



François J. Bonnet
Les mots et les sons
un archipel sonore

préface de Peter Szendy

L'éclat/poche

Dire le 'sonore' a été une des gageures de l'écriture esthétique et, au XX^e siècle, on aura plus largement insisté sur la structure et la forme, au détriment de la sensation, en affirmant la toute-puissance du discours. Mais il suffit de porter l'oreille à une conque marine pour que le son de la mer qu'on y entend, ébranle les édifices, mette à bas les échafaudages rhétoriques de ce qu'entendre veut dire.

Dans *Les mots et les sons*, François J. Bonnet explore les voix fantômes, l'inframince du son, le *sampling*, la phonographie et les résonnances dont notre univers est peuplé et qui échappent aujourd'hui à la forme traditionnelle de l'écoute. Il ouvre sur des archipels sonores inouïs, éphémères et précaires comme les TAZs (*zones autonomes temporaires*), mais riches de nouvelles expériences d'écoute, propres à éduquer nos oreilles à mieux entendre l'imperceptible.

François J. Bonnet (1981), compositeur et théoricien, dirige le Groupe de Recherches Musicales de l'Institut national de l'audiovisuel (INA-grm) depuis 2018. Après Les mots et les sons, paru à L'éclat en 2012, il a également publié L'infra-monde (MF, 2015), Après la mort (L'éclat, 2017) et La musique à venir (Shelter Press, 2020).

LES MOTS ET LES SONS

DU MÊME AUTEUR

L'Infra-monde, éditions MF, 2015

Après la mort, L'éclat, 2017

La musique à venir, Shelter Press, 2020

DIRECTION D'OUVRAGES

Spectres I, Composer l'écoute, Shelter Press, 2019

Spectres II, Résonances, Shelter Press, 2020

Spectres III, Fantômes dans la machine, Shelter Press, 2021

FRANÇOIS J. BONNET

LES MOTS ET LES SONS

Un archipel sonore

préface de

PETER SZENDY

ÉDITIONS DE L'ÉCLAT

La première édition de Les mots et les sons, a paru aux Éditions de l'éclat, dans la collection « Philosophie imaginaire », il y a tout juste dix ans en avril 2012 et a bénéficié du soutien de la SACEM. Le livre a été (ou va être) traduit dans plusieurs langues, après la première traduction en anglais par Robin MacKay, chez Urbanomic, à Falmouth (Grande Bretagne), en 2015.

L'Otographe

Peter Szendy

Paul Valéry avait noté dans ses *Cahiers*, en 1936-1937, un sujet possible pour un petit récit¹ :

Conte – p[our] enfants ou autres –

Finoreille; Justoreille – L'un entend les cheveux pousser.

L'autre connaît au son une infinité de *rappports* –

La musique le déchire car il perçoit dans la plus parfaite exécution, dans les sons les plus purs pour les autres, d'affreuses irrégularités.

Même conte possible p[our] la vue. Le pilote; l'expert en nuances; le prévoyant comme l'escrimeur qui distingue le moindre indice sur le visage adverse.

Ou pour le toucher, ou le goût.

C'est-à-dire les différentes acuités d'un même sens et leurs applications poussées ou fantastiques...

Pour la vue, pour l'exercice aiguisé du regard, Valéry indique des métiers ou des activités dans lesquels l'hyperesthésie visuelle est spécifiquement convoquée : pilote, escrimeur... Pour Finoreille ou justoreille, en revanche, rien de tel : il n'y a que l'évocation générale d'une sensibilité auditive hyperbolique capable de détecter jusqu'au bruit de la croissance capillaire.

On pourrait pourtant nommer bien des professions dans lesquelles l'acuité des oreilles est requise. Ceux qu'on

1. *Cahiers*, II, Gallimard, « La Pléiade », 1974, p. 1338-1339.

appelle en français les « oreilles d'or », par exemple, qui écoutent les bruits sous-marins à des fins stratégiques. Ou le médecin qui ausculte son patient avec un degré de détail dont on peut se faire une idée en lisant les pages remarquables que Laënnec, l'inventeur de la technique de l'auscultation médiate au moyen du stéthoscope, consacre à la description de ce qu'il capte. Ou encore l'espion, tel que d'innombrables romans et films nous l'ont donné à imaginer.

Lorsqu'il se fait otographe², François J. Bonnet ne privilégie aucun de ces « métiers du son » en particulier. Lorsqu'il écrit sur l'oreille – on a parfois l'impression, d'ailleurs, qu'il le fait à même le tympan –, lorsqu'il pense l'écoute, il ne s'attache pas, lui non plus, à telle ou telle figure otologique en particulier. Ce qu'il suit, ce qu'il traque, c'est Finoreille tel qu'il se tient tapi derrière toutes ses formes et toutes ses guises, *avant* de prendre un visage singulier.

Bref, c'est une logique de l'écoute – peut-être faudrait-il dire plutôt une graphie de l'écoute – qu'il va chercher dans le son. Non pas au creux de l'oreille, comme on dit, mais au sein même de la structure du son.

Certes, on découvre aussi dans les pages qui suivent de nombreux personnages à l'écoute, tous plus étonnants les uns que les autres. Il y a, bien sûr, le « magicien de Menlo Park », c'est-à-dire Thomas Alva Edison, tel qu'il apparaît dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam. Il y a aussi Nikola Tesla, cet inventeur serbe qui, dans ses écrits

2. Dans *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage* (Minuit, 2007), je proposais d'appeler *otographie* l'écriture de l'écoute depuis l'oreille de l'autre. Un personnage m'avait alors guidé, qui n'était pas Finoreille mais Earwicker, que Joyce, dans *Finnegans Wake*, caractérise comme une oreille paradigmatique (*paradigmatic ear*).

sur la radio, prétend faire de la Terre elle-même un émetteur-récepteur cosmique pour des communications interplanétaires. Il y a encore ces praticiens du détournement auditif et de la surveillance qui décryptent le bruit des touches sur un clavier d'ordinateur. Il y a enfin ces oreilles anonymes, ces foules d'oreilles ordinaires que blessent les usages militaires du son, notamment les canons acoustiques qui portent le bruit sur le champ de bataille et l'instrumentalisent dans le combat.

Bref, qu'elles évoquent les armes sonores envisagées par William Burroughs dans *Révolution électronique*, ou qu'elles convoquent la voix des morts captée par Konstantin Raudive, les otographies de François J. Bonnet, ses cartographies des territoires de l'écoute proposent aussi des plongées vers des territoires remarquables ou méconnus.

Toutefois, disais-je, ce que tente de dessiner l'« archipel sonore » intitulé *Les mots et les sons*, c'est une véritable pensée de l'écoute, telle qu'elle s'annonce déjà dans la structure pour ainsi dire graphique du son, c'est-à-dire dans son être-trace. C'est à cela que travaillent tous les relevés, toutes les explorations régionales de l'infatigable otographe, en chemin avec ses journaux et ses livres de bord.

De l'oreille prêtée à la voix des morts, par exemple, François J. Bonnet tire très vite l'idée que l'hallucination – qu'il prend donc très au sérieux et qu'il ne s'agit surtout pas de réduire « à la manifestation de pathologies, hystériques ou schizophréniques » – est ni plus ni moins une « modalité d'audition faite à partir de traces ». Et c'est au fond la même intuition que l'on retrouve, beaucoup plus loin, lorsqu'il parle de *l'écoute-fiction*. Ou encore lorsqu'il décrit et analyse le *fétichisme dans l'audition*, interrogeant à nouveau une notion qui, depuis Adorno, s'était un peu assoupie dans le cliché : ce dont il s'agit alors, en effet, c'est

d'un fétichisme tout sauf pathologique (il le dit on ne peut plus clairement : « il ne saurait être ici question de chercher à assimiler l'acte d'écoute à une pathologie fétichique »), c'est-à-dire d'un fétichisme qui est bien plutôt *constitutif de l'écoute* en tant que celle-ci travaille peut-être *essentiellement* à une surestimation du sonore. Ce sont là des pages admirables, à partir desquelles devrait s'engager une réflexion renouvelée sur la *valeur* de et dans l'écoute.

Le cœur de l'archipel de François J. Bonnet, en somme, c'est sans doute la distinction de l'audible et du sonore, qui elle-même repose sur une pensée de la trace. C'est dit d'entrée de jeu, immédiatement après le préambule : « Avant même de prendre corps ou de devenir signal, le sonore – le son, pour être, doit faire trace. » C'est à partir de là que se déploie une série ramifiée ou réticulée de motifs qui rayonnent à travers l'archipel. Car « faire trace », nous dit l'otographe, être une trace, c'est déjà, pour un son, être « un peu plus qu'un son ».

PETER SZENDY

LES

MOTS

&

LES

SONS

UN ARCHIPEL SONORE

Préambule

POSER L'OREILLE CONTRE UN COQUILLAGE, c'est se donner à entendre tout un océan. Le bruit coloré afflue et reflue en vagues interminables enserrées dans l'espace nacré et étroit. Pourtant, c'est un en-dehors qu'on perçoit, un espace ouvert. L'oreille porte l'auditeur au loin. L'*impression* de mer atteste de la tangibilité d'un son prisonnier d'une conque. C'est bien *le* son de *la* mer qu'on entend à travers le coquillage. Une telle écoute n'expose pas pour autant un son océanique. Elle révèle au contraire des territoires parsemant l'océan, des territoires en archipel.

Le coquillage n'est pas le bord de mer. Il n'est pas le lieu de l'expérience d'une mer authentique, même si l'expérience d'écoute de la mer à travers lui *est* authentique. Il n'est pas non plus le lieu du mystère, au contraire. Le coquillage ne peut que restituer le bruit de la mer. Quel intérêt pourrait-il présenter sans cela, sans offrir la certitude d'entendre la mer en y posant l'oreille ? L'expérience du bord de mer, quant à elle, peut offrir de l'inouï.

Dans le monde entier ont été entendus sur certains rivages des sons inexpliqués, probablement liés à des événements atmosphériques. Ces bruits, appelés « mistpoeffers » en Europe ou « uminari » au Japon, résistent à une description simple. Souvent comparés à des coups de tonnerre ou de canons, on les associe parfois à un roulement de chariot ou à un écroulement de rochers. Le fait est que ces « exhalaisons sonores », audibles à des

kilomètres à la ronde, pesant sur l'oreille comme si elles allaient « défoncer le tympan », saisissant l'auditeur et engendrant chez lui « *un ébranlement à la fois physique et moral* », intriguent et inquiètent¹.

Le bruit de la mer, captif du coquillage, n'inquiète pas. Au contraire, il rassure, soulage. Il affirme une permanence, une tranquillité, là où le son mystérieux des bords de mer ne révèle rien. En fait, un tel son ne s'origine pas lui-même, c'est un son qui n'a pas de lieu ou qui n'a tout simplement pas lieu. Le son inexplicable occupe l'espace et s'y dissout *sans laisser de trace*, mis à part, peut-être, celle d'où jaillit l'inquiétude constatant précisément l'absence de trace.

Dans les environs de Naples, il existe une croyance qui attribue l'origine des chants populaires à Virgile. Un recueil écrit de sa main serait tombé au fond de la mer et c'est en collant l'oreille contre un coquillage que les chants du poète auraient été découverts.

À travers le coquillage se révèle le caractère double d'une écoute où à la fonction sensible se superpose toujours une fonction de langage. Le bruit de la mer et les poèmes de Virgile ont tous deux le même vecteur sensible et la même destination. Son et audition.

L'oreille, à la mesure d'une telle écoute, s'inquiète, se rassure, tisse des rapports d'intimité avec l'inconnu ou forge un savoir à travers le langage. L'oreille est fragile. Elle est sous influence.

1. Cf. E. Van Den Broeck, « Un phénomène mystérieux de la physique du globe », in *Ciel & Terre*, n°17, 1897.

I. L'emprise du son

LA TRACE DU SON

Avant même de prendre corps ou de devenir signal, le sonore – le son, pour être, doit *faire trace*. Tel un parasite, il a besoin avant toute chose d'un hôte pour exister. Ce n'est d'ailleurs pas tant l'air ou tout autre médium informé par lui témoignant de la traînée qu'il laisse en se propageant qui constitue un tel support. La trace n'est pas forcément un hôte matériel, physique, elle précède la pertinence d'une telle distinction. Elle est ce qui témoigne d'un passage, qui recèle et révèle une présence passée, la manifestant encore. Comme le son disparaît au moment même où il apparaît, ou plus exactement *dans le moment de son apparition*, la trace est pour lui le biais primordial d'intégration à un régime de permanence qu'il faut par ailleurs distinguer du régime de représentation : l'enregistrement sonore (et son processus associé de relecture qui n'est rien d'autre que la représentation du son mis en mémoire) ne fait que reproduire, à l'infini si cela lui chante, le cycle d'apparition et de disparition du son, c'est-à-dire ne fait que révéler, encore et encore, son irréductible fugacité. Il ne le fixe en aucun cas. Il ne fait que le réactualiser aussi souvent que souhaité, ce qui est tout autre chose. Sans être elle-même *présence*, la trace entraîne le son vers un régime de permanence qui se décèle en amont de tout processus de « conservation ». Elle est la manifestation du son, halo « suprasensible bien que sensible » l'entourant,

affirmant et activant son existence. Elle anticipe la possibilité d'un lieu pour le son, d'un *espace* stable, fût-elle pourtant soumise à la précarité.

Biais ou médium, la trace est avant tout le lien fragile vers *l'endroit certain* où le sonore *a été* et *l'endroit certain* d'où il pourra être *convoqué* de nouveau. La trace serait donc un auxiliaire du son se substituant à lui, lui étant indispensable pour exister ou tout du moins pour faire perdurer son existence, pour le pérenniser. D'ailleurs, il n'y a pas de son perçu qui ne fasse trace. C'est que le son n'est pas simplement ce qu'on écoute. Il est, dès lors qu'il existe, dès lors qu'il fait trace, déjà un peu plus. Il a des fonctions à remplir, des attentes à combler, *des choses à dire*. En fait, le réinvestissement ustensilaire du sonore est toujours déjà présent quand il s'agit de procéder à son traçage.

La trace du son, ni purement sensible, ni simplement signifiante, ouvre le sonore au *monde audible*, grande matrice d'interfaçage entre les sons et l'auditeur. Sonore et audible ne s'opposent pas, même si, aux extrêmes, peut se dresser un sonore sauvage face à un audible domestiqué. Le sonore *sonne*, l'audible *se donne à entendre*. Ainsi, tout audible est, *a priori*, sonore, mais l'inverse n'est pas vrai. Le passage du monde sonore¹ au monde audible se déploie dans une véritable généalogie du sensible remontant aux origines qui fondent les premiers mythes liés au sonore, mythes qui l'introduisent au monde audible.

1. On renvoie au curieux texte de Victor Segalen, *Dans un monde sonore*, paru au *Mercure de France* en août 1907 (Fontfroide, Fata Morgana, 1985), où il existe une chambre dans laquelle le sonore ne semble pas encore avoir été apprivoisé.

L'identité du son n'a pas toujours été. Elle est en fait issue d'un désentrelacement du son d'avec ses « porteuses ». Longtemps, le son, l'air et l'âme ont été dans une promiscuité telle qu'ils se fondaient parfois en un même concept. Vivre, respirer, percevoir et se mouvoir, n'était alors possible qu'à travers l'action d'un fluide unique, le *pneuma*. Le terme grec *pneuma* (littéralement « souffle ») est ambigu. On le trouve dès l'Antiquité dans les traités de médecine grecs, puis chez Platon. Aristote en fera même le véhicule de l'âme (*pneuma symphyton*²). Il est également au centre de la doctrine stoïcienne, avant que la gnose chrétienne, s'inspirant des mythes anciens et s'appuyant sur la Genèse³, ne le considère comme l'esprit même.

Le *pneuma*, en tant que principe vital, est un fluide englobant parole, souffle et âme. Le son est donc substance, fût-elle impalpable. Il n'est pas encore l'onde se transportant dans les airs. L'air a cependant bien un rôle fondamental dans la théorie du *pneuma*, il se déplace lui-même avec le son. Ou plutôt, le son-souffle se déplace et rentre dans le corps de celui qui écoute, comme l'affirme Platon dans le *Timée* :

« D'une manière générale, nous pouvons définir le son comme un coup donné par l'air à travers les oreilles au cerveau et au sang et arrivant jusqu'à

2. On peut se référer aux textes d'Aristote, *Du Mouvement des animaux*, chapitre X, et à *De l'âme*.

3. Genèse 2 : 7 « L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant. »

l'âme. Le mouvement qui s'ensuit, lequel commence à la tête et se termine dans la région du foie, est l'ouïe⁴. »

Chez Platon, le mouvement de l'air n'a pas un caractère inductif, il n'est pas issu d'un entraînement énergétique déclenché de proche en proche, ce qui préfigurerait la théorie ondulatoire. Il est plutôt propulsif, découlant d'un déplacement de substance, allant du corps sonnant jusqu'au corps (et à l'âme) de l'auditeur, après avoir préalablement irrigué ses conduits auditifs. Chez Platon, le son est encore de nature pneumatique, il s'absorbe.

Selon le professeur Garnault, « les Grecs, aussi bien que les Égyptiens, ignorent la membrane du tympan, qui eut été considérée comme un obstacle absolument inintelligible et pathologique à l'absorption du *pneuma* et des images sonores⁵ ».

Il semble en fait que la membrane auditive ait été connue des disciples de Pythagore (notamment Alcméon de Crotone, qui l'aurait découverte en disséquant des chèvres). Cependant, la connaissance d'une telle membrane n'implique pas forcément la compréhension de sa fonction, et de son existence ne découlera pas immédiatement l'explication de l'audition par des phénomènes vibratoires. C'est là l'erreur de nombreux analystes et traducteurs de l'antiquité grecque qui n'hésitent pas à user du terme « tympan » (celui-ci

4. Platon, *Timée*, 67a, trad. Émile Chambry.

5. P. Garnault, « Les théories paléo-égyptiennes de la circulation, de la respiration, de la phonation et de l'audition, dans leurs rapports avec la théorie du *pneuma* » in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Année 1901, Vol. 2, n° 1, p. 50.

n'ayant été introduit qu'au XVI^e siècle par l'anatomiste italien Gabriele Fallopio⁶), suggérant ainsi la connaissance fonctionnelle de la membrane, alors même que celle-ci est inconnue de Démocrite et d'Épicure, et négligée par Platon.

Aristote fait quant à lui bien mention d'une membrane auditive. Dans sa théorie, un son n'est produit qu'à partir du moment où de l'air, mis en mouvement, frappe une surface lisse qui le fait résonner. Le son n'est pas propre à l'air qui, en se dissipant, n'en produit aucun. Le son est issu d'un « choc », d'une compression. L'air en déplacement atteint donc l'oreille, mettant alors en mouvement un air immobile, emprisonné dans le conduit auditif qui va résonner⁷. On pourrait penser qu'Aristote, en développant une approche de l'audition médiatisée (l'air, en lui soumettant les conditions de choc, devient bien la porteuse du son), s'éloigne d'une conception pneumatique du sonore, pour tendre vers une théorie « proto-ondulatoire ». Pourtant, même si Aristote inclut dans l'organe de l'ouïe la présence d'un air propre (ce qui permettrait selon lui d'entendre même sous l'eau) et remplace la conception d'une transmission immédiate du son, d'une circulation ou d'une irrigation fluide, par une transmission médiate interfaçant air externe et air interne, il réaffirme tout de même l'impératif substantiel du *pneuma*, le caractère *animé* de l'air :

6. Voir J.-M.-G. Itard, *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition*, Paris, Méquignon-Marvis Libraire, 1821, p. 7.

7. « L'air, qui est connaturel à l'ouïe est *abrité*, c'est-à-dire disposé de manière stable *dans les oreilles* avec cette propriété d'être *immobile*. » (Thomas d'Aquin, *Commentaire du traité de l'âme d'Aristote* (1267-1268), trad. J.-M. Vernier, Paris, Vrin, 1999, p. 238).

« L'oreille est par nature adaptée à l'air ; et parce qu'elle est dans l'air, quand l'air extérieur est mû, l'air interne est mû. C'est bien pourquoi l'animal n'entend pas par tout le corps. Ce n'est pas en effet en tout point que l'animal contient de l'air, partie qui se mettra en mouvement et douée d'âme⁸. »

L'intuition d'un rapport complexe entre événement (choc), air et son, chez Aristote, ne doit pas pour autant conduire à des conclusions hâtives qui présenteraient ses observations selon les préceptes d'une acoustique classique apparue près de vingt siècles plus tard. Le son, s'il ne s'identifie pas totalement à l'air, reste lié à un déplacement absolu de celui-ci (en opposition au mouvement relatif autour d'un point d'origine qui constitue la base du phénomène vibratoire). Il est d'ailleurs impossible, pour Aristote, de concevoir un mouvement double de l'air (correspondant à la mise en vibration d'un air en mouvement), notamment dans le moment de la phonation :

« Celui qui inspire ou expire est incapable de donner de la voix, mais seulement celui qui retient son souffle. C'est avec cet air que celui qui retient son souffle met en mouvement la voix⁹. »

Aristote envisage uniformément les mouvements d'air liés à la respiration et ceux dédiés à la parole. Étant de même nature, ils sont exclusifs l'un de l'autre. L'air mis en mouvement sert donc soit à la respiration, soit à la parole, mais jamais simultanément. L'approche d'Aristote, en matière de génération du son, est donc

8. Aristote, *De l'âme*, trad. Pierre Thillet, Paris, Gallimard, « folio essais », 2005, p. 130.

9. *Ibid.*, p. 133.

une approche « substantielle » du phénomène sonore. Elle est encore largement imprégnée des théories pneumatiques¹⁰ où le son n'est concevable que dans la mise en mouvement de matière. Ainsi, Cléomède, un siècle avant notre ère, maintient que « si le *pneuma* ne formait pas une unité organique de part en part, il ne nous serait pas possible de voir ni d'entendre¹¹ ».

Le son, s'il détient déjà une part de mystère, ne le doit pas encore au caractère insaisissable de sa nature vibratoire. Il le doit à son étrange interaction avec le souffle, les choses et les corps. Souffle et voix occupent à ce titre une place privilégiée dans l'espace sacré habité par le son. Ils entretiennent un rapport immédiat et intime avec celui qui les porte et sont directement liés aux mythes des origines¹². Le *Verbe*, comme *pneuma*, c'est-à-dire comme souffle de vie et comme son primordial, est l'élément premier dans l'animation des choses et des êtres. Ainsi, toute chose, pour exister, doit d'abord être nommée. En recevant son nom, elle est irriguée du souffle créateur.

Être doué de voix, c'est receler en soi-même la preuve d'être animé, c'est détenir une parcelle du souffle créateur et avoir le pouvoir de le manifester. La sensa-

10. Certains observateurs vont d'ailleurs jusqu'à considérer l'apport d'Aristote, en matière d'audition, comme nul : « Aristote qui a tant fait pour les progrès des sciences naturelles, n'a rien ajouté aux connaissances des Grecs relatives à l'oreille. » (Cf. J.-M.-G. Itard, *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition*, p. 2).

11. Cléomède, *De motu circulari corporum caelestium*, 8, 21-22.

12. « Les Dieux antiques : Thot, Jeovah, etc., font naître les choses par leur souffle créateur ou par leur voix, parce que le souffle ou la voix représentent les âmes ou parties essentielles des objets créés. » (P. Garnault, *op. cit.*, p. 48.)

tion d'entendre immédiatement sa propre voix, l'hyperprésence du sonore, inextricablement intime, c'est sans doute cela qui fonde, en premier lieu, le supplément sacré connaturel au son. C'est également cela qui fait dire à Roland Barthes que le chant, l'art de la voix, porte en lui un mouvement d'entretien de la présence des mythes¹³. Le son s'appréhende donc originairement à travers la voix, pas encore en tant que langage, mais bien en tant que souffle, pôle substantiel dans lequel il peut se fondre en un complexe inarticulé et primordial que Jacques Derrida appelle *neume*, « pure vocalisation, forme d'un chant inarticulé, sans parole, dont le nom veut dire souffle, qui nous est inspirée par Dieu et ne peut s'adresser qu'à lui¹⁴ ». Le son est, depuis toujours, *chargé*, et c'est cette charge qui forme une trace là où il est censé « avoir été ». Trace comme indice d'une localité du son, trace qui le précise, l'excède et le complète.

Si la voix est le biais premier qui tisse un lien d'intimité entre le son et celui qui en fait l'expérience (premiers jalons posés dans le cheminement du sonore vers l'audible, première étape de la domestication du sonore), elle est également puissance expressive, puissance d'évocation. Les rituels vocaux en sont la plus nette manifestation. Le son, qu'il soit vocalement ou instrumentalement produit, remplit en effet une fonction de catalyseur, accompagnant le rituel, lui permettant de se déployer.

13. « Le souffle, c'est le *pneuma*, c'est l'âme qui se gonfle ou se brise, et tout art exclusif du souffle à chance d'être un art secrètement mystique. » (Roland Barthes, « Le Grain de la voix » (*Musiques en jeu*, 9/1972), in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, « Points », p. 239-240.)

14. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 353.

En prenant la forme de prière, de musique, de vacarme ou encore d'expressions mimétiques (imitation de cris d'animaux, de bruits naturels) le recours au son s'établit alors comme un vecteur sensible de communication avec les dieux, les esprits ou même les forces de la nature. En Occident, les cloches des églises assurent d'ailleurs une communication d'un tel ordre¹⁵.

Aussi, le son, dès lors qu'il prend part aux mythes, n'y est jamais introduit de par sa pure phénoménalité. Il se trouve plutôt intégré à un « régime d'audibilité » auquel doivent correspondre des régimes d'écoute. Le régime d'audibilité est avant toute chose le *mode d'usage du son* (que cet usage soit relatif à la génération du son, à sa transmission ou à sa réception), mode qui dépend directement de la manière dont le son fait trace. Si, dans la tradition pneumatique, le son se substantialise dans et par le souffle, il s'actualise et se définit dans un grand nombre de cultures par son caractère sacré ou par ses propriétés « magiques », faisant trace dans les effets supposés de ces mêmes caractères et propriétés magiques.

Le son peut d'ailleurs revêtir un caractère sacré. Le sacré, en plus d'affecter les choses, les êtres, les lieux et les moments, peut en effet affecter des phénomènes (éclipses, tempêtes, hurlements, bruits, etc.). Aussi, le son lui-même se charge parfois d'une qualité sacrée à travers des processus divergeant qui ne sont pour autant jamais vraiment indépendants les uns des autres. L'accession au caractère sacré peut ainsi prendre la forme d'une conta-

15. « En plus de leur rôle pour convoquer les fidèles, les cloches remplissent une fonction météorologique et même cosmique. En vibrant, elles chassent la tempête, dissipent les nuées et la grêle, détruisent les maléfices. » (Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques II. Du miel aux cendres*, Paris, Plon, 1966, p. 348).

mination. En charriant la présence de l'esprit ou du dieu, le son impliqué devient sacré en portant présence du sacré et en la manifestant. C'est le cas, par exemple, de certains mythes d'Amérique du Sud, où le son d'un rhombe est assimilé à la voix d'un monstre lacustre légendaire¹⁶ et où le bruissement des feuilles dans les arbres témoigne de la présence du *mana*, énergie magique et vitale¹⁷. Le son devenu sacré par contamination s'édifie en émanation sonore d'existence surnaturelle ou magique.

Le son peut également devenir sacré par l'acquisition d'une fonction issue d'un contexte. Il devient alors un auxiliaire de rituel participant à la mise en rapport de l'individu ou de la collectivité avec la divinité ou ce qu'avec quoi le sacré communique (la divinité n'est pas sacrée, ce que touche la divinité, ce qui lui est relatif, est sacré).

La fonction sacrée du son, issue d'un contexte porteur (rituels, messes, festivités), peut également « contaminer » le son lui-même en lui conférant une connotation sacrée permanente (c'est en partie le cas du son des cloches). Mais le plus souvent, c'est l'usage qui confère ou ôte un tel caractère. C'est par exemple le cas des sons

16. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques II. Du miel aux cendres*, p. 357 et 384.

17. « [Le *mana*] est représenté comme matériel : on l'entend, on le voit se dégager des choses où il réside ; le *mana* fait du bruit dans les feuilles... » Le bruit des feuilles devient donc sacré, dans la mesure où il révèle la présence magique du *mana* (« Le *mana* est proprement ce qui fait la valeur des choses et des gens, valeur magique, valeur religieuse et même valeur sociale »). (Cf. Marcel Mauss « Esquisse d'une théorie générale de la magie », in *L'Année Sociologique*, 1902-1903, p. 68-69).

produits par les « instruments des ténèbres¹⁸ », instruments rudimentaires (crécelles, claquoirs, etc.) qu'on utilisait à Pâques en remplacement des clochers, tenus alors au silence. Les sons générés par les instruments des ténèbres, assimilables en d'autres circonstances à un simple vacarme, sont chargés, à cette période bien définie et dans les conditions d'usage prescrites, d'une aura religieuse qui les sacralise.

Le son sacré est donc un son qui recèle une présence ou une fonction sacrée, qui la manifeste et s'y superpose. Le sacré modifie alors le son *formellement*, en tant qu'il fait trace en lui, c'est-à-dire qu'il conditionne son existence en lui assignant un « lieu » (précisément celui ou le sacré apparaît) et un régime d'audibilité, c'est-à-dire une *façon d'être écouté*.

Parfois, le son possède des propriétés considérées comme magiques dont les effets couvrent des champs aussi épars que ceux de la médecine, de l'incantation religieuse ou de la malédiction. Le son magique se distingue du son sacré en ceci qu'il applique un principe efficace. Le son sacré, dont la cause et l'impact appartiennent aux mystères, forge son statut sur sa « résonance ». Il se place du côté de l'auditeur, faisant trace par ce qui l'habite. Le son magique, lui, est actif. Il n'existe ni pour lui-même ni pour ce qu'il évoque, mais est tendu vers un résultat. Il est au côté du producteur (le magicien, le chaman, le sorcier) et n'a pas à être écouté pour agir, tant les forces surnaturelles qu'il véhicule excèdent le champ de l'écoute.

D'ailleurs, les musiques et chants de guérison, chants

18. Cf. Claude Lévi-Strauss, « les instruments des ténèbres », in *Mythologiques II. Du miel aux cendres*, p. 309-408.

magiques par excellence, ne s'adressent que rarement au patient en tant qu'auditeur, mais plus souvent à la source du mal, comme on le trouve par exemple dans les cas de tarentulisme :

« C'est d'être "conforme" à la musique émise par l'araignée que la mélodie tire la vertu qu'elle a de soulager le malade. On sait en effet qu'il y a différentes sortes de tarentules et que le tarentulé passe pour ne réagir qu'au son de la tarentelle propre à la tarentule qui l'a piqué¹⁹. »

Le son magique fonctionne par couplage, souvent de manière analogique – quel principe plus important en magie que celui d'analogie, ou plus exactement d'homologie ? Il obéit à une fonction et à un ordre qui se superposent à sa phénoménalité. Si le sacré investit le son de sa propre aura, le magique s'apparente plus à une propriété activante, puisant son efficace dans les modalités formelles du son, l'excentrant de son simple statut d'événement. Mircea Eliade, dans son étude sur le chamanisme, établit d'ailleurs une distinction entre « magie du bruit » et « magie musicale ». Selon lui, la magie du bruit est une magie d'expulsion des démons, issue de la production d'un vacarme et servant à les effrayer. La magie musicale, « voix des esprits » du tambour, est, quant à elle, magie provoquée par le tambour et conduit à l'extase chamanique²⁰.

La double fonction magique du tambour chamanique

19. Gilbert Rouget, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 237.

20. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, p. 149.

nique peut s'expliquer par la variété des sons produits, pouvant être soit tumultueux (bruit magique), soit rythmés, c'est-à-dire *organisés* (musique magique). Le pouvoir magique se trouve donc corrélé à la forme sonore. De même, le pouvoir de la tarentelle s'exprime par son caractère répétitif et hypnotique, amenant le patient à une transe associée à la dépossession du mal, c'est-à-dire menant à la guérison. Le codage magique que porte le son formé semble être la véritable essence du pouvoir, le son étant son siège. Le lien unissant sonore et magie se comprend alors comme un mécanisme de portage double : le son comme porteuse du magique, le magique comme trace qualitative du son.

Le son magique par excellence, c'est l'incantation. Le pouvoir magique réside dans la forme même du chant, mais également dans le code qu'il délivre, et qui, pouvant être absolument inintelligible pour celui qui le prononce, doit être distingué du langage usuel. L'incantation est en deçà ou au-delà du langage, mais ne s'y assimile pas. La façon dont le code est formé, sa tonalité, est tout aussi importante que les syllabes elles-mêmes et leur enchaînement. L'efficace magique découle uniquement de la conjonction du code et de la sonorité qu'il prend.

Sons fantômes

Si le sonore a depuis toujours été associé aux rites, s'il a depuis toujours été disposé à receler de la magie ou du mystère, c'est sans doute grâce à ce lien unique établi avec la voix, lien formant ainsi le complexe primordial du langage. Cependant, d'autres causes peuvent être convoquées, notamment le caractère absolument fugitif du phénomène sonore. Tout le monde a fait un jour l'ex-

périence de ne pas parvenir à déterminer la provenance d'un son. Cette impossibilité de définir son origine, impossibilité induite par la fugacité et la dispersion du phénomène dans le lointain, et son caractère inexplicable, ont toujours été à la source de mythes et de croyances.

Face à ces *sons-fantômes*, l'écoute devient inquiète et convoque, dans le temps même de la perception, l'appareil de croyances qui pourront suppléer à cette inconnue qu'est l'origine du son. Ainsi a dû naître la légende de l'oiseau-tonnerre²¹ ou le mythe des sirènes dont le chant maudit engendre la perte de celui qui s'y fie. Les sons-fantômes deviennent alors souvent des sons maudits, en ceci qu'ils ne sont pas encore pleinement audibles. Ainsi en est-il justement du chant des sirènes chez Maurice Blanchot :

« Il semble bien qu'elles chantaient, mais d'une manière qui ne satisfait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvraient les vraies sources du chant. [...] C'était un chant inhumain, – un bruit naturel sans doute (y en a-t-il d'autres ?), mais en marge de la nature, de toute manière étranger à l'homme, très bas et éveillant en lui ce plaisir extrême de tomber qu'il ne peut satisfaire dans les conditions normales de la vie²². »

Les sons maudits falsifient l'écoute, en ce sens qu'ils ne s'y accolent pas, ne participent pas d'une compréhens-

21. Dans de nombreuses tribus d'Amérique, on pensait que le tonnerre était le produit des battements d'ailes de l'oiseau-tonnerre, oiseau gigantesque de caractère divin.

22. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, rééd. « folio essais », p. 9.

sion par l'écoute. Au contraire, ils se dispersent, s'agglomèrent, formant une inaudibilité (cette « manière qui ne satisfait pas ») qui ne peut être contrecarrée que par la mise en place d'un dispositif de croyance, les exorcisant de cette malédiction qu'est leur étrangeté. L'écoute, inquiète face à ces bruits « naturel[s] mais en marge de la nature », doit alors générer la croyance *ad hoc* qui pourra les introduire au domaine audible.

Une telle disposition, un tel mécanisme mythique, n'appartient d'ailleurs pas seulement au passé ou aux « sauvages » : même si l'esprit rationaliste a solidement, et depuis longtemps, établi son règne dans les sociétés post-industrielles, il demeure quelques niches de croyance où le son détient encore une aura supra-naturelle. L'une d'elles, s'inscrivant dans la continuation de traditions liant le son à la mort et la voix aux esprits, a débouché dans les années soixante à des recherches menées par un dénommé Konstantin Raudive, à la suite de travaux préliminaires réalisés par un certain Friedrich Jürgenson, qui, outre son activité de peintre et de portraitiste du pape Pie XII, capturait, à l'aide d'un simple magnétophone, acquis à l'origine pour enregistrer ses performances de chanteur, « les voix des morts ». Ces recherches se regroupent désormais sous l'appellation générique d'« *electronic voice phenomenon* ».

Raudive a établi trois variantes pour enregistrer la voix de personnes défuntes, qu'il invite d'ailleurs toujours, au préalable, à parler. La première, la plus simple, se résume à laisser tourner un magnétophone quelques minutes, dans un silence complet. Dans la seconde variante, le son enregistré n'est plus l'ambiance aérienne de la salle d'expérience mais un signal radio minutieusement choisi parmi les fréquences vides de la bande

radio. La dernière technique, élaborée afin de s'affranchir des bruits ambiants ou de la bande radio trop chargée, consiste à capter le signal d'une diode.

De ces expériences résulterait l'apparition de sons très fugaces, de « voix », ayant des caractéristiques tout à fait particulières :

- « 1. Les entités vocales parlent très vite, et ce dans plusieurs langues, allant parfois jusqu'à cinq ou six différentes dans la même phrase.
2. Elles parlent selon un rythme défini, qui semble leur être imposé par les moyens qu'elles doivent employer pour communiquer.
3. Une telle façon de parler, très rythmée, impose aux phrases un style télégraphique.
4. Dépendant probablement de telles restrictions, l'abandon des règles grammaticales fréquent et un important recours aux néologismes²³. »

Lors de ces expériences, Raudive cherche à identifier dans le bruit ambiant, ou dans un bruit de fond d'ondes radio, des voix quasiment indistinctes, à la syntaxe et au rythme spécifique, véritables incantations renversées. Raudive ne nie d'ailleurs pas le fait qu'une telle entreprise nécessite un apprentissage :

«Au début, la plupart des gens rencontrent des difficultés souvent liées à leur faculté à percevoir et à deviner, et n'entendent seulement que des bruits vagues ; cependant, après une période d'entraînement, les bruits entendus émergent en formes sonores

23. Konstantin Raudive, *Breakthrough: An amazing experiment in electronic communication with the dead*, Colin Smythe Ltd, 1971, p. 32-33 (notre traduction).

bien définies et en phrases signifiantes. L'audibilité des voix dépend donc de la pratique, des facultés auditives à distinguer les sons, et de la qualité de l'attention portée pendant l'écoute²⁴. »

Selon Raudive, l'accès à l'écoute des morts passe par une acquisition de compétence, une accoutumance à des sons inaudibles. Une mise en condition, un *conditionnement*, est alors nécessaire à l'auditeur pour *se figurer* ces sons inaudibles et les identifier à un discours composite prononcé selon une scansion étrange et amalgamant plusieurs langues.

Dans l'expérience de Raudive, ce n'est en effet pas l'audible qui porte la voix des morts, mais le sonore inaudible. Lorsque la bande magnétique est relue, en fin de séance, des sons *que personne n'avait entendus* pendant l'enregistrement apparaissent, émergeant du bruit de fond électromagnétique. Ce qui est donné à entendre n'est alors que la *trace* d'un son. Ici, la trace métaphorique du son enregistré et la trace même du son ne font qu'une, car le son, dont la trace témoigne de la présence, n'a jamais été entendu par personne.

Ce qui se donne à entendre doit donc porter des traces caractéristiques pour être identifié et validé effectivement en tant que son (et pas en tant que bruit de fond, ou bruit parasite). Dans un tel exercice, le sonore, pour qu'il devienne audible, doit porter la trace des morts, trace qui n'est pas autre chose qu'une signature formelle.

La trace, à la limite, peut se dispenser du son en tant qu'événement et s'y substituer. Tel est le cas dans les phénomènes d'hallucination, où seule la trace du son se

24. *Ibid.*, p. 19 (notre traduction).

manifeste et se présente à l'oreille hallucinée, pur audible qu'aucun son n'a *physiquement* généré²⁵. Ce paradoxe perceptif (comment entendre un son qui ne s'est pas produit?) est le cas-limite de ce qu'on pourrait regrouper sous le terme de « distorsions perceptives » et qui peuvent verser soit dans le domaine psychopathologique (le schizophrène qui entend des voix), soit dans celui des « états modifiés de conscience », qu'ils soient provoqués par l'absorption de toxiques (comme ont pu le décrire Aldous Huxley ou encore Henri Michaux) ou par des processus extatiques.

L'hallucination sonore ne doit donc pas se délimiter au simple périmètre du message jeté « au creux de l'oreille » de celui qui hallucine (saint ou dément). Elle ne doit pas être réduite systématiquement à la manifestation de pathologies, hystériques ou schizophréniques, pas plus qu'à la manifestation d'extase ou d'accès mystiques déli-rants. Elle est bien une *modalité d'audition* faite à partir de traces. Ainsi en est-il de la rumeur de la mer habitant l'intérieur du coquillage posé contre l'oreille qui perçoit des vagues s'échouant sur une plage lointaine. Le coquillage, bien sûr, ne recèle aucun océan. Pour autant, c'est *la mer* qu'on entend, qu'on hallucine, ou bien plutôt sa *réminiscence*, comme conservée par le vestige marin, capturée et détenue, telle une impression passée.

Échos

La trace ne doit pas pour autant se comprendre comme découlant uniquement d'une *charge* immatérielle,

25. C'est en ce sens qu'on disait plus haut que tout audible était *a priori* sonore. L'hallucination en est peut être la seule exception, mais elle en est bien une.

corollaire direct de phénomènes cultuels et culturels. Elle peut également être intimement associée au phénomène sonore, justement en tant qu'épiphénomène issu de la production effective du son. C'est que la trace, supplément du sonore l'introduisant à l'audible, n'est jamais ni totalement idéelle ni totalement matérielle. Si, dans des configurations d'écoutes liées à des entreprises de croyances, elle se compose en grande part de la présence des esprits habitant et « possédant » le son, elle opère également avec lui une conjonction formelle implicite. Cette conjonction ne s'établit d'ailleurs pas dans un rapport de causalité simple. Elle peut, en se renversant, s'appliquer à d'autres registres d'écoute, où il n'est plus forcément cas de religiosité ou de mysticisme actif, mais tout au plus de superstition larvée, c'est-à-dire où le son n'a pas de fonction dédiée à une croyance précise, mais où une croyance est amorcée par le son lui-même.

Certains phénomènes naturels inclinent à des situations où le son revêt un halo de mystère que les croyances populaires identifient à une manifestation divine. Lucrèce, dont la théorie du son est encore corpusculaire, explique d'ailleurs l'émergence des religions en réponse aux phénomènes naturels qu'on ne pouvait expliquer (tonnerre, tremblement de terre) et dont on attribuait l'origine à des forces supérieures. Il donne l'exemple de l'écho :

« Il arrive souvent qu'un mot lancé par la bouche du crieur public frappe les oreilles de tout un peuple. En ce cas une seule voix se divise sur-le-champ en une multitude de voix puisqu'elle se répand dans un grand nombre d'oreilles [...]. Une partie des voix qui ne frappent point nos oreilles va au-delà et se dissipe dans les airs ; une autre partie, qui se heurte à des

corps durs qui la rejettent, revient sur nous et nous pouvons être trompés par ce phénomène de l'écho. [...] J'ai même entendu jusqu'à six ou sept échos redire une seule parole ; car la voix, réfléchi de colline en colline, était fidèlement renvoyée. Cela se passe aux régions qui sont, au dire du voisinage, la demeure des satyres aux pieds de chèvres, des nymphes et des faunes ; par leurs courses et leurs bruyants ébats nocturnes, ces dieux troublent le silence profond de ces déserts ; ils font entendre le son des harpes et les douces plaintes que répand la flûte sous les doigts des joueurs.[...] Bien d'autres prodiges de cette sorte alimentent les propos des campagnards, car ils ne veulent pas que leurs solitudes aient l'air désertées par les dieux. De là ces miracles dont ils nous rebattent les oreilles ; mais peut-être aussi un autre motif les guide-t-il, car le genre humain est avide de fables captivantes²⁶. »

Pour Lucrèce, l'écho, provoqué par les rebonds d'un son démultiplié, participait de l'établissement d'un environnement sonore surnaturel, apportant finalement de l'altérité là où il n'y a que de l'identité. L'écho affirme la présence d'un son en révélant le milieu dans lequel il se déploie, les points où il se réfléchit délimitant alors son périmètre. La sensation d'espace, quand on crie dans la montagne, est précisément établie par la traînée sonore qui s'y dépose et se re-présente à nous. L'écho est ainsi la trace du son qui se donne à ré-entendre *par le lointain*.

À l'origine du mythe d'Écho se trouve la malédiction

26. Lucrèce, *De rerum natura*, livre IV, v. 570-605, trad. Henri Clouard, in Lucrèce, *De la Nature*, Garnier-Flammarion, 1964, p. 133.

prononcée par Junon contre la nymphe, lui faisant perdre l'empire de sa voix, réduite à ne plus pouvoir que « redoubler les sons et répéter les paroles entendues²⁷ ». Écho s'éprend de Narcisse mais, maudite, est incapable de lui exprimer sa dévotion, ne pouvant répéter que les dernières syllabes des phrases prononcées par ce dernier. D'abord intrigué par ses propres paroles qu'il entend en réponse, Narcisse, dont les yeux ne trouvent grâce nulle part, à l'exception de son propre reflet, repoussera les avances de la nymphe :

« Dédaignée, elle se cache dans les bois et voile de feuillage son visage couvert de honte, et depuis ce jour elle vit dans des antres solitaires. Et, cependant, son amour est tenace et s'accroît de l'amertume du refus. Les soucis qui hantent ses veilles rongent son corps pitoyable. La maigreur plisse sa peau, toute l'essence même de son corps se dissipe dans les airs. Il ne lui reste que la voix et les os. La voix est intacte. Les os, dit-on, ont pris l'apparence de la pierre. Aussi se cache-t-elle dans les forêts et ne la voit-on dans aucune montagne. Mais elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle²⁸. »

Écho est la métaphorisation mythique d'un phénomène, son explication divine. En tant qu'incarnation d'un phénomène invisible, elle ne peut devenir autre chose qu'un corps dissipé. L'épisode de Narcisse n'est que la conclusion de ce qu'avait initié Junon, c'est-à-dire un processus de dépersonnalisation de la nymphe dû à son impossibilité de s'exprimer *par elle-même*. La suite

27. Ovide, *Les Métamorphoses*, livre III, v. 359-369, trad. Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

28. *Ibid.*, livre III, v. 393-400.

logique d'une telle malédiction est le devenir-trace et la disparition minérale, de ce qui, en elle, n'est pas miroir de l'autre.

Écho, à défaut de pouvoir être pour elle-même, ne se manifestant désormais qu'à travers l'autre, s'engouffre, se cache et devient pierre. Sans aucun doute, l'association empirique du phénomène aux parois rocheuses aura amené le récit mythique à minéraliser Écho, à opérer cette « transsubstantiation » du son de sa voix, prisonnier à jamais des pierres. D'incarnée, la voix d'Écho devient incarcérée.

L'écho, c'est, par la réexposition de sa propre voix, le renvoi à soi-même de son existence. C'est l'étrangeté de s'entendre parler à un second degré, médiatisé par le lointain. Ainsi le son renvoyé par l'écho se trouve confirmé dans son existence par le fait que le phénomène n'existe que sous condition d'une présence initiale. L'écho est la trace du sonore révélant le milieu dans lequel il se déploie et affirmant le son par l'impact sensible qu'il provoque sur ce même milieu.

Cette propriété n'est pas pour autant exclusive à l'écho, mais concerne tous les phénomènes de résonance. La résonance ou la réverbération ont dû, depuis toujours, fasciner ses auditeurs, revêtant un caractère aussi sacré que les bruits inexplicables des forces de la nature. Aussi, les cavernes ont sans doute été les premiers théâtres d'une interaction entre perception de résonances et croyance religieuse. L'archéologie acoustique, discipline récente, étudie d'ailleurs les liens entre l'art pariétal et l'écho des cavernes ²⁹.

29. « Steven J. Waller, un pionnier de l'archéologie acous-