière de concevoir et ressentir la situation de concert. S'attacher seulement aux mots serait fallacieux dans le sens où l'insistance de Karkowski sur la *Volonté* (WILL), pour prendre un terme qui se retrouve dans les deux rhétoriques, ne peut être directement associée à la *Vraie Volonté* de Crowley, du fait qu'il ne la mentionne jamais alors qu'il cite plus volontiers Nietzsche ou Schopenhauer¹⁰⁷³ sans toutefois discuter de ces philosophies. Par contre, la détermination du TOPY est perceptible dans l'organisation rhétorique de Karkowski en ce qui concerne le déroulement rituel.

En effet, il y a dans les deux rhétoriques (TOPY et Karkowski) d'abord l'exposition de la réalité telle qu'elle apparaît et comme elle est imposée à chaque individu. Dans le TOPY, il s'agissait de l'étape de *La Clé*, c'est-à-dire de la prise de conscience du quadrillage culturel structurant et contrôlant l'imaginaire et le langage d'un individu. Chez Karkowski, il s'agissait à l'identique de désigner des couches de fictions et d'images manipulant le soi profond :

« Les clips deviennent le cœur du contrôle [...]. »¹⁰⁷⁴

Puis il y a la méthode pour se « libérer » et « réaliser » son individualisme. Dans le TOPY, le *cut-up* (*La Porte*) devenait une manière de vivre et de pratiquer une magie séculière, par l'interruption de la logique linéaire qui situe l'individu malgré lui. Chez

¹⁰⁷³ *World as Will* étant le nom donné par KARKOWSKI et Tetsuo Furudate à leur duo.

¹⁰⁷⁴ KARKOWSKI, « Première texture », p. 56.

Karkowski, il était question de pratiquer la magie lors du rituel qu'est le concert, contre les manipulations masse médiatiques, grâce à la puissance du son :

« Les clips deviennent le cœur du contrôle que seul l'art sonore peut enrayer efficacement en injectant sa nature phénoménale pure dans le système nerveux de l'auditeur. »¹⁰⁷⁵

Si Karkowski ne mentionne pas directement le terme de sigil, le son chez lui revêt cette idée du signe, d'interface, comme extériorisation de la volonté du magicien. Le son serait ce signe tangible permettant de toucher sa puissance propre (de se *toucher soi-même*), d'éveiller le dieu qui sommeille en soi ou de changer le cours de la civilisation.

Les analogies terminologiques en matière de rituel magique trouvent leur exemple type à l'ouverture de la *Psychick Bible* lorsqu'en *incipit* est inscrit, avant même les crédits du livre, ce proverbe TOPI : *Thee Method of Magick Thee Aim of Science* (Old TOPI Proverb). Certes, les *Thee*, qui sont des signes du TOPY en écho notamment à Burroughs¹⁰⁷⁶ et la désignation *magick* en « ck » fondamentale au système de Crowley, ne se retrouvent pas dans le *The Method is Science The Aim is Religion* de Karkowski. Mais un dialogue d'idées et de pratiques est identifiable entre le TOPY et Karkowski au moyen du contexte commun et de ces analogies de formulations, formant une communauté étendue d'artistes en quête d'émancipation des structurations structurantes (des « paroles » identiques ici aux « mots » écrits¹⁰⁷⁷) par la pratique rituelle de « magie », de type crowlienne pour le TOPY et vitaliste pour Karkowski.

3.3.2 Remarques TOPY – Karkowski

Bien que les avant-gardes du XX^e siècle manipulent le terme de *Magie* lorsqu'il s'agit d'expliquer la pratique de l'interruption de la logique culturelle préétablie (cf. les dadaïstes et

¹⁰⁷⁵ KARKOWSKI, « Première texture », p. 56.

¹⁰⁷⁶ « Who scared you all into time ? Into body ? Into shit ? I will tell you : « *the word* ». Alien Word « *the* ». « *The* » word of Alien Enemy imprisons « *thee* » in Time. In Body. In Shit. » in BURROUGHS, William S., *Nova Express* (1964), Grove Press, New York, 1992, p. 4. Je mentionne le français : « Qui vous envoya dans le temps apeurés ? Dans un corps ? Dans la merde ? Je vais vous le dire : *le mot*. Mot étranger le. « *Le* » mot de l'Ennemi Étranger « *l'* » emprisonne dans le Temps. Dans le Corps. Dans la Merde. » BURROUGHS, William S., *Nova Express* (1964), trad. de l'angl. par Gérard-Georges Lemaire (1994), Christian Bourgois éditeur, Paris, 2011, p. 470.

¹⁰⁷⁷ Rejet de l'écriture « *bullshit* » pour Karkowski, et prison des consciences pour Burroughs et Gysin : « Prisonniers sortez. Les grands cieus sont ouverts. Moi, Hassan i Sabbah *efface le mot pour toujours*. Si, vous, vos mots, je vous annule pour toujours. Annulés aussi les mots de Hassan i Sabbah. » in BURROUGHS, William S., *Nova Express* (1964), trad. de l'angl. par Gérard-Georges Lemaire, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2011, p. 470.

surréalistes¹⁰⁷⁸), la mobilisation du terme par Karkowski – au vu de son contexte, des références faites, d’une vision des réalités et d’une rhétorique commune – s’inscrit dans le contexte plus particulier des élaborations en vigueur dans le milieu de la musique industrielle et du TOPY dans les années 1980. Mais l’absence de mention détaillée de la part de Karkowski d’une influence du TOPY peut aussi être interprétée comme une volonté de distanciation par rapport à toute appartenance à un groupe, une communauté ou à quelque organisation qu’elle soit. J’étais cette remarque en faisant appel à la manière particulière dont Karkowski utilise la magie. Il n’avertit pas son auditeur qu’il va s’agir d’un rituel. Car, d’une part, l’auditeur est pris par surprise par Karkowski et n’est pas dans une démarche volontaire comme dans le TOPY. Et, d’autre part, il se refuse à toute théorie ou explication quelle qu’elle soit. Volontairement, Karkowski affirme son *individualisme* en ne faisant aucune référence aux pratiques magiques ni à une appartenance claire, comme affirmation de sa volonté propre de compositeur/médium dénué de leur déterminisme, ceci pouvait faire écho à son Xenakis privilégiant l’artiste *absolument seul*. S’il manifeste son indépendance face aux rituels du TOPY, il impose en revanche ce qu’il entend à propos de ce qui dépasse le réel apparent. Cet au-delà du réel apparent est aussi organisée et même comparable à la doctrine de Swedenborg

Plus encore, l’engagement en faveur d’une transformation, en l’occurrence sociale, est orienté chez Karkowski principalement en fonction de la question du sonore. Bien que le TOPY et Karkowski s’accordent à utiliser le son du fait qu’il possède des effets qui précèderaient et dépasseraient l’entendement et la conscience, le TOPY ne se limitait pas à ce médium. Toutes les productions culturelles étaient pour le TOPY sujettes à la magie du *cut-*

¹⁰⁷⁸ La magie est invoquée dans les pratiques artistiques d’avant-gardes notamment, lorsque l’œuvre fabrique de la culture, crée de nouvelles valeurs. Si l’on prend l’exemple du film de Luis Buñuel et Salvador Dalí *Un Chien Andalou* (n/b, 17 min., 1929), les séquences sont organisées selon le choix du plus illogique afin de créer du fantastique, du jamais vu au cinéma auparavant, non pas seulement dans le but de choquer, mais de rompre l’enchaînement des idées établies, préconçues et prévisibles. Un rapport magique s’instaure entre le spectateur et le film qui commence (en tout cas, en 1929, cette intention était exploitée). Luis Buñuel à l’écran fume et aiguise un rasoir, va sur le balcon, regarde la lune et, image suivante, coupe avec sa lame l’œil d’une femme, un filet de nuage passe devant la pleine lune. La scène continue de surprendre, 80 ans après. Un des films majeurs de la première période du cinéma expérimental s’ouvre par un aveuglement. Les symboliques, critiques, théories, et censures déferleront à propos de cette scène. Est-ce une séquence aussi illogique que le prétend le fils de Buñuel ? Est-ce l’ultime critique du cinéma du divertissement à venir ? Nul ne peut le dire. Le rapport magique de l’œuvre opère, ouvre une brèche d’incompréhension, défait la continuité du rapport linéaire des causes et des effets. Sur la manière illogique de procéder de Dalí et Buñuel pour l’écriture d’*Un Chien Andalou*, le fils du dernier imite le dialogue entre les deux : « Let’s start a new scene, a girl – ok – what is she doing ? – she’s jumping a rope – bad idea – she’s scared ? – fine, but she’s scared of what ? – two pieces of rope – that’s interesting – why there are two pieces of rope – a rope in gold – bad idea – there’s a man pulling with rope – good – what is he pulling ? – electric train ? – bad idea – a piano ? – wonderful idea – and what’s on the piano ? – a piece of rope ? bad idea – two dead donkeys – great idea – and so on », BUÑUEL, Juan-Luis, propos recueillis, filmé et dirigé par G. Fernandez, in « A slice of Buñuel. Exclusive interview/documentary with Juan-Luis Buñuel », 9 min. 45 sec., *Un Chien Andalou* DVD, Transflux films, 2004.

up. Le son, comme les mots, parlés, écrits, les images, peintes ou en mouvement, tous ces médias étaient utilisés dans le quadrillage culturel conscient et inconscient. Ils faisaient donc l'objet d'une attention particulière afin de les transformer pour qu'ils deviennent les supports d'un accès à une réalisation de soi. Chez Karkowski, il n'y a pas une seule voix dans ses compositions. Tout est fait pour se défaire des moindres images, ou structures. Il ne cherche même pas à les détourner de leur objectif, à les couper et les plier. Il n'y a *que le son* comme interface entre l'audible et l'inaudible vibrationnel. Rappelons qu'il termine son texte *The Method is Science The Aim is Religion* en affirmant que son « objectif est d'étendre la musique jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien d'autre que la musique. » Si le TOPY déterminait le cadre et les termes d'une réalisation individuelle, Karkowski impose à son auditeur une forme d'*intégrisme vitaliste* du son¹⁰⁷⁹ qui configure son idée de l'existence des possibilités infinies. Le recours au lexique magique chez Karkowski n'est pas une méthode ou une manière de vivre que chacun pourrait appliquer pour soi, mais sa magie est instrumentalisée en fonction de la connaissance des effets du son sur le métabolisme et pour *injecter* dans le corps de l'auditeur ce qui a été révélé à Karkowski, c'est-à-dire que le son est sa propre raison d'être, sa religion.

4. Conclusion de chapitre

Étendre la musique afin qu'il n'y ait plus rien d'autre que de la musique. Comment comprendre un langage d'écoute qui mobilise une affirmation totale de ce type ? Au travers de ce que dit Karkowski du son, il nous a été possible d'observer des éléments historico-culturels mobilisés par certains artistes de la fin des années 1970 et des années 1980 qui régulèrent les interactions du dispositif de Karkowski bien que son objectif affiché était de se « libérer » des systèmes non seulement issus de la tradition musicale occidentale, mais aussi de l'influence exponentielle des médias de communication de masse dans la vie quotidienne européenne. Les élaborations, plastiques, sonores et théoriques des artistes présentés autour de Karkowski mettent en évidence les enjeux liés aux technologies du son et à leur utilisation dans les espaces publics et privés. Ils mettent en évidence la question du son en modernité par rapport à ce qui peut encore être appelé « musique ». Karkowski s'est voué à la musique, et

¹⁰⁷⁹ Je choisis le terme pour sa connotation catholique et en réaction à la modernité – par rapport à un fondamentalisme de type protestant s'attachant à la lecture littérale des *textes* bibliques – bien qu'il soit lié à un contexte particulier et français. Je l'adapte au vitalisme de Karkowski pour catégoriser les enjeux attachés à la primauté de l'audition et au principe vital vibratoire constituant la conception d'un son, chez Karkowski, qui cherche à le défaire des manipulations auxquelles il serait sujet en modernité.

avec ses collaborateurs, ils développèrent des stratégies inédites pour penser et pratiquer le son d'une manière alternative à sa récupération lucrative ou selon un objectif de régulation sociale. Submergée par des objectifs autres, la musique pour elle-même ne pouvait plus s'écouter de la même manière. Un dégoût, une nausée montait lorsqu'à l'écoute de la musique, c'est le son de sa manipulation qui devenait assourdissant. Selon ce scénario proposé, les artistes interrogés dans ce chapitre déplacèrent la question de la musique sur la question du phénomène sonore, jusque dans ses vibrations inaudibles. De même, ils déplacèrent aussi la question de la Muzak vers le bruit, tout aussi inaudible, mais selon les critères esthétiques d'une écoute développée par une société donnée. Radicalement, le déplacement passa des oreilles au corps.

Mais si le groupe suédois et les collectifs liés à la musique industrielle, auxquels Karkowski a participé, influencèrent sa rhétorique par la mobilisation des traditions de pensée alternative qu'ils invoquaient, il est un des seuls à s'être sans commune mesure dévoué au son. Ne touchant pas aux autres médias artistiques (tout autant affectés par la consommation que la musique), sa rhétorique et sa pratique excluent ce qui n'est pas de l'ordre du sonore (et par là confirment l'expression d'une forme d'intégrisme, au sens d'un sonore intégral).

La construction de son écoute suit la ligne de l'échappée hors de ce qui rationalise le son, qui le contrôle, ou qui l'utilise à d'autres fins. Par sa formation en musique classique en Pologne, Karkowski est représentatif de la formation professionnelle type selon la tradition de la musique occidentale. En réaction à la « discipline de fer » de l'école polonaise, il s'échappa des structures musicales en privilégiant les timbres du fait que ces derniers relevaient, pour lui, de ce qui résiste à l'identification écrite et théorique. En Suède, autant il eut l'occasion de tester les nouvelles technologies et de multiplier les possibilités d'instrumentations, autant il découvrit le rituel de la scène et son énergie où le corps de l'auditeur est sollicité au même titre que l'écoute au sens traditionnel. Nouvelles technologies à disposition et découverte que le corps est réceptif continuellement à des vibrations, et en produit de manière inconsciente et inaudible, toutes ces nouvelles données s'alimentent et s'organisent dans la carrière de Karkowski. Ce qui aurait pu rester une expérience parmi d'autres s'est trouvé valorisé en fonction de sa perspective propre. Les références swedenborgiennes et crawliennes qui évoluaient autour de lui déterminèrent les représentations qu'il posa sur le son, mais selon sa perspective propre : le son est omniprésent, omnipotent, universel, précède la création des choses visibles. Le son est un aspect privilégié du *Tout*, inconcevable par l'entendement, ni par quelques théories musicales, scientifiques, ni aucune partition ; sa manifestation audible n'est que la partie sensible qui est donnée à entendre à l'humain. Le son n'est que l'interface

humaine d'une bande de fréquences qui dépasse infiniment l'humain. Karkowski se positionne selon cette rhétorique comme le médium en charge de faire prendre conscience de cette force incommensurable qui domine les productions et tentatives humaines des manipulations sonores à des fins commerciales ou militaires. L'humain peut s'amuser avec, mais ce n'est pas sans risque. Sa pratique de la performance appelle ce risque, en poussant le système de sonorisation jusqu'à ce qu'il lâche parfois pour avoir « passé à travers les filtres mis en place par l'ingénieur du son ». Or ce « risque » amplifie l'impression que les sons possèdent une force incommensurable. Ce dispositif tant technique qu'intentionnel et performatif est une *manière de donner une autorité au son* et par conséquent valide également son propos.

D'avoir déterminé l'échappatoire aux mortifications culturelles dans sa pensée du son, Karkowski en a déconstruit l'écoute traditionnelle, de la musique au son-bruit, des oreilles au corps, du corps au cosmos. Mais par cette survalorisation du son vibration, il passe sous silence le fait que l'audition (la manière de faire le son) est aussi sujette aux déterminations culturelles et historiques. Or son usage du son, comme nous l'avons vu dans ses dispositifs rhétoriques et rituels, montre en quoi sa conception en fait une interface entre la réalité apparente et d'autres niveaux de réalité correspondant à l'Esprit d'une théologie chrétienne (voire paulinienne si l'on prolonge la comparaison avec la théologie de Ong) qui (se) révélerait par audition. Et qu'ainsi le son – phénomène considéré avant tout d'un point de vue physique – serait l'aspect audible d'un principe vibratoire vital hérité des traditions ésotériques swedenborgiennes et vitalistes.

La théologie du son de Karkowski fait de l'écoute par le corps le lieu de vérité de la participation (par *sympathie* – selon les lois de la résonance, et par *correspondance* – selon la structuration intellectuelle) à des réalités multiples, non linéaires ni dans l'espace, ni dans le temps habituels, par contraste à une écoute consciente et dirigée culturellement. Afin de légitimer cette théologie du son, Karkowski se réfère aux propriétés effectives de la propagation des fréquences dans un médium qui n'est pas linéaire, mais circulaire. De ce mouvement, et d'autres éléments comme le timbre, il fait du son le lieu d'une nouvelle autorité (la sienne) qui échappe aux tentatives de formalisation de la raison structurante. Mais le déplacement de l'écoute traditionnelle vers celle qui passe par le corps en entier est une manière de rendre impossible le fait de *se boucher le corps* de l'émission et réception de certaines fréquences. Si se boucher les oreilles est possible, se boucher le corps est impossible, à moins de s'extirper du lieu de propagation. Or, Karkowski se réfère aux lois de

la physique qu'il mobilise comme des « évidences », et les utilise au moyen de la technologie acoustique, électrique et informatique, afin, dans tous les cas, de faire réagir son auditeur (de le faire *sortir de ses gonds* ou de s'y *abandonner*). Mais dans le « faire réagir » se trouve la fabrication de l'idéologie de Karkowski. D'avoir l'intention de toucher les corps, avant que la conscience de l'auditeur puisse entrer en action, est une manière de théologiser le mécanisme de la pression du son et de la résonance en en faisant des instants de révélation de la volonté intérieure et d'une vérité physique propre à chaque individu. Par cette théologie du son particulière, Karkowski ferme l'ensemble des possibles que sa rhétorique semblait ouvrir dans la direction de son écoute au cœur de la complexité irréductible du son par une manière de combiner des déterminismes historiques idéalisant et comblant ce qui échappe au savoir et à la conscience. Ce choix – volontaire et involontaire – de la mobilisation des ésotérismes swedenborgiens, vitalistes et chrétiens, est pensé en termes d'une *alternative* à la pensée de la raison « cartésienne » séparatrice et au mode de vie consumériste moderne. En quête d'une anti-fondation dans l'inconnu et l'expérience en correspondance avec les flux ou les intensités et la vie, son interprétation du phénomène du son inscrit la condition de possibilité de ce dernier hors de l'histoire et de la culture. Les modèles métaphysiques auxquels il se réfère conditionnent sa déconstruction de ce qu'il identifie en termes de fictions organisant l'écoute occidentale. La pratique du bruit de Karkowski passe ainsi sous silence la possibilité que le phénomène sonore dépende aussi de fabrications historiques et culturelles. Autrement dit, faire du bruit, pour lui, serait une manière de démontrer l'universalité et la toute puissance du fait sonore par crainte qu'elles ne soient le fruit de son imagination.

La dernière frontière à l'ouverture de la musique à tous les sons, timbres et fréquences, ne se situerait donc pas dans le dispositif théologique de Karkowski sur la question du volume et de la puissance, mais plutôt sur l'impossible remise en question de la certitude du *fait* sonore.

Contre-point II : Parataxes

Entre le « Tout ce qui existe est vibration » de Karkowski et, comme nous allons le voir, le « Toutes les structures sur la surface de la Terre vibrent, rien n'est en repos » de Michael Gendreau, la nuance qui les distingue trace une faille profonde en musique expérimentale. Bien que les deux artistes fréquentent en partie le même réseau artistique, qu'ils pratiquent une musique bruitiste depuis plus d'une trentaine d'années, et qu'ils

s'intéressent tous deux à ce qui médiatise nos rapports aux réels, l'un produit un système (discursif et musical) qui s'emballa en amplifiant de manière physique la source de son système d'idées, et l'autre fait entrer en résonance sur elles-mêmes les structures et systèmes les plus fixes, comme les idées et syntaxes selon la mesure de leur fréquence de vibration. Deux remarques faites par Michael Gendreau m'ont mis sur cette piste :

« La puissance du volume (Db) n'est pas nécessaire. »¹⁰⁸⁰

« Tu sais, nous étions invités dans le même festival, Zbigniew et moi. Il y avait une grande verrière qui surplombait la salle de concert. Il me dit alors qu'il pouvait la faire exploser avec ses sons et comme il les joue. Mais tu comprends, ce n'est pas le volume avec lequel Zbigniew joue qui briserait cette verrière. Cela est en effet possible, mais il s'agirait de calculer très précisément la fréquence de résonance de la structure et de la diffuser de manière mesurée et régulière »¹⁰⁸¹.

La section 5 propose un contre point au système d'amplification de Karkowski. Il est question non pas de présenter de manière antithétique un autre système de la force physique, mais de décrire une pratique scientifique et artistique en musique électroacoustique et en littérature qui grâce au contrôle et à la mesure transforme les structures en mouvements illogiques, chaotiques et créateurs d'usage.

5. Le cas d'une pratique du potentiel vibratoire en toute mesure: Michael Gendreau

5.1 Dispositif et performance

Le 14 octobre 2009, Michael Gendreau est annoncé à l'affiche du Lausanne Underground Film & Music Festival. À 1h00 du matin, on ne voit qu'une scène de planches en bois et d'armatures métalliques. Personne ne l'occupe, l'artiste n'est pas sous les projecteurs. Les gobelets posés par le public à l'avant-scène se mettent à trembler et à tomber en renversant leur liquide. Les plaques éparses se strient sous les vibrations, structures perpétuellement changeantes qui oscillent par vague, dans un sens et dans l'autre. L'œil

¹⁰⁸⁰ Transmis oralement par Michael Gendreau au vernissage de l'exposition *Milieus Sonores*, Gray Area Foundation for the Arts (GAFFTA), San Francisco, 11 septembre 2010.

¹⁰⁸¹ Transmis oralement par Michael Gendreau dans un bar à whisky dans The Mission à San Francisco, le 3 janvier 2011.

n'arrive pas à fixer la topographie des reliefs qui la composent, la simple flaque devient myriade d'atolls, arrêtes en chaîne et plaines frissonnantes. Inondée de fréquences infrabasses, la bâtisse qui abrite l'audience semble vouloir dire quelque chose de concert avec ses organes : murs, membranes, barres de projecteurs, barrières, sols, bouteilles, molécules... Une communication particulière s'instaure entre la salle de concert et l'artiste qu'on découvre en retrait, à l'arrière, près de la régie, éclairé à la seule lueur de son ordinateur.

Dans la fiche technique envoyée au préalable aux organisateurs de l'événement, Gendreau précisait un certain nombre de conditions nécessaires à la bonne réalisation de sa performance. Il y expliquait que ses concerts supposent un processus constitué de quatre phases qui se déroulent sur plusieurs heures, voire sur plusieurs jours : la conception formelle ; l'analyse structurale ; la composition des matériaux ; et finalement la performance. La première et la troisième phase, ajoutait-il, mettent en jeu des aspects formels et de composition qui ne peuvent être exprimés par l'artiste. En revanche, les processus physiques de l'analyse structurale sont « plus faciles » à discuter, leur explication relevant d'une « affaire pratique et signifiante »¹⁰⁸². Afin de comprendre cette distinction, examinons plus concrètement comment se sont déroulées ces quatre phases. Ce jour-là, Michael Gendreau a consacré la matinée tout entière à effectuer son soundcheck¹⁰⁸³ seul dans la salle. Ce type de tests prend généralement beaucoup moins de temps, demande l'attention de plusieurs techniciens, et se fait dans le vacarme de volumes plus ou moins mal ajustés. Mais Gendreau voulait pouvoir y procéder en bénéficiant d'un espace vide et silencieux. Quant au système de sonorisation, il était éteint. L'artiste, muni de divers instruments d'enregistrement, devait sillonner le lieu du concert sans un bruit. La première phase de préparation de la performance débuta ainsi par un examen minutieux du lieu, de sa situation, et des interférences provoquées par l'artiste à l'intérieur de cet espace. Ensuite, Gendreau se mit à analyser précisément les moindres éléments faisant vibrer les structures composant l'espace. À l'aide d'accéléromètres¹⁰⁸⁴ capables de mesurer des signaux inférieurs à 1Hz, il se mit à capter les micro-vibrations des différentes surfaces (murs, plafond, plancher, etc.). Ces analyses permirent de localiser des signaux dont le spectre de fréquences fut enregistré, afin d'être

¹⁰⁸² « Spécifications techniques pour une performance », *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, éd. par Aline Hostettler, Christian Indermuhle, Thibault Walter, Antonin Wiser, Coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010, p. 184.

¹⁰⁸³ *Soundcheck* : terme désignant la période précédant un concert durant laquelle l'artiste, sans le public, établit l'équilibre adéquat entre le dispositif de sonorisation de la salle et celui de son instrumentation.

¹⁰⁸⁴ Les accéléromètres utilisés par Michael Gendreau sont des instruments de mesure de l'accélération vibratoire. Ils permettent d'enregistrer les vibrations des objets ou des surfaces sur lesquels ont les plaque.

ensuite traduit en sons audibles puis amplifié au moyen d'un système de sonorisation à haute définition équipé de caissons de basse. La troisième phase, celle de la composition, put alors commencer. Dans un espace retiré, Gendreau écouta séparément chaque piste de sons enregistrés, puis commença à les travailler, à les agencer les uns avec les autres, et à les éditer au moyen d'un logiciel informatique. Le soir même, initiant la dernière phase lors de la performance elle-même, il se mit à jouer avec sa composition, la modifiant, pour faire entrer les enregistrements puissamment amplifiés dans un rapport de réciprocité avec les vibrations des structures de la salle provoquées par le concert. Ainsi, les signaux envoyés devaient « exciter » les éléments structurant l'espace, tout autant que l'air circulant entre et à travers les corps.

Cette brève description permet de formaliser schématiquement la technique de composition propre à Gendreau. En effet, l'ensemble du dispositif consiste à enregistrer les vibrations infrasonores d'un espace de performance et à utiliser la résonance de ce même espace comme un instrument à part entière. Gendreau n'utilise aucun échantillon sonore exogène ; chaque performance est unique, impossible à transposer et spécifique à l'espace investi. De manière générale, tout espace, avec ses structures propres, possède des caractéristiques particulières et idiomatiques. La médiation technologique permet d'en rendre audible, pour l'oreille et le corps humain, l'expression propre : « Chaque bâtiment parle un langage unique »¹⁰⁸⁵. L'enjeu de cette démarche de traduction relève de ce que Gendreau considère comme trop complexe pour pouvoir être exposé dans une fiche technique adressée aux organisateurs d'un festival. Ce que l'artiste tait là, nous pouvons le percevoir : il s'agit de démultiplier les résonances, de générer en boucle des vibrations et des collisions sonores. En effet, ses performances ne donnent pas immédiatement la parole au « langage unique » des espaces où elles se déroulent, mais elles font dialoguer ce langage enregistré, traduit et composé, avec les structures du bâtiment qui, mises ainsi en résonance et en collision avec leur propre discours, lui répondent. Dans l'écart de ce dialogue, l'artiste opère une subversion de la pensée relationnelle en multipliant les coexistences de dimensions sonores parallèles. Toute tentative de synthèse de ces dimensions – qui pourtant cohabitent – de l'immeuble en vibration semble difficile et fragile. Le plaisir de faire jouer leurs relations, sans fond et sans solution, relève de ce que Gendreau nomme, dans les textes qu'on va lire, la parataxe : un

¹⁰⁸⁵ Cf. *infra*, « Spécifications techniques », *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, éd. par Aline Hostettler, Christian Indermuhle, Thibault Walter, Antonin Wisser, Coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010, p. 182.

concept qu'il expérimente pratiquement depuis ses premières activités artistiques dans les années 1980 au sein de *Crawling With Tarts*.

5.2 Grouillement - surfaces / *Crawling With Tarts* (1983 – 1998)

Interrogé en 1999 sur l'origine du nom du duo qu'il formait avec Suzanne Dycus – *Crawling With Tarts* (littéralement « rampant avec les putes ») – Michael Gendreau répondait : « Cela vient de la traduction anglaise du texte d'introduction au livre du photographe hongrois Brassai *Le Paris secret des années trente* : J'ai aussi passé de nombreuses nuits dans le quartier autour du bassin de la Villette avec Jacques Prévert, où nous a été révélée la "beauté des choses sinistres", comme il aimait appeler le plaisir que nous procurait ces quais déserts, ces rues désolées, ce quartier de parias, grouillant de putes, couvert d'entrepôts et de docks »¹⁰⁸⁶. Par le biais de cette allusion à un autre temps se dessinent les idées qui se tissent dans l'œuvre considérable du groupe californien. Leur quête au cœur du fourmillement nocturne du monde, une fois la tonitruance du jour dissipée, fait signe vers l'idée poétique d'une beauté située au-delà et en deçà des surfaces visibles et du langage logique¹⁰⁸⁷.

En quinze ans d'existence, *Crawling With Tarts* a produit des dizaines de cassettes audio, de cds, de LPs, a fait des apparitions sur plusieurs compilations¹⁰⁸⁸, et a donné des représentations sous forme de spectacles ou de performances dans des « genres » musicaux hybrides, voire « antagonistes »¹⁰⁸⁹ où les chansons pop¹⁰⁹⁰ se glissent au milieu d'une musique noisy qui grouille de « minuscules bruits »¹⁰⁹¹ d'insectes, de vieux moteurs, de scintillement métallique ou de goûtes tombant dans le fond d'un évier.

Bien qu'une lente évolution soit perceptible au fil des disques – avec la disparition progressive des guitares, des voix et des batteries – deux aspects restent constants dans l'approche musicale du duo : le souci d'explorer la diversité stylistique afin d'exprimer des idées différentes, et la subversion de ces mêmes styles, qui ne sont jamais en définitive que

¹⁰⁸⁶ Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », propos recueillis et traduits par Manu HOLTERBACH, *Revue et Corrigée* 39, février 1999, p. 19. Je souligne.

¹⁰⁸⁷ « Nous voulons communiquer au-delà de la logique. Cela nous ramène à l'idée de beauté : comment déterminer comme étant beau quelque chose qui utilise un langage pratiquement incompréhensible ? ». Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 17.

¹⁰⁸⁸ Une discographie sélective de *Crawling With Tarts* est présentée en fin de volume

¹⁰⁸⁹ Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 16.

¹⁰⁹⁰ Par exemple le titre *To Sir With Love* ; où l'ensemble de l'album *Madeleine*, CD, Sulphur (Silent Records), 1995).

¹⁰⁹¹ Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 16.

des compartiments rationnels permettant d'organiser les discours et de définir des produits commercialisables. Dans ce sens, avec sa musique pop incapable de séduire un public pop et ses bruits ordinaires qui ne peuvent satisfaire les amateurs de musiques purement *noise* et industrielles, *Crawling With Tarts* prolonge le geste expérimental qui se joue des catégories et des disciplines artistiques. Plus précisément, sa démarche procède d'une écoute particulière de ce qui reste masqué dans tout processus de fixation d'une catégorie ou d'un genre musical : ce qui s'entend à peine ou ce qui vient d'ailleurs. La sonorité pure n'existe qu'abstraitement, comme concept, tandis que dans sa reproduction numérique, sa réalité devient mouvante : l'impulsion (attaque) est propre et unique à chaque instrument qui la produit, et il en va de même pour la disparition du son, qui se modifie également. Une note n'est jamais parfaitement stable, elle est accompagnée de bruits qui passent la plupart du temps inaperçus. Les notes sont une mise en forme des bruits qui offrent la possibilité de les organiser en fonction d'un système logique de relation entre eux. Selon Gendreau, l'histoire des bruits dans les expérimentations musicales du XX^e siècle témoigne d'une volonté de comprendre les différentes relations harmoniques qu'entretient la profusion des sonorités, et, ce faisant, n'a cessé d'« augmenter le seuil de perception logique »¹⁰⁹².

Le préjugé concernant la musique « expérimentale » – que celle-ci serait plus difficile d'accès que la musique pop – tombe à l'écoute de *Crawling With Tarts*. Il ne s'agit pas, dans les compositions du groupe, de comprendre les relations entre les bruits mais bien au contraire de communiquer leurs aspects les plus incompréhensibles. Or l'incompréhension se provoque. Elle demande d'abord qu'une attention particulière soit accordée aux sons lointains, ceux qui passent inaperçus. La nuit est propice à une telle écoute. Plusieurs sons appartenant aux compositions de *Crawling With Tarts* proviennent d'expériences nocturnes, quand seules les oreilles refusent de se fermer ; on entend alors une mouche qui se débat, prise dans une toile d'araignée : elle attira l'attention de Gendreau qui l'enregistra sur le champ¹⁰⁹³. Cet épisode a donné lieu à des « concerts d'insectes et de toiles d'araignées ». Le vrombissement de la mouche n'est pas un langage en tant que tel, mais son bruit possède une dimension expressive, certes non signifiante mais dont l'intensité et les variations disent quelque chose de ce que l'insecte est en train de vivre. Il y a la mouche, mais il y a aussi la toile d'araignée. Elle aussi participe à ce que le duo appelle un « pré-langage »¹⁰⁹⁴, qui s'exprime selon un mode paratactique. Dans un second temps, après cette pro-vocation, il s'agit de reproduire les

¹⁰⁹² Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 17.

¹⁰⁹³ Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 19.

¹⁰⁹⁴ Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 16.

sons enregistrés avec les moyens du bord¹⁰⁹⁵, c'est-à-dire avec des objets du quotidien, des objets sonores extérieurs à la sphère proprement musicale¹⁰⁹⁶ – ustensiles de cuisine, ou moteurs d'électrophones des années 1940/1950 trouvés dans le « cimetière » non loin de la ferme où ils logeaient¹⁰⁹⁷ – et que les deux artistes utilisaient comme moyens de mettre en présence différentes surfaces définies. Issus d'une écoute attentive des petites choses de l'environnement, les sons se détournent d'eux-mêmes par le biais de leurs propres reproductions mécanisées. Une fois composés¹⁰⁹⁸, les sons les plus ordinaires provoquent des interférences sans qu'il y ait quelque agression intentionnelle. La parataxe est déjà à l'œuvre dans cette pratique instrumentale, dans la mesure où elle fait cohabiter, dans la musicalité du quotidien, l'intrinsèque incertitude environnante. Au début des années 1990, *Crawling With Tarts* présentait sur scène des opéras. Dans *Grand Surface Noise Opera n° 2*, quatre tourne-disques jouent de vieux 78 tours des années 1940 et 1950 (des disques de transcriptions faits maison, gravés par d'obscurs particuliers) qui diffusent, au milieu de leurs grésillements, des voix en anglais, parfois en français. Il s'agit de disques sans visée esthétique, qui étaient de « simples communications, mais [dont les voix] charrient avec elles bien plus, du fait de leur style historique, des conventions sociales non intentionnellement communiquées, etc. »¹⁰⁹⁹ Les voix se superposent et se collisionnent en suivant un déroulement narratif, comme une lointaine allusion à l'opéra traditionnel¹¹⁰⁰. Ici la signification des propos tenus importe peu pour Dycus et Gendreau qui, debout au milieu d'un attirail de percussions, frappent des casseroles à la puissante résonance, qu'ils manipulent en face à face ou tournés vers le public, en quasi synchronie de mouvements. Les scintillements métalliques tournent et donnent des effets vibratoires variables dont les timbres tranchent radicalement avec ceux des voix nasillardes qui grincent dans un espace sonore à part. L'ensemble ne ressemble à aucune forme de musique connue. Séparément, les éléments pourraient être rapportés à des références sonores bien identifiables – un couvercle de casserole joué comme un gong ou le souffle du

¹⁰⁹⁵ Moyens rudimentaires pour le groupe, comme le rappelle Gendreau, qui explique que « leur situation financière » a peut-être davantage orienté leur choix de l'usage d'objets quotidiens que le suivi d'une véritable idéologie. Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 17.

¹⁰⁹⁶ La notion d'*objet sonore* fut initialement développée par le théoricien, compositeur, chercheur français Pierre Schaeffer (1910-1995). Notion centrale de la musique concrète et électro-acoustique, l'*objet sonore* caractérise le son dans sa matérialité et sa substance. Sans nous étendre sur cette question, on peut toutefois relever que l'influence de Pierre Schaeffer dans les travaux de Gendreau est explicite. Cf. Michael GENDREAU, « Interview : RROPE », propos recueillis et traduits par Manu HOLTERBACH, *Revue et Corrigée* 34, novembre 1997, p. 20.

¹⁰⁹⁷ Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 18.

¹⁰⁹⁸ Notamment *Sarajevo Center Metal Door*, CD, Realization Recordings, 1995.

¹⁰⁹⁹ Traduit à partir d'une interview non publiée écrite pour *Grito* le 6 octobre 1993, et transmise par Michael Gendreau.

¹¹⁰⁰ Michael GENDREAU, « Interview : *Crawling With Tarts* », p. 18.

vieux vinyle – mais, réunis de la sorte, les espaces sonores se divisent et se croisent pour coexister. Les Operas de *Crawling With Tarts* accentuent tout particulièrement la différence entre les bruits de surface des disques, à la « texture aveugle », et leur contenu sonore « utilisé comme un signifiant formel » qui transporte avec lui « les sentiments ou l’humeur [...] d’autres lieux et d’autres temps ». Deux temps sonores, c’est-à-dire deux lignes dramatiques, rentrent en conflit, se confondant toutefois en une même construction. C’est tout l’enjeu du travail de Gendreau et Dycus que d’accidenter les éléments sonores, afin de donner à entendre la confusion qui règne entre les surfaces repérables et contrôlables des constructions logiques : une confusion des perceptions spatio-temporelles qui s’approche de l’idée poétique de la beauté.

5.3 Mesures - Subversion

Les pratiques musicales de Michael Gendreau tendent à perturber les entreprises mentales d’immobilisation des perceptions des réalités grouillantes qui nous entourent. De manière significativement personnelle et centrale, il cite Werner Spies au début d’une *Ébauche de biographie*¹¹⁰¹ : « la mensuration est une de nos compétences la plus paralysante ». Qu’elle soit musicale (une période temporelle qui se répète en cycle) ou physique (détermination d’une grandeur selon une unité définie), la mesure chez Gendreau s’apparente à une artificialité proprement humaine : « Bien sûr il y a de la périodicité dans la nature, mais je m’émerveille devant l’artificialité (humanité) de cette construction ». Il reprend l’exemple proposé par Robert G. Cohn des deux aiguilles d’une montre qui n’en font plus qu’une à minuit, formant ainsi un point zéro paradoxal à la fin du cycle. Pour Gendreau, les structurations logiques de l’espace et du temps sont contre-nature. La structuration et la construction de surfaces constituées d’un début et d’une fin seraient en ce sens des limitations du réel basées sur la logique. Une telle fixation serait nécessaire pour ne pas nous décontenancer et nous faire sombrer dans une folie mouvante. C’est pourquoi nos environnements sont saturés de références culturelles (signaux visuels ou harmoniques) qui laissent peu de place à la « distraction » et à l’imagination divaguant au-delà des surfaces de la communication rationnelle.

On a suivi ici un bout de l’itinéraire artistique de Michael Gendreau, pour faire émerger quelques lignes directrices de sa pratique et de sa conception de l’espace sonore. On

¹¹⁰¹ Michael GENDREAU, *Biographical sketch of vitoj*, texte non publié, San Francisco, 25 août 2005. Transmis par l’auteur. Je traduis.

pourrait toutefois écrire une autre histoire, parallèle et appuyée cette fois sur la communication logique. En voici une esquisse : après avoir terminé ses études en physique acoustique de la musique électronique et des médias de l'enregistrement, au Mills College à Oakland en 1992, Gendreau se spécialise dans l'analyse et le contrôle du bruit et des vibrations que produisent les systèmes mécaniques des bâtiments. Par la mesure et l'analyse des vibrations et de la dynamique générale des structures d'un bâtiment ou de son projet architectural – des vibrations dues à ses propres machineries ou à l'environnement – il travaille à établir les dispositions nécessaires à la réduction des nuisances sonores provoquées par des sons audibles ou non audibles, en application des réglementations en vigueur. Concrètement, Gendreau, chaussé de pattes de velours, sillonne toute sorte de bâtiments (généralement des locaux professionnels) tard dans la nuit, aux moments où l'activité humaine est la moins dense. Un casque audio sur les oreilles, appliquant ses stéthoscopes numériques contre les surfaces, il ausculte et enregistre l'activité du corps seul de la bâtisse, vide de tout corps humains étrangers.

Aussi contradictoire que puisse paraître cette activité professionnelle d'« insonorisateur » exercée par Gendreau au regard de sa démarche artistique, elle implique le même outillage technologique (notamment les accéléromètres) que dans ses performances de musique électronique. Sa pratique d'artiste suppose une phase d'analyse des structures, et réciproquement une écoute des caractéristiques propres d'une bâtisse suppose l'abandon des projections graphiques qui, par nécessité fonctionnelle et souci de communication rationnelle, ne peuvent rendre la qualité sonore des surfaces concrètes. Ces deux pratiques (la mensuration et sa subversion), mises en correspondance directe, ne sont ici aucunement paralysantes, puisqu'elles s'excitent mutuellement. Une pulsation vitale se produit dans l'écart qui subsiste entre chacune d'elles : si l'une est destinée à isoler les vibrations produites par les « défauts » de fabrication, afin de les contenir dans le territoire d'un système régulant, l'autre amplifie volontairement ces mêmes défauts, au point de modifier les perceptions sensorielles qu'on peut en avoir. Or si pratiquement chacune de ces démarches est la condition de possibilité de l'autre, qu'en est-il de l'idée commune qui les relie, l'idée de vibration ? Par l'analyse des structures, Gendreau est en mesure d'affirmer – mais également de représenter graphiquement – le Tout vibrationnel des surfaces qui enveloppent la vie humaine : « Toutes les structures sur la surface de la Terre vibrent, rien n'est en repos. Chaque lieu, chaque bâtiment vibre d'une manière différente, en fonction des matériaux, des dimensions, des différents

composants constitutifs et des sources d'énergie environnantes »¹¹⁰². Dans les performances de l'artiste, les méthodes scientifiques de représentation des vibrations sont subverties et détournées de leur objectif de contrôle du mouvement, par le fait que l'écoute musicale donne la parole à la matière dont sont faites les choses – le « langage unique » que parle chaque bâtiment. Ce langage échappe aux représentations et aux préhensions. À sa manière, Pierre Schaeffer, qui était lui aussi ingénieur (mais en électricité) et compositeur, donnait également une voix à la matière : « Le miracle de la musique concrète, que je tente de faire ressentir à mon interlocuteur, c'est qu'au cours des expériences, les choses se mettent à parler d'elles-mêmes, comme si elles nous apportaient un message d'un monde qui nous serait inconnu et extérieur »¹¹⁰³. De telles expériences permettraient ainsi que le miracle de la révélation du message soit donné dans le langage unique des vibrations. Mais pour Gendreau, il ne s'agit pas tellement d'établir une communication avec le son entendu comme un monde en soi ou un être à part entière que l'enregistreur isole. L'autonomie conceptuelle du son, devenue effective avec l'invention du phonographe, et une certaine lecture théosophique qui en fit la voix de l'esprit des choses¹¹⁰⁴, ont certes été des étapes importantes de l'histoire de l'art des sons. Mais Gendreau ne s'intéresse pas au son en soi, il n'évoque jamais l'esprit des choses, ni quelque « cosmos vibratoire ». L'enjeu pour lui n'est jamais la conceptualisation du son ou de la musique. Il s'efforce plutôt de subvertir, au moyen du son, la jonction et l'unification artificielles à laquelle procède la rationalité à partir de la grouillante insaisissable du réel. Les sons que l'artiste isole via l'enregistreur sont à chaque fois des outils de disjonction qui mettent en lumière l'invisible écart entre la logique et la vie, entre la synthèse qui immobilise du sens et le réel qui ne cesse de lui échapper. Le contenu d'un langage passé (les voix des 78 tours), fixé par la technologie des années 1940 et 1950, se décroche de toute signifiante lorsque le grésillement du disque est mis au même niveau d'écoute que les paroles prononcées. La temporalité de la surface se complexifie. De la même manière, dans ses performances sur les résonances des structures architecturales, Michael Gendreau rend audible les micro-vibrations de la structure, enregistrées préalablement, et s'en sert avec et

¹¹⁰² « Spécification techniques », *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, éd. par Aline Hostettler, Christian Indermuhle, Thibault Walter, Antonin Wiser, Coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010, p. 183.

¹¹⁰³ SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris, 1952, p. 100-101.

¹¹⁰⁴ Une influence théosophique fut présente chez les compositeurs américains modernistes dans les années 1920, notamment Oskar Fischinger, pour qui les objets avaient un esprit et que leur expression était musicale. Les premiers travaux de John Cage, avec percussion, développèrent l'idée, à la suite d'Edgard Varèse (qui parle d'une « libération »), selon laquelle faire résonner un objet était une manière d'entendre l'esprit qu'il contenait et une manière d'ouvrir la musique occidentale à tous les sons à écouter en eux-mêmes. Pour une analyse détaillée de cette histoire : Douglas KAHN, *Noise, Meat, Water. A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 2001.

contre ces structures lors de la performance : l'habitat protecteur vibre et tremble de son propre langage défaillant, faisant retour sur lui même et modifiant par conséquent les causes de ses propres vibrations. La performance active alors un effet de rétroaction (*feedback*). Le dispositif-cause (l'immeuble), par ses défauts constitutifs (machineries, environnements, etc.) entre en vibration et produit des bruits-effets, même si ceux-ci restent souvent imperceptibles (en deçà du seuil de l'audition ou perdus pour notre attention par la force de l'habitude). Cette pratique est paratactique, qui enregistre de tels bruits et les retourne par juxtaposition vers un dispositif d'amplification et de traitement qui se modifie à son tour dans un rapport vibratoire. Cette circularité provoque plusieurs actions possibles : l'amplification du phénomène, sa réduction (annulation), ou des effets variables jusqu'à atteindre un comportement stochastique. Une telle action est paratactique, qui joue sur des perturbations et par conséquent transforme des structures (architecturales ou discursives) par leur mise en cause réflexive.

5.4 Écriture et rétroaction - Transformations immédiates

Les écrits de Michael Gendreau ne sont pas une explication, c'est-à-dire une théorie du son, qui possède quant à elle ses territoires propres (physique, composition musicale, musicologie, etc.). On assiste plutôt à un déplacement de la sphère séparée du théorique vers une performance paratactique de l'écriture. Si des bribes de théories musicales sont mobilisées, elles se trouvent prises dans le mouvement chaotique d'une rétroaction de type cybernétique. Sur le modèle acoustique, cette rétroaction les transforme dans le jeu multiforme de toutes les interprétations possibles et imaginables qui coexistent en une juxtaposition dénuée de toute conjonction logique. Bien que les relations de sens qui pourraient se dégager appartiennent à chaque lecteur et à chaque instant unique de lecture, on n'a pas affaire ici à un spectacle littéraire ou sonore. S'il y a parataxe, c'est d'abord dans la pratique de la juxtaposition d'éléments qui impliquent le retour du vécu réel « éloigné dans une représentation »¹¹⁰⁵. Selon Guy Debord, le spectacle aliène le vécu des individus pris dans un rapport social médiatisé par des représentations de la vie. La représentation spectaculaire (l'image du monde) aurait ainsi achevé de nous séparer du réel, chacun séparé des autres et relié à une image unifiée du monde. La pratique paratactique de Gendreau fait éclater l'unité de cette représentation. Il utilise les médiations de la représentation pour les subvertir. Les

¹¹⁰⁵ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 15.

vibrations de l'immeuble (source), une fois enregistrées, sont en effet représentées lors de la performance (récepteur). Mais c'est une reproduction diffusée dans l'espace qui l'a produit. Le récepteur transforme sa source qui, modifiée, transforme à nouveau le récepteur et ainsi de suite. Alors, l'unité de surface perd son calme et sa souveraineté sur la vie, au travers d'une équivocité en vibration. Dans ce type de communication, la division hiérarchisée de la source et du récepteur, de l'original et de la copie, du vrai et du faux, perd sa pertinence et se voit contestée par l'événement qui les met côte à côte. L'échange en boucle entre ces pôles ne résout pas leur rapport, mais laisse un espace aux mouvements illogiques et créateurs d'usages et de perceptions nouvelles qui viennent perturber le contexte historique et social. Performer le langage unique d'un bâtiment, c'est rendre complexe par rétroaction les modes de notre langage quotidien et de nos relations au réel. Chaque espace et chaque corps contiennent sa propre mélodie de bruits qui résonnent comme les échos d'une vie quotidienne en proie aux médiations des significations et des représentations. L'expérience subjective de cette écoute est analogue au franchissement du seuil du sommeil profond, lorsque le langage intérieur qui a réfléchi toute la journée contre les parois de la boîte crânienne cède enfin, s'enfonce au travers des surfaces, et se tait pour laisser parler immédiatement l'organisme, le flux du sang, les souffleries, les acouphènes et les cafards qui jamais ne s'arrêtent.

C. Conclusion générale

Critique des dispositifs du son, du silence et du bruit

La présente analyse m'a permis de reconstituer en partie les liens internes de la logique des idées de dispositifs singuliers et hétérogènes.

Le contenu des pratiques étudiées est le son. Il joue le rôle de ce qui relie ces pratiques. Sans ce contenu sonore, rien ne permettrait de relier et de comparer les idées de Cage, Schafer et Karkowski. Entre eux, alors, ils partagent la certitude que le son existe et que son existence constitue un fait indiscutable.

Pour Cage, les sons existent en eux-mêmes. Il cherche à les laisser ainsi sans les hiérarchiser, sans leur porter un jugement de valeur autre que de tous les « aimer », eux qui continueront même après sa mort.

Pour Schafer, ce sont plutôt les interactions des sons entre eux qui forment des paysages dont l'existence est indiscutable. Ils ont une histoire et des valeurs qui peuvent être rectifiées, transmises et enseignées.

Pour Karkowski, tout est son, origine et finalité de la vie.

L'étude de leurs contextes respectifs nous donne des indications pour interpréter le sens de ce noyau indiscutable. Mais le fait de reconstituer la logique interne de leurs dispositifs nous permet en outre de dégager les manières avec lesquelles ils font que le son échappe à sa remise en question en tant que construction relative à leur stratégie, elle-même relative à une volonté de vérité, elle-même relative à ce qui donne de l'intérêt à une œuvre.

Par ce biais, le son apparaît comme ce qui leur permet de résoudre des tensions.

1. Premier niveau de tension : sens et son

Le dispositif de Cage forme un seuil dans les rhétoriques sur l'art du son. Ce seuil est le constat *a posteriori* d'une œuvre cherchant à remettre en question son propre contexte moderniste romantique. Dans ce contexte, depuis Rudhyar en particulier, le son est pensé selon l'idée d'un noyau fondamental en mesure d'unir les dichotomies corps / esprit, audible / inaudible, physique / métaphysique. La stratégie de Rudhyar cherchait à conserver l'art musical occidental comme ce qui réconcilie science et religion. Cage au contraire cherche à déconstruire l'organisation architectonique de l'idée de cette même musique, selon une

stratégie de déplacement de l'attention des auditeurs vers tous les sons, volontaires et involontaires, intentionnés musicalement ou non. Pour ce faire, et avec les moyens conceptuels mis à disposition d'abord par les théosophes Cowell et Fischinger, il a fait des sons des *êtres à part* et indépendants de l'audition et de leur contexte de production. C'est pourquoi, dans le cas de Cage, il est question de sécularisation de la musique, dans le sens unique qu'il s'agit d'un déplacement de l'idée de musique absolue vers l'idée du *son comme manifestation de l'absolu* (hypothèse a.). Dans ce dispositif, il est impossible de remettre en question l'existence des sons ainsi absolutisés, et la musique devient un sujet de controverses, un sujet dont la remise en question de ses fondements forme la dynamique d'une nouvelle pratique : l'art sonore indépendant de la musique. La ligne où tout se joue pour Cage se situe entre le sens (musical) et les sons, entre l'intention organisatrice et la non-obstruction à l'autonomie des sons. Les expressions qu'il utilise en mobilisant Maître Eckart ou le zen sont à ce titre représentatives des contradictions constitutives de son dispositif :

- Je n'ai rien à dire, mais je le dis
- en n'allant nulle part
- responsabilité pour tout ce qui est / éloge de la négligence
- action / non-action
- volonté / hasard
- interpénétration / non-obstruction
- etc.

Ce dispositif d'intentions rendant impossible la pensée organisatrice vise à permettre aux sons de révéler leur indépendance par rapport à du sens. Les sons ne peuvent ainsi pas être sujet à interprétation. Et c'est bien là, dans ce non-lieu, désiré comme indéterminé et indéterminable, que se noue pourtant la tension déterminante que le dispositif passe sous silence (ou refoule) : pour que le son ne soit pas discuté en termes d'artefact, les conditions structurelles de possibilité d'une séparation entre le physique et le métaphysique, entre le corps et l'esprit, les sons et leurs sens, sont nécessaires et laissées intactes depuis Rudhyar. L'organisation de l'idée de la musique est alors déconstruite à condition que soit conservée une autre organisation : celle qui reproduit des séparations entre l'usage et l'absolu, et entre le sens et les sons.

Le dispositif de Schafer s'inscrit dans le contexte cagien de la remise en question de l'organisation des événements sonores. Mais, en débat avec l'œuvre de Cage, il cherche à maintenir l'idée d'une musique, mais selon une écoute des sons du monde. Son dispositif

s’instaure comme une manière de résoudre la tension entre l’idée romantique de la musique absolue et l’autonomie de tous les sons formalisée par Cage. De cette tension, de ce manque de cohérence entre l’ordre musical et le désordre des environnements sonores modernes, s’organise une science de la contextualisation des sons qu’il légitime par la mobilisation d’auteurs qui cherchaient aussi à résoudre des tensions (la science rosicrucienne de Fludd, par exemple, cherchait à résoudre l’écart entre les pratiques empiriques des pré-modernes et les références médiévales). Voici le tableau synthétisant cette organisation :

Paysages sonores

Possibilité pour tenir compte des autres et de l’environnement	Musique d’Apollon Musique romantique Contextualisation Hi-Fi Extérieur Objectif Premiers paysages naturels Monde rural Nature Naturel Vrai Inoffensif Bien Métaphysique Libération des sens Extériorité de l’espace sensible Ouverture au-delà de la mort Claireaudience Pureté angélique Langue des anges Perfection Dieu(x) Cohérence Ordre Lois universelles Harmonie Intégration Rythme et tempo	Silence positif	Silence négatif	Musique de Dionysos Musique expérimentale Décontextualisation Lo-Fi Intérieur Subjectif Histoire moderne Monde industriel, ville. Culture Artificiel Faux Dangereux Mal Physique Sens Espace sensible Fermeture, mort Surdité Distorsion du réel Charabias Imperfection Humains Incohérence Désordre Hasard Bruit Désintégration Ronflement continu (trop de rythmes différents.	Impossibilité de tenir compte des autres et de l’environnement
--	---	-----------------	-----------------	--	--

Les deux concepts clés de « paysage sonore » et de « silence » lui permettent de comprendre à la fois les sons de l’environnement et leur organisation. Ils formalisent la

possibilité de l'articulation et des combinaisons signifiantes des sons selon une logique de type syntaxique les régulant comme les mots d'une phrase.

Le paysage sonore construit un outil utile à l'organisation, à la distinction, à l'analyse, et à la hiérarchie de la multitude des événements sonores. Le paysage est la condition de rationalité encadrant les événements afin d'obtenir des résultats nécessaires à l'action sociale et environnementale.

Le silence est le liant garantissant la correspondance entre l'idée pure et la réalité confuse. D'apparence disparate, les événements sonores sont distribués de manière parfaitement symétrique autour du liant silence. La possibilité de l'existence du silence, quoique binaire, n'est pas en rapport de contradiction avec autre chose. Rien ne s'oppose à ce silence, pas même le bruit. Il est la condition de résolution des conflits internes au dispositif de Schafer pour organiser la réalité sonore.

Dans le cadre de discussion rationnelle du paysage sonore, le noyau du silence ne peut être remis en question. Si Schafer le considérait comme une construction individuelle ou culturelle, le dispositif risquerait de perdre l'unité de son cadre, le paysage sonore. Le dispositif de stabilisation ou la théologie du silence de Schafer absolutise le silence afin de maintenir les contradictions de manière parfaitement symétrique. Cette stabilisation a pour efficacité l'effacement des contradictions contingentes, permettant dès lors de faire passer pour universel le « fait » sonore et de créer une objectivité des paysages sonores.

Le dispositif de Karkowski commence à se développer à l'époque de la parution du *Paysage sonore* de Schafer. Il en représente ici la différence radicale, puisqu'il s'agit pour Karkowski de déployer l'empire du son par l'usage du bruit. La valorisation des oppositions de Schafer est inversée : le bruit correspond à la vie, le silence à ce qui est détestable ; il invoque le chaos, l'aléatoire et l'informe contre l'ordre établi ; il aime s'installer dans le borborygme des villes, dans les ruines de la musique occidentale ; il utilise le corps et la technologie numérique comme seuls instruments ; il n'a que faire de la fragilité du système auditif de son public, il joue fort, ne cherche pas à savoir comment ça marche et encore moins à en faire une théorie.

Quoique renversé, le dispositif de Karkowski se situe en fonction de la même typologie d'oppositions que celui de Schafer. Il identifie donc l'écart qui sépare l'idée de la réalité, l'esprit du corps, la métaphysique de la physique. Mais au lieu de chercher à les rattacher et à résoudre leur tension, le dispositif de Karkowski affirme la stratégie d'une mise

en évidence de la « déchirure de l'expérience classique »¹¹⁰⁶ que représenterait, par exemple, le dispositif de Schafer. Reproduisant les oppositions qu'il entend mettre en évidence, son dispositif agit sur l'expérience uniquement, à l'encontre des efforts de théorisation et les « fictions » culturelles. À ce qui faisait œuvre dans « l'expérience classique », c'est-à-dire la formalisation, la méthode, la théorie et la langue, il oppose l'expérience de l'informe bruitiste. Afin de « court-circuiter » l'emprise de la rationalité sur l'expérience, il développe un dispositif d'affirmations comparables à la manière swedenborgienne d'unifier la science et la religion, bien que sous l'angle particulier de la toute-puissance du phénomène sonore.

Mais de manière similaire aux théologies du son et du silence de Cage et Schafer, il ne remet en question ni le bruit ni le phénomène sonore. Le son n'est plus chez lui seulement le cœur des choses, il est la source de la vie comme sa finalité, il est la totalité du cosmos, en bref : « Tout est son ». Et cette totalité, il la légitime en sélectionnant certaines données de la physique acoustique comme des faits, sûrs et objectifs, c'est-à-dire autonomes de toutes élaborations humaines. Le dispositif Karkowski amplifie les oppositions de la raison cartésienne et séparatrice (du corps et de l'esprit, du physique et du métaphysique), afin de garantir que la totalité du sonique soit un fait incontestable et non pas le produit d'une fiction d'un intellect « malade » ou de sa propre imagination.

Aussi disjoints que soient les auteurs Cage, Schafer et Karkowski, ils ont participé à la configuration du dispositif général d'une frontière entre sens et son qui correspond au geste de séparation du sonique en soi. Pour Cage, la frontière romantique non plus appliquée à la musique mais aux sons est maintenue. Pour Schafer, elle s'efface sous l'effet d'une stabilisation de la tension liée à cette séparation. Et pour Karkowski, la frontière est renforcée sous l'effet de l'amplification de la tension. Mais dans les trois cas, cette frontière est nécessaire aux systèmes étudiés, car elle leur garantit et construit l'universalité et l'objectivité du fait sonore.

Ainsi, et comme suggéré avec l'hypothèse b. du présent travail, ces trois auteurs fabriquent cette frontière à leur manière, mais communément ils extraient dans la pratique d'écoute une intelligibilité du sonique en soi séparée de sa condition *sine qua non* de production, de son contexte culturel, d'une intention organisatrice, et de l'imagination. Pour établir légitimement cette extraction, ils ont recours à des « ailleurs philosophique[s] »¹¹⁰⁷ en dehors de leur pratique d'écoute. Les références à Maître Eckhart, Fischinger, Pythagore,

¹¹⁰⁶ KARKOWSKI, « Première texture », p. 47.

¹¹⁰⁷ CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 78.

Fludd, Swedenborg, ou Crowley sont à ce titre des « ailleurs » qui permettent, certes de donner des exemples de tentatives de stabilisation et d'amplification de tensions, mais elles sont aussi mobilisées comme telles afin de pouvoir penser la « vérité », l' « objectivité » ou le « fait » sonore indépendamment de toute localisation sociale, économique, ou culturelle. Ce que Cage, Schafer et Karkowski produisent historiquement vacille alors entre une pratique d'écoute et la construction d'un langage organisé pour la penser.

L'analyse des montages généalogiques et les discours des auteurs montrent aussi que ces opérations de séparation et de mise en évidence du sonore organisent ce mode d'intelligibilité par la mise à l'écart simultanée et implicite de la possibilité de l'action de leur imagination ou d'une « économie morale »¹¹⁰⁸ personnelle qui relativiserait d'une part l'objectivité de ce dont ils cherchent à rendre compte et d'autre part la cohérence de leur discours/oeuvre. La radicalité avec laquelle les auteurs mobilisent des « sons en eux-mêmes », des « paysages sonores » et du « bruit », traduit l'intensité avec laquelle ils « craignent »¹¹⁰⁹ que ces *faits* ne soient absolus et qu'ils soient relatifs aux artefacts de leur imagination et de leur manière de concevoir la relation à l'environnement, à eux-mêmes et aux autres.

Ces dispositifs séparent de l'histoire et de l'imagination le son, le silence et le bruit selon des stratégies d'universalisation et d'objectivation du sonore. Elles forment alors une des conditions nécessaires pour l'invention et le développement des sciences humaines du son et de l'auralité.

2. Second niveau de tension : le fait et le faire sonore

Il est un second niveau d'opposition qui diffère du précédent, en ce que celui-ci intègre les pratiques du son qui discutent le contenu sonore selon les méthodes des sciences historiques et sociales. Ces sciences étudient comment le son *est fait*.

Ce niveau oppose donc les praticiens considérant le son comme un fait (en soi, selon une [in-]cohérence de paysage, ou comme une totalité vitale) à ceux le considérant comme un artefact, qui se fait, se construit, se transforme et se négocie.

¹¹⁰⁸ Dans le domaine de l'histoire des sciences, Lorraine Daston montre de manière exemplaire et comparable que « l'objectivité, la quantification, et l'empirisme non seulement compatibles avec des économies morales, mais demandent des économies morales. » in DATSON, Lorraine, « The Moral Economy of Science », *Osiris*, 2nd Series, Vol. 10, Constructing Knowledge in the history of Science, Chicago Journals, Chicago, IL, 1995, p. 2.

¹¹⁰⁹ Je reprends le terme « crainte » utilisé dans un article qui concerne la fabrication de la dichotomie science/imagination au XIX^e siècle: DATSON, Lorraine, « Fear and loathing of the imagination in science », *Daedalus*, *Daedalus*, Vol. 134, n°4, American Academy of Arts & Science, MIT Press Journals, Cambridge, MA, automne 2005, p. 16-30.

Par son statut liminal pour Schafer et Karkowski, le dispositif de Cage m'apparaît particulièrement représentatif d'une radicalité du premier niveau d'opposition où le son, ou le silence et le bruit selon les différences de leurs dispositifs et de leurs stratégies, est considéré comme un fait aussi « naturel » qu'avéré « scientifiquement » dont l'existence n'est simplement pas discutée, ni discutable.

Le travail de Sterne est représentatif d'une forme de radicalité inversée par rapport au dispositif de Cage et à ceux du premier niveau de tension. Au sein des sciences historiques et sociales du son et de l'audition, Sterne définit, à des fins méthodologiques, le son comme un artefact de la sphère politique humaine, comme nous l'avons vu.

Cage et Sterne localisent leur pratique respective à l'endroit même où la double définition de Rossi (à la fois objet de l'acoustique et objet des sciences de l'audition) ne permettait pas de répondre à la question du *rapport* entre le son « en soi » *et* son audition ; ou à la question des méthodes dans l'impossibilité d'écouter *à la place* de quelqu'un (et encore moins à la place d'autres espèces). L'espace de questionnement qu'ils dégagent permet aussi de problématiser le rapport (son/audition), en ouvrant les sciences du phénomène acoustique et de l'audio à la dimension sociale, dans l'espace et le temps. Ainsi peut légitimement être posée la question de l'universalité du sens de l'audition et de son éthno- et anthropocentrisme. Cet espace et ses disciplines (art sonore et science sociale du son) trouvent leurs conditions de possibilités formelles chez Cage et Sterne. La position radicale de Cage a produit un seuil des rhétoriques pour l'art sonore. Et Sterne a produit une archéologie pionnière des techniques de reproduction mécanique du son en sciences humaines du son et de l'auralité.

Mais, tel le paradoxe de Janus mis en évidence par Latour pour figurer le paradigme de la constitution classique des pratiques de savoir en « modernité »¹¹¹⁰, Cage et Sterne représentent le recto et le verso des pratiques mobilisées aujourd'hui en art et en science du son¹¹¹¹. Ils reproduisent les logiques très différentes et dépendantes l'une de l'autre des manières de comprendre le son selon la double définition de Mario Rossi.

La stratégie de Cage de tourner l'attention auditive vers la réalité environnante passe par une utopie de l'isolation du son (cf. le cas de la mini chambre anéchoïque).

¹¹¹⁰ LATOUR, Bruno, *Le métier de chercheur, Regard d'un anthropologue*, Une conférence – débat à l'INRA, 22 septembre 1994, INRA, Paris, 1995, p. 10

¹¹¹¹ Une autre formulation de ce recto et verso de la même pièce des pratiques sonores est proposée par Alexander G. Weheliye avec le sous-titre conclusif suivant : « Thinking Sound / Sound Thinking », ce qui peut être traduit approximativement par « Pensant le son / Le son pensé », in WEHELIYE, Alexander G., *Phonographies, Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Duke University Press, Durham, Londres, 2005, p. 199.

Et pour être rigoureusement scientifique quant à la difficulté de traiter des sensibilités au niveau culturel et social, la méthode historique de Sterne demande à ne pas tenir compte d'un aspect de la réalité acoustique et sensible.

Ainsi, au sein des définitions des sciences modernes, ces deux positions produisent une sphère culturelle du son qu'elles polarisent parce que radicalement différentes en deux pratiques distinctes qui nécessitent à nouveau de se distinguer de quelque chose pour être efficace. Cette interdépendance de pratiques corrobore ici l'hypothèse c.

3. Pour une cartographie des pratiques du son

Les deux pôles peuvent servir de repères pour une cartographie d'un champ de tension – une culture, un problème ou un malaise – productrice d'une multitude d'usages du son.

Parce que configuré par les pratiques de connaissance des cultures occidentales modernes, le son est un hybride, parmi d'autres. Et c'est parce que s'y joue cette ambivalence que le phénomène est propice aux *problématisations* multiples concernant les séparations idéologiques qui lui ont donné naissance : nature/culture; extérieur/intérieur; forme/contenu; absence/présence ; multitude/unité; physique/métaphysique, etc.

Dans cette culture du son particulière, les usages sont à chaque fois liés à des trajectoires singulières, mais peuvent être situés dans le contexte d'une culture du son contemporaine selon qu'ils se focalisent dans leur rhétorique plus dans l'hémisphère privilégiant la *circularité* dynamique qui lie les binômes ou plus dans l'hémisphère privilégiant les *seuils* qui les séparent, bien qu'il s'agisse de deux manières fragmentées de mettre en évidence une continuité en deçà et au-delà des séparations idéologiques.

Interdépendamment musiciens et scientifiques, Michael Gendreau et David Dunn se situent quant à eux aux équateurs équidistants tant des pôles du son en soi et de l'artefact, que de la polarisation physique et psycho-acoustique. Leur œuvre produit alors des hybrides de l'art et de la science, de la nature et de la culture : le langage des immeubles et le bruit du trafic routier interprété par des oiseaux.

4. Remarques finales : le nœud sonore

Entre une existence « naturelle » – indépendante d'une présence humaine – *et un*

produit culturel, le sonique condense une ambivalence issue des pratiques rationnelles modernes plus générales.

Jouer avec la part indéterminée de cette ambivalence est devenu un moyen (des pratiques artistiques notamment) de problématiser les positions se fixant une rationalité, et d'y localiser l'expérience de tous les possibles.

Ses acteurs sont, dans ce sens, les nouveaux représentants d'une figure sonore moderne qui créent sa propre autonomisation, et qui l'utilisent tout à la fois comme un motif critique et un potentiel de création.

Dans l'étude des pratiques interdépendantes artistiques et scientifiques du son, ce seuil est à questionner autrement : non plus exclusivement pour lui-même ou exclusivement comme fabrication, ni en tant que noyau (essence ou fixité) ou entre-deux (*metaxu*), mais selon les stratégies des dispositifs qui les mobilisent, eux-mêmes en mouvement et modifiés au passage par les réseaux auxquels ils participent. Il s'agit alors de rendre compte de ce qui traverse ou entrelace ce nœud hétérogène, non isolé des enjeux, mobiles, controverses et usages qu'il noue.

D. Bibliographie horizontale¹¹¹²

ABRAHAMSSON, Carl, « The Deconstruction of a Map of an Unknown Territory », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 11-15.

ABROMONT, Claude, *Guide de la théorie de la musique*, Fayard, Paris, 2001.

ADORNO, Theodor W., *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), trad. Christophe David, Allia, Paris, 2001.

– , HORKHEIMER, Max, *Dialectique de la raison* (1944), trad. Eliane Kaufholz, Gallimard, Paris, 1974.

– , *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques* (1962, éd. rév. corr. 1968), trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi, Éditions Contrechamps, Genève, 1994.

– , *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), trad. de l'all. par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Gallimard, Paris, 1962.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer, I, Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. de l'ital. par Marilène Raiola, Seuil, Paris, 1997.

– , « Éloge de la profanation », in *Profanations* (2005), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2006.

– , *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivage, Paris, 2007.

ALBERA, Philippe, *Le son et le sens, Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève, 2008.

ANDRIOPOULOS, Stefan, « Télévision psychique », *La télévision du téléphonoscope à youtube, Pour une archéologie de l'audiovision*, ss. la dir. de Mireille Berton et Anne-Katrin Weber, trad. de l'angl. par Francesco Gregorio, Éditions Antipodes, Lausanne, p. 57-75.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau* (1985), Éditions Dunod, Paris, 1995

ARCANA, *Musicians on Music*, N° 2éd. par John Zorn, Hips Road, Tzadik, New York, 2000.

ARISTOTE, *Du Ciel*, partie II, chapitre 9, Texte établi et traduit par Paul Moraux, Deuxième tirage, Les belles lettres, Paris, 2003.

ARNHEIM, Rudolf, *Radio* (1936), trad. de l'all. par Lambert Barthélémy, avec la collaboration de Gilles Moutot, Éditions van Dieren, Paris, 2005.

ASCHOFF, Volker, *Über die Beschreibung des Echos durch Aristoteles, Versuch einer Ergänzung des überlieferten Textes sowie drei Anhänge zur Geschichte des Echos in der Antike und im Mittelalter*, Fabri Verlag, Ulm, Donau, 1993.

ATTALI, Jacques, *Bruits, Essai sur l'économie politique de la musique* (1977), rééd (réécriture), Fayard, PUF, Paris, 2001.

ATTIAS, Jean-Christophe, BENBASSA, Esther, *Israël imaginaire*, Flammarion, Paris, 1998.

¹¹¹² Par « bibliographie horizontale », j'entends une mise au même niveau de tous les documents écrits utilisés dans ce travail. Chaque document est ainsi compris à part entière, à la fois source et littérature secondaire. Collectifs, articles, entretiens, partitions et monographies ne sont pas non plus distingués, afin aussi de permettre une recherche simplifiée selon le seul critère de l'alphabet. Les ouvrages se rapportant à un-e auteur-e seront classés par ordre chronologique de publication.

AUBRY, Gilles, propos recueillis par dans « LeMag, Rendez-vous culturels », *Le Courrier*, Genève, Samedi 21 août 2010, p. 18.

Audio Culture, Readings in Modern Music, éd. par Christoph Cox et Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008.

AUGER, Léon, « Les apports de J. Sauveur (1653-1716) à la création de l'Acoustique », in *Revue d'Histoire des sciences et de leurs applications*, tome 1, n°4, Presses universitaires de France, Paris, Avril-Juin, 1948, p. 323-336.

AUGUSTIN d'Hippone, *Confessions*, vol. 2, trad. du lat. par Père de LABRIOLLE, Les Belles Lettres, Paris, 1966.

BAILEY, Thomas Bey William, *Micro-Bionic, Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*, Creation Book, 2009.

– , « Sound Is A Weapon : Chaos Is The Ammunition. Or Zbigniew Karkowski's Arsenal Of Affirmation », transmis par l'auteur en mars 2010, à paraître dans un coffret Double DVD de Zbigniew Karkowski, édité par Dennis Wong à Hong Kong.

BAILHACHE, Patrice, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Éditions CNRS, Paris, 2001.

BARRIÈRE, Jean-Baptiste, *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1991.

BARRY, Miles, *William Burroughs : El Hombre Invisible*, Virgin Books, Londres, 1993.

BATAILLE, Georges, « L'expérience intérieure » (1943), *Œuvres Complètes V, La Somme athéologique I*, Gallimard, Paris, 1973, p. 7-189.

BATESON, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit* (1971), vol. 1, trad. de l'angl. par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

BEAVIN, Janet Helmick, JACKSON, Don. D., WATZLAWICK, Paul, *Une logique de la communication* (1967), trad. de l'angl. par Janine Morche, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 25.

BECK BLOCK, Marguerite, *The New Church in the New World : A Study of Swedenborgianism in America*, Octagon Books, New York, 1968.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version 1939), *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.

– , « Le capitalisme comme religion », *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, édité par Ralph Tiedemann et Hermann Schwepenhäuser, trad. de l'all. par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, PUF, Paris, 2000.

BENZ, Ernst, « Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. un 18. Jahrhundert », *Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Abhandlungen des Geistes – und sozialwissenschaftlichen Klasse*, F. Steiner Verlag, Wiesbaden, Mayence, 1970, p. 689-782.

BERENDT, Joachim-Ernst, *The World is Sound Nada Brahma, Music and the Landscape of Consciousness* (1983), trad. de l'all. par Helmut Bredigkeit, Destiny Book, Rochester, VT, 1991.

– , *The Third Ear : On Listening to the World* (1985) trad. de l'all. par Tim Nevill, Henry Holt and Co., New York, 1992.

BERGQUIST, Lars, *Swedenborgs helmlighet : Om Ordets betydelse, änlarnas liv och tjänsten hos Gud – ein biographi, Natur och Kultur, Stockholm, 1999.*

BIJSTERVELD, Karin, « The Diabolical Symphony of the Mechanical Age, Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900-40 », in *Social Studies of Science*, 31(1), University of Louisiana, Lafayette, L.A., 2001, p. 37-70.

– , PINCH, Trevor, « Sound Studies : New Technologies and Music », Special issue, *Social Studies of Science*, 34(5), University of Louisiana, Lafayette, L.A., 2004, p. 635-648.

– , *Mechanical Sound, Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, MIT Press, Cambridge, MA, Londres, 2008.

BLAVATSKY, Helena Petrovna, *La doctrine secrète* (1888), trad. française, 2^e, Adyar, Paris, 1919.

– , *H. P. Blavatsky and The Secret Doctrine*, éd. par Virginia Hanson, The Theosophical Publishing House, Wheaton, IL, 1971.

BOIS-REYMOND, Emil. Heinrich du, *Kadmus oder Allgemeine Alphabetik vom physikalischen, physiologischen und graphischen Standpunkt*, Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, Harrwitz und Gossmann, Berlin, 1862.

BONNET, Antoine, *Le Timbre une métaphore pour la composition*, Bourgois, Paris, 1991.

BORN, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1995.

BRACH, Jean-Pierre, HANEGRAAFF, Wouter J., « Correspondences », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. I, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 275-279.

BRESSOLETTE, Claude, « Modernisme », *Dictionnaire critique de théologie*, éd. par Jean-Yves Lacoste, PUF, Paris, 1998.

BROOKS, William, *MetaCage: Essays on and around « Freeman Etudes / Fontana Mix / Aria »*, Orpheus Institute, Gand, 2009.

BROWN, Peter, « Augustin : sexualité et société », *Le renoncement à la chair, Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif* (1988), trad. de l'angl. par Pierre-Emmanuel Dauzat et Christian Jacob, Éditions Gallimard, Paris, 1995.

BRUITS, Texpo quinze, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel, 2010.

BURCKHARDT QURESHI, Regula, *Sufi Music of India and Pakistan : Sound, Context and Meaning, in Qawwali*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1986.

–., « The Sufi Sama' », in *Edebiyat*, 2.1-2, Taylor & Francis Ltd, Londres, 1988, p. 219- 245.

– , « Localiser l'islam. Le sama' à la Cour royale des saints chishti », in *Cahiers de Musiques traditionnelles*, Genève, mai 1992, p. 127-150.

BURROUGHS, William S., *Le Festin Nu* (1959), trad. de l'angl. par Éric Kahane, Gallimard, Paris, 1964.

–., *Le ticket qui explosa* (1962), trad. de l'angl. par Gérard-Georges Lemaire (1994), Christian Bourgois éditeur, Paris, 2011.

–., *Nova Express* (1964), trad. de l'angl. par Gérard-Georges Lemaire (1994), Christian Bourgois éditeur, Paris, 2011.

–., *The Electronic Revolution*, Expanded Media Editions, Royaume-Uni, Allemagne de l'Ouest, 1970.

–., GYSIN, Brion, *The Third Mind*, Viking Press, New York, 1978.

BURT, Warren, « Thoughts on Volume : an Email Exchange with Robert Sazdov », *Chroma*, ACMA (Australasian Computer Music Association), N° 36, Healesville, Vic, Australie, Juillet, 2005, p. 10-14.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), trad. de l'angl. par Cynthia Kraus, La Découverte/Poche, Paris, 2006.

CAGE, John, *Silence, Lectures and Writings* (1939-1961), Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 1961.

– , *Silence, Conférences et écrits de John Cage* (1939-1961), trad. de l'angl. par Vincent Barras, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003.

– , *Music of Change*, Livre I (New York, 16 Mai, 1951), Livre II: New York 2 août, 1951, Livre III (New York, 18 octobre, 1951), Livre IV (New York, 13 décembre, 1951), Edition Peters, Henmar Press, New York, 1960.

– , *4'33* (1952), Edition Peters, Henmar Press, New York, 1960.

– , *A Year from Monday, New Lectures and Writings* (1962-1967), Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 1967.

– , *M : Writings '67-'72*, Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 1973.

– , *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (1976), L'Herne, Paris, 2002.

– , *X : Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 1983.

– , *Empty Words : Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 1981.

– , *Conversations avec John Cage* (1988), éd. par Richard Kostelanetz, trad. de l'angl. par Marc Dachy, Éditions des Syrtes, Paris, 2000.

– , *John Cage. Writer, Selected Texts*, éd. par Richard Kostelanetz, Limelight Editions, New York, 1993.

– , *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique* (1996), prés. et trad. par Daniel Charles, La main courante, La Souterraine, 2002.

– , *Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*, trad. de l'angl. par Christophe Marchand-Kiss, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003.

CALLON, Michel, LARÉDO, Philippe, MUSTAR, « Philippe Panorama de la science française », *La Recherche*, vol. 25, n° 264, Paris, 1992, p. 378-384.

CARLTON MALEY Jr., Vaughn, *The Theory of Beats and Combination Tones, 1700-1863*, Garland Publishing, Inc., New York, Londres, 1990.

CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur, Pour une histoire sociale du son sale* (1999), Michel de Maule, Paris, 2007.

CASTANT, Alexandre, *Planètes sonores, Radiophonie, Arts, Cinéma* (2007), Nouvelle éd. revue et augmentée, Monografik Éditions, Blou, 2010.

CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire* (1975), nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, Paris, 2002.

– , *La Fable mystique XVI^e-XVII^e siècle* (1982), tome 1, 2^e éd., Gallimard, Paris, 1987.

– , *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (1987), nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, Paris, 2002.

– , *L'invention du quotidien, I. arts de faire*, Nouvelle édition augmentée, établie et présentée par Luce Giard, Gallimard, Paris, 1990.

CHION, Michael, *Audio-Vision : Sound on Screen*, trad. du français par Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York, 1994.

– , *Le son, Traité d'acoustique* (1997), Paris, Nathan, 2002.

CHLADNI, Ernst Florens Friedrich, *Entdeckungen Über Die Theorie Des Klanges*, 1^{ère} éd., Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1789.

– , *Traité d'Acoustique* (1802), trad. de l'all. par l'auteur, Chez Courcier, Imprimeur-Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins, Paris, 1809.

CHOW, Rey, STEINTRAGER, James A., « In Pursuit of the Object of Sound : An Introduction », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 1-9.

COHEN, H. Floris, *Quantifying Music, The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580–1650*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1984.

CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Albin Michel, Paris, 1994.

COWELL, Henry, *New Musical Resources* (1930), présenté par David Nicholls, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1996.

– , *Joys of Noise* (1929) in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, ed. by COX, Christoph & WARNER, Daniel, Continuum, New York, Londres, 2008.

– , *Essential Cowell : Selected Writings*, Wesleyan University, University Press of New England, Hanover, NH, 1961.

CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

CROMBIE, Alistair Cameron, « Experimental Science and the Rational Artist in Early Modern Europe », *Daedalus*, Vol. 115, n°3, American Academy of Arts & Science, MIT Press Journals, Cambridge, MA, été 1986, 49-75.

– , « The Science of Music » in *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition, The history of argument and explanation especially in the mathematical and biomedical sciences and arts*, Vol. II, Duckworth, Londres, 1994, p. 783-894.

DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'all. par Martin Kaltenecker, Éditions Contrechamps, Genève, 1997.

DANDREL, Louis, « Invitation à la musique buissonnière », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, trad. de l'angl. par Sylvette Gleize, Wildproject, Paris, 2010., p. 9-10.

DATSON, Lorraine, « The Moral Economy of Science », *Osiris*, 2nd Series, Vol. 10, Constructing Knowledge in the history of Science, Chicago Journals, Chicago, IL, 1995, p. 2-24.

– , « Fear and loathing of the imagination in science », *Daedalus, Daedalus*, Vol. 134, n°4, American Academy of Arts & Science, MIT Press Journals, Cambridge, MA, automne 2005, p. 16-30.

DAVIS, Erik, *Technognosis, Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Three Rivers Press, The Crown Publishing Group, New York, 1999.

DAWENSON, Henri, *Traité de la musique dans l'esprit de Saint Augustin*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1942.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, Paris, 1992.

DELATTE, Armand, *Étude sur la littérature pythagoricienne*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences historiques et philologies, n°217, Paris, 1915.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie I* (1972), Nouvelle édition augmentée, Les éditions de Minuit, Paris, 1972/1973.

– , *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2* (1972), Nouvelle édition augmentée, Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Foucault* (1986), Les éditions de Minuit, Paris, 2004.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967.

DESCARTES, René, *Abrégé de la musique, Compendium musicae* (Charles Angot, Paris, 1619,1668), éd. nouv., trad. par Frédéric de Buzon, PUF, Paris, 1987.

– , *De homine / Des Cartes ; figuris et latinitate donatus a Florentio Schuyt* (terminé en 1633, publication posthume en 1648), Franciscum Moyardum & Petrum Leffen, Lugduni Batavorum, 1662.

DESTUTT Comte de Tracy, Antoine Louis Claude, *Éléments d'idéologie*, Mme Ve Courcier, Imprimeur-Libraire, rue du Jardinnet, n°12, quartier Saint-André-des Arcs, Paris, 1817.

Dictionnaire critique de théologie, éd. par Jean-Yves Lacoste, PUF, Paris, 1998.

Die Eigenwelt Der Apparate-Welt, Pioniere der Elektronischen Kunst, Direction artistique Peter Weibel, Curateurs Woody Vasulka et Steina Vasulka, The Vasulkas Inc., Santa Fe, NM, Ars Electronica, Linz, 1992.

Die Erfindung des inneren Menschen, Studien zur religiösen Anthropologie, éd. par Jan Assmann *et al.*, Gütersloh, Mohn,1993.

DODART, Denis., *Mémoire Sur les Causes de la Voix de l'Homme, & de Ses differens Tons*, Mémoire de l'Académie Royales des Sciences, Paris, 1700, p. 244-293.

DODDS, Eric Robertson, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety. Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Cambridge University Press, Cambridge, Londres,1991.

Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman (1997), Vol. 1, éd. par Paul Du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus, Culture, Media & Identities series, The Open University, SAGE Publications, Londres 2003.

DOMBOIS, Florian, « The "Muscle Telephone" : The Undiscovered Start of Audification in the 1870s », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 41-45.

DOSTROVSKY, Sigalia, « Early Vibration Theory : Physics and Music in the Seventeenth Century », *Archive for History of Exact Sciences*, Vol. 14, n°3, 1975, p. 169-218.

– , CANNON, John T., « Entstehung Der Musikalischen Akustik (1600-1750) », in *Geschichte der Musiktheorie*, éd. par Frieder Zaminer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987, p. 7-79.

DOYLE, Peter, *Echo and Reverb, Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900-1960*, Wesleyan University Press, Middeltown, CT, 2005.

DROSTE, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933* (1990), trad. de l'all. par Marie-Anne Trémeau-Böhm, éd. par Bauhaus-Archiv, Berlin, Taschen, Cologne, 2010.

DUBOYS, Éric, *Industrial Music for Industrial People*, Camion Blanc, Paris, 2007.

DUBUISSON, Daniel, *L'Occident et la religion, Mythes, science et idéologie*, Éditions complexe, Paris, 1998.

DUNN, David, *Extractions des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, Textes : 1981-2011*, Éd. par Aline Hostettler, Lionel Bize, Christian Indermuhle, Samia Guerid et Thibault Walter, coll. Rip on / off, Éditions Van Dieren, Paris, 2011.

– , GABURO, Kenneth, *Collaboration Two. Publishing As Eco-System*, Lingua Press, 1983, réédité par Frog Peak Music, Lebanon, NH, 1995.

– , « Speculations: On the Evolutionary Continuity of Music and Animal Communication Behavior », in *Perspectives on New Music*, Vol, 22, N° 1/2, Automne, 1983, p. 87-102.

– , « Wilderness as Reentrant Form: Thoughts on the Future of Electronic Art and Nature », *Leonardo Music Journal*, Vol. 21, No.4, MIT Press, Cambridge, MA, 1988, p. 377-382.

– , « Nature, Sound Art and the Sacred » (*Terra Nova, Nature & Culture*, Vol. 2, No.3, MIT Press, Cambridge, MA, 1997) in *The Book of Music and Nature*, éd. par David Rothenberg et Marta Ulvaeus, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2001, p. 61-71.

– , « Music, Language, and Environment », *Leonardo Music Journal*, Vol. 9, MIT Press, Cambridge, MA, décembre 1999, p. 63-67.

– , CRUTCHFIELD, James P., « Insects, Trees, and Climate: The Bioacoustic Ecology of Deforestation and Entomogenic Climate Change », *Santa Fe Institute Working Papers*, n° 055, Santa Fe, NM, décembre 2006.
<http://mutamorphosis.wordpress.com/2009/02/21/insects-trees-climate/>

– , « Acoustic Ecology and the Experimental Music Tradition », in *NewMusicBox*, American Music Center, New York, janvier, 2008, <http://www.newmusicbox.org/articles/Acoustic-Ecology-and-the-Experimental-Music-Tradition/>

– , « The Theory of Impossible Melody », Livret du CD *The Theory of Impossible Melody* de Larry Polansky, Label : New World Records, NW 80684, New York, 2009, p. 1-4.

– , BURT, Warren, POLANSKY, Larry, MANN, Chris, WOOLEY, Nate, « Opening the Argument: The Critical Theory of Kenneth Gaburo », *Wolf Notes* (webzine : <http://www.wolfnotespublication.blogspot.com>), Vol. 1, No. 1, Compost and Height, Royaume-Uni, janvier, 2011, pp. 25-37.

DURING, Jean, *Musique et extase, L'audition spirituelle dans la tradition soufie*, Éditions Verdier, Paris, 1988.

– , « L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », in *Cahiers des musiques traditionnelles*, Genève, Mars 1990, p. 57-80.

DYSON, Frances, *Sound New Media, Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, C.A., 2009.

EDIGHOFFER, Roland, « Rosicrucism I : First half of the 17th Century », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. II, éd. par HANEGRAAFF, Wouter J., Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 1009-1014.

EDIGHOFFER, Sylvie, « Fludd, Robert », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. I, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Koninklijke Brill NV, Leiden, Boston, 2005, p. 371-375.

ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs* (1969), trad. de l'all. par Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, 1973.

Entre l'oral et l'écrit, Rencontres entre sociétés musicales et musiques traditionnelles. Actes du colloque de Gourdon (20 septembre 1997), éd. par Jean-Pierre Estival et al., FAMDT / ISATIS, Conservatoire Occitan, Modal poche, Cahiers d'ethnomusicologie régionale 5, St-Jouin-de-Milly / Toulouse, 1998.

ERLMANN, Veit, *Reason and Resonance, A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010.

– , « Borkenkäfer Feedback, Zu einem Projekt des Künstlers David Dunn und des Physikers James P. Crutchfield », *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, n°87, Verlag Positionen, Mühlenbeck, Mai 2011, p. 12-13.

- ESHUN, Kodwo, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Quartet Books, Londres, 1998.
- FAIVRE, Antoine, « *Magia naturalis* (1765) : Théologie de la lumière et de l'électricité dans la "Naturphilosophie" préromantique », in *Lumière et cosmos, Courants occultes de la philosophie de la nature, Colloque de Cerisy*, Cahiers de l'Hermétisme n° 8, Albin Michel, Paris, 1981, p. 191-216.
- , *Theosophy, Imagination, Tradition : Studies in Western Esoterism*, State University of New York Press, Albany, NY, 2000.
- FALES, Cornelia, « Issues of Timbre : The Inanga Chuchotée », *The Garland Encyclopedia of World Music, Africa*, éd. par Ruth M. Stone, Garland, New York, 1998, p.164-207.
- FELD, Steven, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (1982), University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1990.
- , « Orality and Consciousness », *The oral and the Literate in Music*, éd. par Yoshihiko Tokumarum et Osama Yamaguti, Academia Music LTD, Tokyo, 1986, p. 317-334.
- , « A Rainforest Acoustemology », *The Auditory Culture Reader*, éd par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 223-239.
- FETTERMANN, William, *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*, Harwood Academic Publishers, Charlotte, NC, 1996.
- FLUDD, Robert, *Utriusque Cosmi, Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia...Tomus Primus De Macrocosmi Historia.*, Johann Theodor de Bry, Oppenheim, 1617 (I, a) et 1618 (I, b). *Tomus secundus De...Microcosmi Historia...*, Johann Theodor de Bry, Oppenheim, 1619 (II, a, 1), 1920 (?), (II, a, 2), et Francfort, 1921 (II, b).
- , « Commentaire d'un Emblème », trad. de l'angl. par Sylvain Matton, in *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la nature, Colloque de Cerisy*, Cahiers de l'Hermétisme n° 8, Albin Michel, Paris, 1981, pp. 181-189.
- FORBES, Bertie Charles, « Edison Working on How to Communicate with the Next World », *American Magazine*, XC, 30 octobre, 1920, p. 10.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1970.
- , *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- , *Histoire de la sexualité*, tome 1, Gallimard, Paris, 1976.
- , *Histoire de la sexualité*, tome 2, Gallimard, Paris, 1984.
- GALILÉE, *Discours et démonstrations mathématiques concernant deux sciences nouvelles* (1638), trad. du lat. par Maurice Clavelin, nouv. éd. corr. augm., Presses Universitaires de France, Paris, 1995.
- GANN, Kyle, *No Such Thing as Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2010.
- GENDREAU, Michael, « Micro-climat: rRope interview », propos recueillis par Manu Holterbach, *Revue & Corrigée* 34, décembre 1997.
- , « Crawling With Tarts », propos recueillis par Manu Holterbach, *Revue & Corrigée* 39, mars 1999.
- , *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, Aline Hostettler, Christian Indermuhle, Thibault Walter et Antonin Wiser éd., coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010.
- GHOSN, Joseph, *La Monte Young, Une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Éditions Le mot et le reste, Marseille, 2010.

- GISEL, Pierre, *La théologie*, PUF, Paris, 2007.
- GODWIN, Joscelyn, *Robert Fludd : Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds* (1979), Phanes Press, Grand Rapids, MI, 1991.
- GOLSE, Bernard, « Musique, langage et transmission », *L'être-bébé*, 1^{ère} éd., PUF, Paris, 2006, p. 215-331.
- GOODMAN, Steve, *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Cambridge, MA, 2009.
- GOODRICK-CLARKE, Nicholas, « Emanuel Swedenborg », *The Western Esoteric Traditions, A Historical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 155-171.
- GOUK, Penelope, *Music, Science and Natural Magic*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1999.
- GOUNELLE, André, *Le dynamisme créateur de Dieu* (1975), 2^e édition revue et augmentée, Éditions Van Dieren, Paris, 2000.
- GREENBERG, Clément, « Avant-garde et kitsch » [1939], trad. de l'angl. par Ann Hindry, *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris, 1992, p. 9-28.
- GREGORIO, Francesco, « Le corps de l'Idée : Platon et la médecine antique », in *Le corps, Lieu de ce qui nous arrive, Approches anthropologiques, philosophiques, théologiques*, éd. par Pierre Gisel, Labor et Fides, Genève, 2008, p. 123-137.
- GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire, Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, PUF, Paris, 2000.
- HAGLUND, Magnus, « Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff : Kings of The Wild Frontier », *The Wire*, Londres, août 2002, p. 25-28.
- HALL Alexander Wilford, *Evolution of Sound, A Part of The Problem of Humain Life, Here and Hereafter*, Hall & Co publishers, 234 Broadway, New York, 1878.
- HALLEWELL, Tom, « Television Magick », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p.162-177.
- HANEGRAAFF, Wouter J., « Occult/Occultism », *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Vol. II, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Leiden, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 884-889.
- , « Friedrich Christoph Oetinger », in *Swedenborg. Oetinger. Kant. Three Perspectives on the Secrets of Heaven*, Swedenborg Studies Series n° 18, The Swedenborg Foundation, West Chester, P.A., 2007, p. 67-85.
- Harry Partch: An Anthology of Critical Perspectives* (livre + cd), Contemporary Music Studies, Vol. 19, Hardwood Academic Publishers, Gordon and Breach Publishing Group, Amsterdam, Londres, 2000.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp, *Deliciae Mathematicae et Physicae der mathematischen und philosophischen Erquickstunden* (Nürnberg, 1677-1692), Keip, Frankfurt am Main, 1991.
- HART NIBBRIG, Christiaan L., *Voix fantômes, La littérature à portée d'oreille* (2001), trad. de l'all. par Christiaan L. Hart Nibbrig, Éditions Van Dieren, Paris, 2008.
- Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening, and Modernity*, éd. par Veit Erlmann, Berg, New York, 2004.
- HEGARTY, Paul, *Noise/Music : A History*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2007.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, Cours d'esthétique (Édition Hotho, 1832), Vol. III, trad. de l'all. de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, 1997.

HELMHOLTZ, Hermann Ludwig von, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1863), trad. de l'all. par Georges Guérout (Victor Masson et Fils [1868]), Éditions Jacques Gabay, Paris, 1990.

HENNION, Antoine, *La Passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Éditions Métailé, Paris, 1993.

HENRIQUES, Julian, « Sonic Dominance and Reggae Sound System Sessions », in *The Auditory Culture Reader*, Bull, Michael and Back, Les éd., Oxford, Berg, 2003, p. 451-480.

HERVIEU-LÉGER, Danièle, « Sécularisation », in *Encyclopédie du protestantisme*, ss la dir. de Pierre Gisel, 2^e édition revue, corrigée et augmentée Quadrige, PUF, Labor et Fides, Paris, Genève, 2006.

HICKS, Michael, « John Cage's Studies with Schoenberg », in *American Music*, n°8, University of Illinois Press, Champaign IL, 1990, p. 126-127.

HOBBS, Thomas, « Sound, odour, savour, and touch », *Elementa Philosophiae, De Corpore*, t. I, chp. XXIX, Crook, Londres, 1655.

HOLZAEPPFEL, John, « Cage and Tudor », in *The Cambridge Companion to John Cage*, éd. par David Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 2002, p. 169-185.

HOYE, Jacob, *MTV Uncensored*, Pocket Books, New York, 2001.

HUBERT, Henri, MAUSS, Marcel, « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice » (1899), Mauss, Œuvres, vol. 1, *Les fonctions sociales du sacré*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, p. 193-307.

HUFFMAN, William H., *Robert Fludd and the End of Renaissance*, Routledge, New York, Londres, 1988.

HUI, Alix. « Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz's Sound Sensations Studies, his Classicism, and his Beethoven Sonata », *Annals of Science*, Vol. 68, n°2, Taylor & Francis, Londres, 2011, p. 149-177.

HUMON, Naut, « Un regard », in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p. 99-102.

HUNT, Frederick Vinton, *Origins in Acoustics, The Science of sound from Antiquity to the Age of Newton*, Yale University Press, New Haven, CT, 1978.

HUTIN, Serge, *Robert Fludd (1574-1637) : Alchimiste et philosophe Rosicrucien*, Les éditions de l'omnium littéraire, Paris, 1971.

IHDE, Don, *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*, Ohio University Press, Athens, O.H., 1976.

INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), trad. de l'angl. par Sophie Renaut, Éditions Zones Sensibles, Bruxelles, 2011.

JACKSON, Myles W., « Music and Science during the Scientific Revolution » (2001), *Perspectives on Science*, Vol. 9, n°1, MIT Press, Cambridge, MA, 2002, p. 106-115.

– , *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, MIT Press, Cambridge, MA, 2008.

JENNY, Hans, *Cymatics : The Study of Wave Phenomena* (1967), Vol. I (The structure and Dynamics of Waves and Vibrations), 3^e éd. rév., San Francisco, Macromedia, 2001.

John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950, éd. par Patterson, David W., Routledge, 2002.

John Cage : Composed in America, éd. par Junkermann, Charles, Perloff, Marjorie, University of Chicago Press, Chicago, IL, 1994.

JOHNSON, James H., *Listening in Paris : A Cultural History*, University of California Press, Berkeley, CA., 1996.

JUN, Yan, « Guest Edition #2 Adel Wang Jing/Yan Jun », *EAR ROOM, re-sounding dialogues around the globe*, entretien monté par WRIGHT, Mark Peter, 9 janvier 2012, <http://earroom.wordpress.com/2012/01/09/guest-edition-2-adel-wang-jingyan-jun/>

JUPITTER-LARSEN, GX, *Saccages, Textes : 1978-2009*, éd. par Francesco Gregorio, Christian Indermuhle, Thibault Walter, Éditions Van Dieren, Paris, 2009.

JÜRGENSON, Friedrich, *The Voices From Space*, Rösterna Från Rymden, Saxon & Lindström Förlag, Stockholm, 1964.

– , *Sprechfunk Mit Verstorbenen*, Verlag Hermann Bauer KG, Freiburg, 1967.

– , *Radio och Mikrofonkontakt med de Döda (Radio and Microphone Contacts with the Dead)*, Nybloms, Uppsala, 1968.

KAHN, Douglas, « Track Organology », *October* n° 55, janvier, New York, 1991, p. 67-78.

– , « John Cage: Silence and Silencing », in *The Musical Quarterly*, Vol. 81, N° 4, Hiver, Oxford University Press, Cary, NC, 1997, p. 556-598.

– , *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

– , « Ether Ore : Mining Vibrations in American Modernist Music », *Hearing Cultures*, éd. par Veit Erlmann, Berg, Oxford, New York, 2004, p. 107-130.

– , « Plénitudes vides et espaces expérimentaux, La postérité des silences de John Cage », *Sons et lumières, Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, éd. par Sophie Duplaix et Marcella Lista, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 79-89.

KARKOWSKI, Zbigniew, *Physiques sonores*, éd. par Christian Indermuhle et Thibault Walter., coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010.

– , *The Method is Science The aim is Religion*, publié pour la première fois en anglais sur le site internet *Orogenetics*: <http://www.desk.nl/~northam/oro/Karkowski2.htm>, sans lieu ni date. Repris et traduit en français dans Zbigniew Karkowski, *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p.15-24.

– , « Intellect is a Disease” in *Ars Electronic Catalog*, 1991, http://www.aec.at/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8908, Texte repris et traduit en français dans Zbigniew Karkowski, *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p. 29-35.

– , « Une terrasse à Marseille », *Revue et Corrigée*, N°59, 2002. Repris dans KARKOWSKI, Zbigniew, « Première texture », propos recueillis par Boris Wlassof, in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008.

– , « Seconde texture : Marseille – Tokyo 2008 », propos recueillis par Boris Wlassof, in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008.

KEENAN, David, *England's Hidden Reverse : A Secret History of the Esoteric Underground*, Londres, SAF, 2003.

KELMAN, Ari Y., « Rethinking the Soundscape, A Critical Genealogy of a Key term in Sound studies », *Senses & Society*, Berg, Oxford, Vol. 5, n° 2, Juillet 2010, p. 212-234.

KHAN, Hazrat Inayat, « The Music of the Spheres », *The Book of Music and Nature: an Anthology of Sounds, Words, Thoughts*, éd. par David Rothenberg et Marta Ulvaeus, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2001, p. 13-20.

KOLTZ, Sebastian, « Vibration un Vernunft. Zur experimentellen Agenda in Marin Mersennes Harmonie universelle (Paris, 1636) », *Spektakuläre Experimente, Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, éd. par Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig, *Theatrum Scientiarum* n°3, De Gruyter, Berlin, New York, 2006, p. 279- 294.

KOTZ, Liz, *Words to Be Looked At, Language in 1960s Art*, MIT Press, Cambridge, MA , 2007.

KRAUSE, Bernard L., « The Niche Hypothesis: A virtual symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats », *The Soundscape Newsletter 06.*, Juin, 1993, p. 1-6.

KURSELL, Julia, « Sound Objects », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 29-38.

La BARBARA, Joan, propos recueillis par Julian Cowley in « Electronic Voice Phenomenon », *The Wire : Adventure in Modern Music*, n°301, Mars 2009, p. 26-31.

LaBELLE, Brandon, *Background Noise, Perspectives On Sound Art*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2006.

LAMM, Martin, *Swedenborg*, trad. du suédois par E. Söderlindh, Publications du Fonds Descartes, Librairie Stock, Paris, 1936.

LATOURE, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique* (1991), La découverte, Poche, Paris, 1997.

– , *Le métier de chercheur, Regard d'un anthropologue*, Une conférence – débat à l'INRA, 22 septembre 1994, INRA, Paris, 1995.

– , *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Synthélabo Groupe, Le Plessis-Robinson, 1996.

Le BRETON, *Éloge de la marche*, Éditions Métailié, Paris, 2000.

LEGUAY, Jean-Pierre, *La rue au Moyen Âge*, Broché, Rennes, 1984.

LÉRY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la tere du Brésil* (1578), chapitre XVI , Vol. II, Nouv. éd., Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1880.

LEVERE, Trevor H., « Romanticism, Natural Philosophy, and the Sciences : A Review and Bibliographic Essay », *Perspectives on Science*, n°4, MIT Press Journals, Cambridge, MA, 1996, p. 463-488.

LÉVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard, Paris, 1982.

LEVIN, Thomas Y., « “Tones from Nowhere“ : Rudolph Pfenninger and the Archeology of Synthtic Sound », *Grey Room*, n°12, Grey Room Inc., MIT, Cambrigde, MA, été 2003, p. 32-79.

– , « The Acoustic Dimension, Notes on Cinema Sound », *Screen*, Oxford journals, Vol. 25, n°3, Oxford University Press, Oxford, 1984, p. 55-68.

LICHT, Alan, *Sound Art, Beyond Categories*, Rizzoli, New York, 2007.

LIENARD, Pierre, *Petite histoire de l'acoustique, bruits, sons et musique*, Lavoisier, Paris, 2001.

LOPEZ, Francisco, « Schizophrenia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom », *The Dissipation of Music* (essai en cours de rédaction), Janvier, 1997. Disponible sur le site internet de l'artiste : <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf>

– , « Against the stage », <http://www.franciscolopez.net/stage.html>, January/February, 2004.

– , « Profound Listening and Environmental Sound Matter », réédité in *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par COX, Christoph & WARNER, Daniel, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 82-87.

LOUV, Jason, « Introduction, On The Way To Thee Garden », *Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 17-27.

LÖWY, Michael, « Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber », in *Raisons politiques*, n° 23, Presse de Sciences Po., Paris, Mars 2006, p. 203-219.

LUCIER, Alvin, *Reflexionen : Interviews, Notationen, Texte*, MusikTexte, Cologne, 1995.

MACCHI, Jean-Daniel, PURY, Albert de, ROEMER, Thomas, *Israël construit son histoire. L'historiographie deutéronomiste à la lumière des recherches récentes*, Labor et Fides, Genève, 1996.

MAIRAN, Dortus de, « Discours Sur la Propagation du Son dans les différents Tons qui le modifient », in *Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Année 1737, Mémoires de mathématique et de physique*, Tirés des registres de l'Académie Royales, De l'imprimerie Royale, Paris, 1740, p. 97-104.

MANCOSU, Paolo, « Acoustics and Optics », *The Cambridge History of Science, Early Modern Science*, Vol. 3, éd. par Katharine Park, Lorraine Datson, Cambridge University Press, MA, p. 596-631.

MARROU, Henri-Irénée, *L'ambivalence du temps chez saint Augustin*, Vrin, Paris, 1950.

MATSUHASHI, Michio, « Production of sound waves by bacterial cells and the response of bacterial cells to sound », *The Journal of General and Applied. Microbiology*, Japan Science and Technology, Tokyo, 44, 1998, p. 49-55.

MATTON, Sylvain, « Fludd (Robert) 1574-1637 », *Encyclopædia Universalis*, vol. VII, Paris, 1984, p. 1035-1037.

MAYER, Jean-François, « Swedenborgian traditions », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. II, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Leiden, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 1105-1110

McLUHAN, Marshall, *Galaxie Gutenberg, La genèse de l'homme typographique* (1962), Mame, Paris, 1967.

– , « Visual and Acoustic Space » (1987), reproduit dans *Audio Culture, Readings in Modern Music*, éd. par Christoph Cox, & Daniel Warner, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 67-72.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1976.

MERSENNE, Marin, *Questions inouyes, Questions harmoniques, Questions théologiques, Les mécaniques de Galilée, Les préludes de l'harmonie universelle* (1634), Corpus des œuvres de philosophie en langue française, texte revu par André Pessel, Fayard, Paris, 1985.

– , *Harmonie Universelle* (Chez Sébastien Cramoisy, Paris, 1636), facsimilé de l'exemplaire de l'auteur avec ses annotations, introduction de François Lesure, rééditions du Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.), Paris, 1965-1986.

Milieux Sonores, Klangliche Milieus, Klang, Raum und Virtualität, éd. par Marcus Maeder, Éditions Transcript, Bielefeld, 2010.

MILLS, Maria, « On Disability and Cybernetics : Helen Keller, Norbert Wiener, and the Hearing Glove », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 74-111.

MISDARIIS, Nicolas, SUSINI, Patrick, « Postface », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, 2010, p. 407-408.

MITCHELL, William J. Thomas., *What Pictures Want, The Lives and Loves of Images*, University of Chicago

Press, Chicago, IL, 2005.

MUCHEMBLED, Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*, Essai, Flammarion, Paris, 1978.

– , *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Fayard, Paris, 1988.

– , *La Société policée. Politique et politesse en France du XV^e au XX^e siècle*, Le Seuil, Paris, 1998.

Music and Science in the Age of Galileo, éd. par Victore Coelho, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, Londres, 1992.

« Musique et anthropologie », *L'Homme*, éd. par Bernard Lorat-Jacob, Miriam-Rovsing Olsen, n° 171-172, Éditions EHESS, Paris, 2004.

NAESS, Arne, « The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary », *Inquiry*, 16, Oslo, 1973, p. 95 -100.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Galilée, Paris, 2002.

NICHOLLS, David, *John Cage*. University of Illinois, Champaign, IL, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872), texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'all. par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, Paris, 1986.

Noise & Capitalism, éd. par Anthony Lies et Mattin, Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, San Sebastian, 2009.

NYMAN, Michael, *Musique expérimentale, Cage et au-delà*, trad. de l'angl. par Nathalie Gentili, Éditions Allia, Paris, 2005.

ONG, Walter J., *Presence of the Word : Some Prolegoma for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1967.

– , *Orality and Literacy : The Technologising of the Word*, Routledge, New York, 1982.

– , « Avant-propos », trad. de l'angl. par J. Prignaud, in KELBER, Werner, *Tradition orale et écriture* (1983), *Lectio divina* 144, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991, p. 7-9.

OSTERTAG, Bob, « Why Computer Music Sucks », disponible sur : <http://www.earlabs.org/rss/text.asp?textID=24>

PERROLLE, Etienne, *Dissertation anatomico-acoustique*, Chez Mequignon l'Ainé, Librairie, Rue des Cordeliers, Paris, Chez Brouillet Librairie, rue St Rome, Toulouse, 1782.

PLATON, *La République*, trad. du grec et présentation par Georges Leroux, deuxième éd. corr., Flammarion, Paris, 2004.

PLUTARCUS, *De la musique / Plutarque. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par François Lasserre, U. Graf, Lausanne, 1954.

P-ORRIDGE, Genesis, « Define "HumanE " », *Part V-Define : Con-trol, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 124-133.

– , « Behavioural Cut-Ups and Magick », *Part VI – Magick Defends Itself, Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 153-162.

– , « Is Magick really For All ? », *Part VI – Magick Defends Itself, The Psychick Bible, The Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of The Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 181- 185.

– , « Addenda To The Second Edition Of The Psychic Bible », *The Psychick Bible, The Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of The Temple of Psychick Youth* (2006), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010, p. 463-469.

POWER, Nina, « Woman Machines : the Future of Female Noise », in *Noise & Capitalism*, éd. par Anthony Lies et Mattin, Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, San Sebastian, 2009, p. 96-103.

PRITCHETT, James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1996.

RAUDIVE, Konstantin, *Breakthrough, An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead* (1968), trad. du suédois par Nadia Fowler, éd. par Joyce Morton, Éditions Colin Smythe, Gerrards Cross, 1971.

REVILL, David, *The Roaring Silence, John Cage : a Life*, Bloomsburg Publishing Limited, Londres, 1992.

REYNOLDS, Simon, *Rip it up and start again, Postpunk 1978-1984* (2005), trad. de l'angl. par Aude de Hesdin et Etienne Menu, Éditions Allia, Paris, 2007.

RISKIN, Jessica, « Eighteenth-Century Wetware », *Representations*, n°83, University of California Press, Berkeley, été 2003, p. 97-125.

– , « Science in the Age of Sensibility », *Making Things Public, Atmospheres of Democracy*, éd. par Bruno Latour et Peter Weibel, MIT Press, Cambridge, MA, 2005, p. 722-724.

RISSET, Jean-Claude, « Une nouvelle philosophie du son », in SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), 2010, p. 11-12.

RIVIERE, Claude, *Socio-anthropologie des religions*, Armand Colin, Paris, 1997.

Robert Fludd and his Philosophicall Key, éd. par Allen G. Debus, Science History Publication, New York, 1979.

Robert Fludd : Essential Readings, éd. par William H. Huffman, The Aquarium Press, Londres, 1992.

RODGERS, James, « Sensibility, Sympathy, Benevolence : physiology and Moral Philosophy in *Tristram Shandy* », in *Languages of Nature, Critical Essays on Science and Literature*, éd. par Ludmilla J. Jordanova, Free Association Books, Londres, 1986, p. 117-158.

RODGERS, Tara, *Pink Noises, Women on Electronic Music and Sound*, Duke University Press, Durham, Londres, 2010.

– , STERNE, Jonathan, « The Poetics of Signal Processing », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 31-53.

ROSEN, Samuel, « Presbycusis Study of a Relatively Noise-Free Population in the Sudan », *Transactions, American Otological Society*, Vol. L, Université de Harvard, Cambridge, MA, Septembre, 1962, p. 727-743.

ROSENBLUETH, Arturo, WIENER, Norbert, BIGELOW, Julian, « Behavior, Purpose and Teleology », *Philosophy of Science*, n°10, University of California, Irvine, CA, 1943, p. 18-24.

ROSS, Alex, *The rest is noise : À l'écoute du XX^e siècle, la modernité en musique*, trad. de l'angl. par Laurent Slaars, Actes Sud, Arles, 2010.

ROSSI, Mario, *Audio*, 1^{ère} édition, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2007.

ROUSSEAU, George S., « Science and the Discovery of the Imagination in Enlightened England », *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 3, n° 1, Special Issue : The Eighteenth-Century Imagination, The Johns Hopkins

University Press, Baltimore, MD, Automne 1969, p. 108-135.

RUDHYAR, Dane, *Crise et créativité* (1977), trad. de l'angl. par Marief Ruperti-Cavaignac avec la collaboration de Claire Gagné, Éditions Alphée Jean-Paul Bertrand, Monaco, 2009.

RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Éditions Allia, Paris, 2006.

– , *L'Art des bruits* (1916), trad. de l'italien par Nina Sparta, (1975), *L'Âge d'Homme*, Paris, Lausanne, 2001.

SABINE, Wallace-Clement, *Collected papers on acoustics*, Dover, New York, 1964.

SAUVEUR, Joseph, « Sur les cordes sonores et une nouvelle détermination du son fixe », in *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* (1713), De l'imprimerie Royale, Paris, 1716, p. 68-75.

SCHAEFFER, Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma, Esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942*, éd. établie par Carlos Palombini et Sophie Brunet, Éditions Allia, Paris, 2010.

– , *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris, 1952.

– , *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

– , *La musique et les ordinateurs*, tiré à part de *Musique et Technologie* (Revue Musicale, Paris, 1970), Unesco, La Revue Musicale, Paris, 1971.

SCHAFER, R. Murray, *The New Soundscape*, Berandol Music Ltd., Toronto, 1968. Réédité sous le titre *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Berandol Music Ltd., Toronto, 1969.

– , *The Book of Noise*, Document N° 1 du World Soundscape Project (édition privée), Simon Fraser University, Vancouver, 1970. Réédition : Price Milburn Ltd., Wellington, Nouvelle Zélande, 1973.

– , *E.T.A. Hoffmann and Music*, University of Toronto Press, Buffalo, Toronto, 1975.

– , *The Tuning of the World*, Knopf, New York, McClelland and Stewart Ltd., Toronto, 1977. Réimpression sous le titre : *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994. *Le paysage sonore, Le monde comme musique* (1977), trad. de l'angl. par Sylvette Gleize (1979, 1991), Wildproject, Paris, 2010.

– , *On Canadian Music*, Arcana Editions, Bancroft, Ontario, 1984.

– , *Creative Music Education: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Shirmer Books, Macmillan, New York, 1976 ; édition révisée : *The Thinking Ear*, Arcana Editions, Toronto, 1986.

– , *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Arcana Editions, Toronto, 1986.

– , *Patria and the Theatre of Confluence*, Arcana Editions, Indian River, Ontario, 1991.

– , *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Arcana Editions, Indian River, Ontario, 1993.

– , « Open ears », *The Auditory Culture Reader*, éd par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 25-40.

SCHAFFER, Simon, « Natural Philosophy and Public Spectacle in the Eighteenth Century », *History of Science*, Vol. 21, Science History Publications Ltd, Londres, 1983, p. 1-43.

SCHMIDGEN, Henning, « Of frogs and men : the origins of psychophysiological time experiments, 1850-1865 », *Endeavour*, Vol. 26, n°4, Elsevier Science Ltd, Cambridge, UK, 2002, p. 142-148.

– , « Silence in the Laboratory : The History of Soundproof Rooms », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 49-61.

SCHMIDT, Leigh Eric, *Hearing Things : Religion, Illusion, and the American Enlightenment*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2002.

SCHOENBERG, Arnold, BUSONI, Ferruccio, KANDINSKI, Vassily, *Schoenberg – Busoni, Schoenberg – Kandinski, Correspondances, Textes*, trad. de l'all. et de l'angl. par Daniel Haefliger, Antoine Courvoisier, Edna Politi, Philippe Albèra, Carlo Russi, Olivier Mannoni et Vincent Barras, Éditions Contrechamps, Genève, 1995.

SCHWARTZ, Hillel, *Making Noise, From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, Brooklyn, NY, 2011.

SERGEANT, Jack, *Naked Lens : Beat Cinema*, Creation Book, Londres, 1997.

SERRES, Michel, *Genèse*, Grasset, Paris, 1982.

SHANNON, Elwood Claude, WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Champaign, IL, 1949.

SHAPIN, Steven, SCHAFFER, Simon, *Leviathan et la pompe à air, Hobbes et Boyle entre science et politique* (1985 ; 1989), trad. de l'angl. par T. Piélat, La Découverte, Paris, 1993.

SHAPIRO, Barbara J., *Probability and Certainty in Seventeenth-Century England, A Study of the Relationships between Natural Science, Religion, History, Law, and Literature*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1983.

SHELEMAY, Kay Kaufman, *Soundscapes : Exploring Music in a Changing World*, 2^{ème} éd, W.W. Norton, New York, 2006.

SHULTIS, Christopher, « Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Non-Intention », in *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 2, Été, Oxford University Press, Cary, NC, 1995, p. 312-335.

SIMON, Gérard, « Descartes, le rêve et la philosophie au XVII^e siècle », *Sciences et savoirs, Aux XVI^e et XVII^e siècles*, Presse Universitaire du Septentrion, 1996, p.137-160.

SIXTO, Fernando, « Un concert », in *Physiques sonores*, Éditions Van Dieren, Paris, 2008, p103-105.

SMITH, Bruce R., *The Acoustic World of Early Modern England : Attending the O-Factor*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 1999.

SMITH, Mark M., *Listening to Nineteenth-Century America*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, N.C., 2000.

SMITH, Mark M, « Listening to the Heard Worlds of Antebellum America », in *The Auditory Culture Reader*, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003, p. 137-163.

SMITHSON, Robert, *A Sedimentation of the Mind : Earth Project* (1968). *Robert Smithson : The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1996.

SNELDERS, Hendrikus Adrianus Marie, « Romanticism and Naturphilosophie and the Inorganic Natural Sciences 1797-1840 : An Introductory Survey », *Studies in Romanticism*, Vol. 9, n° 3, Boston University Press, Boston, MA, été, 1970, p. 193-215.

SOUND , éd. par Caleb Kelly, Documents of Contemporary Art Whitechapel Gallery, Londres, The MIT Press, Cambridge, MA, 2011.

Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930), éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008.

Sound Unbound, Sampling Digital Music and Culture, éd. par Paul D. Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid, The MIT press, Cambridge, MA, 2008.

SPINOZA, Baruch, *Éthique* (1677), trad. du lat. par Rolland Caillois, Folio, Gallimard, Paris, 1954.

Spiricom, An Electromagnetic-Etheric Systems Approach to Communications with Other Levels of Human Consciousness, Metascience Foundation, Publications Division, Franklin, N.C., 1982.

STEEGE, Benjamin, « Helmholtz, Music Theory, and Liberal-Progressive History », *Journal of Music Theory*, 54/2, Yale University Press, New Haven, automne 2010 (Fall 2010), p. 283–310.

STEINRÜCK, Martin, *La mise en évidence, La norme moderne à l'épreuve de l'Antiquité grecque*, Van Dieren Éditeur, Paris, 2009.

STEINTRAGER, James A., « Speaking of Noise : From Murderous Loudness to the Cackle of Silk », *Differences, A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 22, N° 2 et 3, Brown University, 2011, p. 249-298.

STEPHENSON, Bruce, *The Music of the Heavens, Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton University Press Princeton, NJ, 1994.

STERNE, Jonathan, *Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham CN, 2003.

Sudden Infant : Noise in my Head, The Actionistic Music and Art of Joke Lanz, éd. par Joke Lanz et Lasse Marhaug, Marhaug Forlag, Oslo, 2011.

SUREMAIN-MISSERY, Antoine, *Théorie acoustico-musicale ou de la doctrine des sons rapportée aux principes de leur combinaison, Ouvrage analytique et philosophique*, Chez Firmin Didot, rue Dauphine, De l'imprimerie de Didot l'aîné, Paris, 1793.

SWEDENBORG, Emanuel, *On Tremulation*, trad. et photolithographiée de la copie suédoise de 1718 et 1719 par Carl Theophilus Odhner (1899), Swedenborg Scientific Association, Bryn Athyn, PA, 1^{er} sept, 2005.

– , *De cultu et Amore Dei*, resté inachevé, éd. princeps, Londres, 1745. JONSSON, Inge, *A drama of creation. Sources and influences in Swedenborg's "Worship and love of God"*, trad. de l'angl. par Mathilda McCarthy, The Swedenborg Foundation, West Chester, PA, 2004.

– , *Traité des représentations et des correspondances* (originellement inclus dans *Arcana Coelestia* – 1749-1756), trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 117.

– , *Doctrine de la Nouvelle Jérusalem sur la Sainte Écriture* (1763), trad. du lat. par J.-F.-E. Le Boys Des Guays, Librairie Fishbacher, Paris, 1901.

– , *La vraie religion chrétienne contenant toute la théologie de la Nouvelle Église* (1771), trad. du lat. sur la première édition d'Amsterdam par J.-F.-E. Le Boys Des Guays, 2nd éd., Librairie 19 rue de Sommerard, Paris, 1778.

SZENDY, Peter, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Minuit, Paris, 2001.

– , « Klangfiguren (a hit in the lab) », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 21-27.

SZULAKOWSKA, Urszula, « Robert Fludd : The Divine Alchemy of the Eye of God », in *The Alchemy of Light : Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, E.J.Brill, Leiden, Boston, Köln, 2000, p. 167-182.

The Auditory Culture Reader, éd. par Michael Bull et Les Back, Berg, Oxford, New York, 2003.

THÉBERGE, Paul, *Any Sound You Can Imagine, Making Music / Consuming Technology*, Wesleyan University Press, Middletown, CN, 1997.

The Cambridge Companion to John Cage, éd. par David Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 2002.

Thee Psychick Bible, Thee Apocryphal Scriptures of Genesis P-Orridge and The Third Mind of Thee Temple of Psychick Youth (1994, 2006, 2010), 3^e éd., Feral House, Port Townsend, WA, 2010.

THEISSEN, Gerd, *Psychologie des premiers chrétiens, Héritages et ruptures* (2007), trad. de l'all. par Joseph Hoffmann, Éditions Labor et Fides, Genève, 2011.

The Music of the Environment Series, éd. par R. Murray Schafer, No. 2, ARC Publications, Vancouver, 1974.

The Music of the Environment Series, éd. par R. Murray Schafer, No. 4, ARC Publications, Vancouver, 1977.

THOMPSON, Emily Ann, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, MIT Press, Cambridge, MA, 2002.

THOREAU, David Henri, *La Désobéissance civile* (1849), trad. de l'angl. par Micheline Flak, Christine Demorel, Laurence Vernet, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1977.

–, *Walden ou la vie dans les bois* (1854), trad. de l'angl. Louis Fabulet, Gallimard, Paris, 1990.

The Oxford Handbook of Sound Studies, éd. par Karin BIJSTERVELD et Trevor PINCH, Oxford University Press, New York, 2012.

TISSERANT, Jean-Marc, « Préface » in SWEDENBORG, Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances*, trad. du lat. J.-F.-E. Le Boys Des Guays (1857), Éditions de la différence, Paris, 1985, p. 7-14.

TOEPLITZ, Kasper T., « Volume : la dernière frontière ? », *eContact 9-4*, Perte auditive et sujets annexes / Hearing (Loss) and Related Issue, Communauté électroacoustique canadienne, Montréal, Mai, 2007. http://cec.concordia.ca/econtact/9_4/toeplitz.html

TOMLINSON, Gary, *The Singing of the New World, Indigenous Voice in the Era of European Contact*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 2007.

TOOP, David, *Ocean of sound, Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* (1996), trad. de l'angl. par Arnaud Réveillon, Éditions Kargo, Paris, 2000.

TRUAX, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex Publ. Corp., Nordwood, N.J., 1984.

ULLMANN, Dieter, *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*, Birkhäuser Verlag, Bâle, Boston, Berlin, 1996.

Undercurrents : The Hidden Wiring of Modern Music, éd. par Rob Young, Continuum, New York, Londres, 2002.

UNGEHEUER, Elena, « Producing, Representing, Constructing : Towards a Media-Aesthetic Theory of Action Related to Categories of Experimental Methods », *Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930)*, éd. par Julie Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for History of Science, reprint 346, 2008, p. 99-112.

Utopia of Sound, Non-Simultaneity and Immediacy, éd. par Diedrich, Diederichsen, Constanze, Ruhm, Constanze, publié par University of Fine Arts Vienna, Vienne, 2010.

VALE, V., *Industrial Culture Handbook* (1983), RE/Search Publications, N° #6/7, 12^e rééd., San Francisco, 2006.

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage, Étude systématique du rite* (1909), Éditions A&J Picard, Paris, 1981.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le Monde d'Homère*, Librairie académique Perrin, Paris, 2002.

Voices of Reason, Voices of Insanity, Studies Of Verbal Hallucinations, éd. par Ivan Leudar et Philip Thomas, Taylor & Francis Ltd, Londres, 2000.

VOLCLER, Juliette, *Le son comme arme, Les usages policiers et militaires du son*, Éditions La Découverte, Paris, 2011.

WALDENFELS, Bernhard, *Topographie de l'étranger, Études pour une phénoménologie de l'étranger* (1997). Vol. 1, trad. de l'all. par Francesco Gregorio, Frédéric Moinat, Arno Renken et Michel Vanni, Éditions Van Dieren, Paris, 2009.

WEHELIYE, Alexander G., *Phonographies, Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Duke University Press, Durham, Londres, 2005.

WHEELER, Gerald F, CRUMMETT, William P., « The vibrating string controversy », in *American Journal of Physics*, 55 (1), Melville, New York, janvier, 1987, p. 33-37.

WHITCOMB, Benjamin Dwight, *The Coincidence Theory of Consonance : A Re-evaluation Based on Modern Scientific Evidence*, University of Texas, Austin, TE, 1999.

WILLIAMS-HOGAN, Jane, « The Place of Emanuel Swedenborg in Modern Western Esoterism », in *Western Esoterism and the Science of Religion*, éd. par Antoine Faivre et Wouter J. Hanegraaff, Peeters, Leuven, 1998, p. 201-252.

– , « Swedenborg, Emanuel », *Dictionary of Gnosis & Western Esoterism*, Vol. II, éd. par Wouter J. Hanegraaff, Leiden, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005, p. 1096-1105.

Wireless Imagination. Sound, Radio, And The Avant-Garde, éd. par Douglas Kahn et Gregory Whitehead, The MIT Press, Cambridge, MA, 1992.

World Soundscape Project, Handbook for Acoustic Ecology, éd. par Barry TRUAX, Simon Fraser University, and ARC Publications, Vancouver, British Columbia, 1978.

Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art, éd. par David W. Bernstein and Christopher Hatch, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 2001.

YAU, Randy H. Y., « Activating Architecture, Forward by Randy H. Y. Yau », *Six Activating Architecture 02.05.03 – 02.22.03*, The Sixth Annual Activating the Medium Festival 2003 program, 23five Incorporated San Francisco, 2003, p. 6.

YAU, Randy H. Y., « L'homme à l'écoute », in GENDREAU, Michael, *Parataxes, Fragments pour une architecture des espaces sonores*, coll. Rip on /off, Éditions Van Dieren, Paris, 2010, p. 189-196.

YOUNG, La Monte, *Conférence 1960 : été 1960*, éd. établie et traduite par Marc Dachy, Éditions Eolienne, Paris, 1998, p. 39-40.

YOUNG, Rob, « Slapping Pythagoras. The Battle for the Music of the Spheres », in *Undercurrents, The Hidden Wiring of Modern Music* (2002), éd. par Rob Young, Wire, Continuum, New York, Londres, 2008, p. 71-79.

ZORN, John, « preface », *ARCANA, Musicians on Music*, N° 1, éd. par John Zorn, Hips Roead, Tzadik, New York, 1997, p. v-vi.

E. Discographie et filmographie horizontales¹¹¹³

Anthology of American Folk Music (1952), musiques enregistrées de 1927 à 1932, compilées par Harry Smith, Folkways Records, 78 tours, réédition CD par Smithsonian Folkways Recordings, Washington D.C., 1997.

BALCH, Antony, *Towers Open Fire*, Amoral Film Services, N/B, (tourné entre 61 et 62), VHS, 1966.

BUÑUEL, Juan-Luis, propos recueillis, filmé et dirigé par G. Fernandez, in « A slice of Buñuel. Exclusive interview/documentary with Juan-Luis Buñuel », *Un Chien Andalou*, Transflux films, DVD, 2004.

BUÑUEL, Luis, DALI, Salvador, *Un Chien Andalou* (n/b, 17 min., 1929), Transflux films, DVD, 2004.

BURROUGHS, William S., *Nothing Here Now But The Recordings*, Industrial Records, IR 0016, Vinyle, LP, UK, 1981.

CAGE, John, *Sonatas And Interludes For Prepared Piano Volume One*, Dial, Vinyle, LP, New York, 1951.

– , *Sonatas And Interludes For Prepared Piano Volume Two*, Dial, Vinyle, LP, New York, 1951.

– , TUDOR, David, *Variation IV*, Everest, Vinyle, LP, New York, 1966.

– , *Music for Keyboard 1935-1948*, Columbia Masterworks, Vinyle, 2 x LP, New York, 1970.

– , *Cheap Imitation*, Cramps Records, CRSLP 6117, Vinyle, LP, Italie, 1977.

DUNN, David, *Angels and Insects*, (What's Next? Recordings, 1992), O.O. Discs, CD, Malden, MA, 1998.

– , *The Lion in Which the Spirits of the Royal Ancestors Make Their Home : Vernacular Sounds of Zimbabwe, Africa*, (IML, 1995), EarthEar, CD, Sante Fe, NM, 2009.

– , *Music, Language and Environment, Environmental Sound Works by David Dunn 1972-1985*, Innova, Innova 508, double CD, St Paul, MN, 1996.

– , *Why Do Whales and Children Sing?: A Guide to Listening in Nature*, EarthEar, 1215858, (CD + livre), Sante Fe, NM, 1999.

– , *Besa Village/Chaos and the Emergent Mind of the Pond*, EarthEar Radio, Volume 2, CD, Sante Fe, NM, Hiver 2002.

– , *Four Electroacoustic Compositions*, Pogus Productions, CD, Chester, NY, P 21026-2, 2002.

– , *The Sound of Light In Trees : The Acoustic Ecology of Pinyon Pines*, EarthEar/Acoustic Ecology Institute, ee0513, CD, Sante Fe, NM, 2006.

– , *Autonomous and Dynamical Systems*, New World Records, NW 80660CD, CD, New York, 2007.

ELGGREN, Leif, *Talking To A Dead Queen*, Fylkingen Records, FYCD 1008, CD, Suède, 1996.

– , LILJENBERG, Thomas, *Experiment With Dreams*, Firework Edition, Stockholm, 1996.

– , *Cu, 7''*, Firework Edition Records, FE N° 2.1, Suède, 1982.

– , « Swedenborg's Organ », *All Animals Are Saints*, Face B, The Tapeworm, TTW # 14, Cassette, UK, 2009.

¹¹¹³ Par « discographie et filmographie horizontales », j'entends une mise au même niveau de tous les documents audio et vidéo utilisés dans ce travail. Cette liste est organisée selon l'ordre alphabétique et sans supposer que certains documents seraient des sources et non d'autres. Les documents se rapportant à un auteur seront classés par ordre chronologique de publication.

- , *Latrine*, Firework Edition Records, FER 1021, Suède, 2001.
- , ESPOSITO, Michael, SWEDENBORG, Emanuel, Firework Edition Records, FER 1066, CD, Suède, 2007.
- ELLIOT, Caplan, *Cage/Cunningham*, La Sept., Couleur, Cunningham Dance Foundation, VHS, New York, 1991.
- FONTAINE, Dick, « Sound ??? », *New Tempo*, John Cage filmé au Saville Theatre, « Rahsaan » Roland Kirk filmé au Ronnie Scott's Club, VHS, ABC TVCUK / PBS, N/B, 1967.
- GENDREAU, Michael (dans *Crawling With Tarts*), *Mayten's Throw*, ASP 23, CD, US, 1994.
- (dans *Crawling With Tarts*), *Grand Surface Noise Opera Nrs. 3 (Indian Ocean Ship) and 4 (Drum Totem)*, ASP 27, CD, 1995.
- (dans *Crawling With Tarts*), *Sarajevo Center Metal Doors*, Realization Recordings RZD-019, CD, US, 1995.
- (dans *Crawling With Tarts*), *Madeleine*, Sulphur Silent Records, SR9472, CD, US, 1995.
- (dans *Crawling With Tarts*), *I am Telephoning a Star*, ASP 31, CD, US, 1997.
- , *55 pas de la ligne au n° 3*, 23five 002, CD, US, 2002
- , *Noyant (excerpt)* sur *Zeromoon Sampler III : An Explanation of Difficult Music*, Zeromoon, CD, US, 2003.
- , *RE: 55-66=99* sur *Dissolution Tapes The Musique Concrete Ensemble Remixed*, Zeromoon, CD, US, 2004.
- , *noceur* sur le split *Bogatiri, Violet+Alexei Borisov+Michael Gendreau, Live In Russia*, Zeromoon, CD, US, 2005.
- , *VITTOJ*, Auscultare Research aus022, CD, US, 2005.
- (dans *Crawling With Tarts*), *Ochre Land, Blue Blue Skies and Grand Surface Noise Opera Nr. 7: The Decadent Opera (Rococo)*, Pogus Productions, P21039-2, CD, Chester, NY, 2006.
- , *First Day (Polis)* sur *Destroy Athens*, Antifrost, CD, Grèce, 2007.
- (dans *Crawling With Tarts*), *Ludiques Manifestes*, Lunhare, LethargyZZZ-1, CDr, Italie, 2008.
- , *Michael Gendreau, 05.07.08* sur *Oblò Sonic: Culture Resistance!*, Cinema Oblò, CD, Suisse, 2008.
- , *Voûtes*, Cohort Records, CRCO 125, CDr, US, 2008.
- , *tdm*, avec Francisco Lopez, Sonoris, Gujan Mestras, double CD, France, 2008.
- HAFLER TRIO, *Exactly As I Say*, Phonometrography, pgram008a, 2 CD, Édition limitée avec DVD, UK, 2004.
- HARAWAY, Donna, *Donna Haraway Reads the National Geographics of Primates*, avec Donna Haraway, réal. John Belanger, Jesse Drew, Traci Fulleston, Dug Kahn, University of Santa Cruz, Paper Tiger TV, Vidéo, # 126, colour, 1987.
- HAUSSWOLFF, Carl-Michael Von, *The Wonderful World of Male Intuition*, ORAL CD 10, Québec, 2006.
- HINANT, Guy-Marc, LOHLÉ, Dominique, *Fuck You, Karkowski et la noise en Chine*, DVD, Sub Rosa, Bruxelles, 2008.
- KARKOWSKI, Zbigniew, « Theta », mixé par Per Giöbel, *Gothenburg 84*, Face A Piste 2, RA 005, Vinyle, Suède, Octobre 1984.

- ,HUHTA, Jean-Louis, SÖDERBERG, Johan, WESTMAN, Carin, *Trial and Error*, Radium 226.05 Records, RA 009, Vinyle, 7'', Suède, Février 1985.
- , HAUSSWOLFF, Carl-Michael Von, PAUSER, Erik, *Audiodrome*, Piste A., Radium 226.05, RA 029, Vinyle, LP, Suède, 1987.
- , HAUSSWOLFF, Carl-Michael Von, « Royal Music #3 (Beyond The Veil Of Death At The Right-Time Hotel) For Richard Wagner And The Yanomamo Sniffers », Piste 5, face A, *Dry Lungs III*, Placebo Records, PLA 026 Vinyle LP Compilation, US, 1987.
- , BILTING, Ulf, *Bad Bye Engine*, Radium 226.05 Records, RA 039, Vinyle, LP, Suède, 1988.
- , AXELSSON, Jonny, BILTING, Ulf, FALK Christian, NILSSON, Ivo, SÖDERBERG, Johan, *Leaving the 20th Century*, Radium 226.05 Records, RA 052, Vinyle, Suède, 1989.
- , ÅKERLUND, Lars, ÖBERG, Sebastian, SÖDERBERG, Johan, *Drakron*, Radium 226.05 Records, RA 051, Vinyle, LP, Suède, 1989.
- , « I Fell In Love With An Evil Witch, And A Demon Of Wretchedness Condemned Me To Live In The Wrong Town Of The Dead With Cold-Blooded Cannibal King And The Killer Prince », *Infernal Love of Life* (compilation), Piste 4, TOPYSCAN records, TOPYSCAN 006, LP, Suède, 1990.
- , « Hafler Trio 12-6-90 », *Video Phile, The Magazine You Don't Have To Read To Enjoy*, n° 19, VHS, Texas, 1990.
- , « Zone, Codex », avec DUNCAN, John, *River in Flames*, Piste 2, Anckaström records, R9, CD, Suède, 1991.
- , « In Gold », *River in Flames*, Piste 4, Anckaström records, R9, CD, Suède, 1991.
- , *Uexkull*, Anckaström records, K4, CD, Suède, 1991.
- , McKENZIE, Andrew, ELGGREN, Leif, TANKRED ; Kent, Von HAUSSWOLFF, Carl-Michael, The Hafler Trio & Sons of God, *Ressurrection- Live in Sweden*, Touch, TO 22, UK, 1993.
- , *Reverse Direction And Let The Sound Reach Out To You*, Fireworks Edition Records, FER 1018, 3 x Mini CD, Suède, 2000.
- , *Metronom Exposicion 2001*, Metronom Foundation, DVD, Barcelone, 2001.
- , NOJIRI, Atsuko, *Continuity*, Asphodel Ltd., ASP 3003, CD et DVD, San Francisco, 16 Novembre, 2007.
- LOCKWOOD, Annea, *A Sound Map Of The Hudson River*, enregistré en 1982, Lovely Music Ltd., CD, New York, 1989 et 2003.
- LUCIER, Alvin, *I am sitting in a room* (1969), Lovely Music, Ltd., CD, New York, 1990.
- , *The Queen of South* (1972), DVD en cours de production par Donna McCabe et Johnny DeKam.
- McCLURE, Michael, « Ghost Tantra #49 » (1966)., *Rockdrill CD#9, Ghost Tantras, Poems 1955-1991*, publié par Contemporary Poetics Research Center, Opic Nerve, Birkbeck College, Londres, 2005.
- MEACK, Klaus, *Decoder* (1984), Corazón International, DVD, Berlin, 2010.
- PETER, Laurent, « LUFF does Tokyo », Émission *Dare-dare* d'Yves Bron et Laurence Froidevaux, Espace 2, Radio Télévision Suisse (RTS), radiodiffusée le 24.04.2012.
- P-ORRIDGE, Genesis, *Early Worm* (1968), Dais Records, DAIS 001, Vinyle, LP, Limited Edition, US, rééd., avril 2008.
- SCHAFER, R. Murray, *Loving* (1963), Melbourne – SMLP 4035/6; Vinyles, 2 x LP, Canada; 1979.

- , *Arcana*, in *Patria 4*, trad. en hiéroglyphes du Moyen-Empire égyptien par D.B. Redford, Arcana, Ontario, 1972.
- , Howard BROOMFELD, Bruce DAVIS, Peter HUSE, Colin MILES, and World Soundscape Project, *The Vancouver Soundscape*, Ensemble Productions Ltd., EPN 189, Vinyle, Vancouver, 1973
- , *The Crown of Ariadne*, in *Patria 3* et *Patria 5*, harpe, percussion; Aquitaine Records MS-90570Vinyle, Canada 1979.
- , *Letters from Mignon* (1987), mezzo orchestre; Arcana, CD, Toronto, 1989.
- , *Quatuor à cordes no 4* (1989), quatuor à cordes, Centredisques CMC 4090, CD, Canada, 1989.
- , *Quatuor à cordes no 5* (1989), Centredisques CMC 4090, CD, Canada, 1989.