

La musique : un environnement acoustique et un espace mental

Emiliano Germain

« Le ciel nous a donné deux oreilles pour écouter et une bouche pour parler. Nous devrions donc écouter deux fois plus que parler »

proverbe chinois

Souvent, nous faisons davantage confiance à notre perception propre qu'à ce que nous entendons réellement. Nous avons même tendance à nous laisser tromper, volontairement ou non, refusant une analyse attentive. Au fond ce qui nous importe est simple: « que provoque en moi ce que j'écoute ? ». Tout ce qui précède la réception du son par nos tympans devient alors secondaire. Pourtant, nous sommes amenés à nous questionner sur l'origine de ce que nous entendons dans notre environnement ou par un enregistrement, l'identité d'un son étant parfois brouillée.

À travers ce bref compte-rendu, nous tâcherons de comprendre – en nous appuyant sur de courts extraits d'essais et sur des connaissances musicales personnelles – en quoi la perception auditive est un mécanisme complexe, qui met en jeu nos sensations comme nos représentations. Nous nous fonderons notamment sur les cas de bruitage et de paysage sonore.

L'oreille trompée

L'ouïe, constituée de canaux auditifs reliés au cerveau, est avant tout sélective et interprétative. Elle n'est en aucun cas une porte grande ouverte à tous les sons, sans distinction. L'écoute est un acte volontaire, conscient. Contrairement à « entendre » qui sous-tend une passivité, « écouter » consiste plutôt à opérer un tri dans notre environnement sonore pour ne se focaliser que sur ce qui nous intéresse. Nous sommes ainsi capables de ne prêter attention qu'à un seul instrument à la fois dans un orchestre, ou de faire abstraction de toutes les conversations simultanées dans un lieu bruyant pour n'en mener qu'une. Mais dans la variété des conditions d'écoute, notre cerveau opère à notre insu des réajustements, des choix, des liaisons, qui sont parfois bancals ou partiels. En

particulier lorsqu'il s'agit d'identifier une source sonore. Celle-ci se différencie de l'objet sonore, c'est-à-dire du son lui-même indépendant de son émetteur. C'est à ce moment-là que notre cerveau opère à notre insu des analogies et des corrections.

Prenons un exemple. Le Foley (du nom de son inventeur Jack Foley) est l'art du bruitage appliqué à l'image. Le bruitiste-illusionniste va, par de multiples procédés parfois très astucieux, reproduire des sons réels tels qu'un coup de pistolet, des bruits de pas sur du carrelage, ou le crépitement d'un feu, et les incruste dans la bande sonore du film. Le *sound designer* réalise le même travail mais tantôt pour un film, tantôt pour une publicité, tantôt pour un jeu-vidéo, et usera de la synthèse pour façonner ses sons. Selon la typomorphologie sonore de Pierre Schaeffer, véritable charte des paramètres du son, on appelle ces « bruitages » ainsi enregistrés des indices sonores matérialisant (ISM), qui à proprement parler matérialisent certaines sources sonores soit impliquées visuellement, soit en dehors du cadre (fond sonore), laissant croire à une certaine authenticité et à une correspondance entre l'émetteur et le son émis. Or il est évident que, dans le cas du Foley, cette correspondance, ce lien est souvent brisé, puisqu'il n'y a plus de causalité entre la source avérée (que l'on se figure) et la source véritable (qui a été utilisée pour enregistrer ce son). Mais alors, comment se fier à notre écoute?

Autre exemple, dans le domaine de la psycho-acoustique : la forme particulière de notre cochlée nous rend sujets à des illusions sonores, comme la distorsion auditive, qui est le fait que l'émission de deux sons simultanés provoque la perception de sons que les stimuli originels ne contiennent pas. Autrement dit, on entend des sons qui n'existent pas.

On peut dès lors se poser la question de la cohérence entre le réel et ce que l'on est porté à entendre. Les ISM, en tant qu'imitations de sons réels (par réels nous entendons: des sons dont la source est identifiable, opposés aux sons créés ex nihilo comme les sons de synthèse) ne sont-ils pas eux aussi des illusions sonores, de simples subterfuges qui trompent notre capacité de déduction? Manifestement, oui. L'identité sonore et le timbre ont beau être fidèles, il ne s'agit en aucun cas du son original. Ainsi le *sound designer* utilise-t-il le son du bacon qui frit pour reproduire celui d'une fine pluie. Il y a, dans ce procédé d'imitation une rupture dans le cheminement de diffusion du son. Pourtant, notre cerveau va gaiement l'associer à ce qu'il considère comme source plausible.

L'oreille imagée

Cependant, le cas du paysage sonore appelle une attention renouvelée. Celui-ci consiste en un agencement de sons naturels ou pas, formant un grand ensemble sonore spatialisé qui procure la sensation de se trouver dans un lieu, face à un panorama ou un paysage. Le montage/collage de « faux » et « vrais » sons nous

appelle à nous questionner sur la cohérence de la palette sonore de l'œuvre. De plus, si sa typologie insinue une notion de visible, le paysage sonore n'est en réalité qu'audible. On le regarde avec les oreilles. Le cerveau n'a donc plus d'image-référence comme au cinéma. Par un phénomène cette fois-ci d'association et d'évocation, le cerveau crée des images en accord avec ce qu'il perçoit, souvent à partir de ce qui a déjà été vécu ou expérimenté et qui constitue un réservoir mémoriel sensitif. On peut alors, soit grâce au titre de l'œuvre qui nous aiguille, soit par projection pure de l'esprit, visualiser tel un observateur silencieux un véritable panorama mouvant. Ce n'est pas anodin si le paysage sonore s'appelle de la sorte, le rapprochement avec les sensations visuelles étant évident dès lors qu'il s'agit de jouer avec la profondeur, la perspective, la ligne d'horizon, et autres procédés spatiaux que l'on retrouve dans la musique électro-acoustique du XX^e siècle. Cette idée de paysage induit par ailleurs une dimension naturaliste à l'œuvre, sans doute du fait que les artistes sonores utilisent souvent des prises de son en milieu naturel comme matériau de base. On qualifie cette technique de *field-recording* (en français, « enregistrement de terrain »). L'artiste capture l'essence sonore d'un topos, que Carlotta Darò définit poétiquement ainsi : « Des couches superposées de nature et d'histoire composent un paysage qui conserve la mémoire des époques passées mais devient aussi la vitrine de la civilisation contemporaine »¹.

Que se passe-t-il lorsque ce tableau bruyant est de forme abstraite?

Selon R. Murray Schafer, inventeur du terme *Soundscape* (qui donnera « paysage sonore » en français),

le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, telles que des compositions musicales ou des montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie. [...] On isole et étudie un environnement acoustique, comme on analyse les caractéristiques d'un paysage donné ².

¹ Darò, Carlotta, « Généalogie du Soundscape », in Jean-Philippe Velu (dir.), *Architecture et Musique, Espace-Sons-Société*, Sampzon, ed. Delatour, 2015

² Murray Schafer, R., *The Soundscape, Our Sonic Environment and The Tuning Of The World*, éd. Destiny Books, 1977.

On peut donc faire l'usage de sons à la fois référentiels et abstraits. En guise d'exemple, chez Jean-Claude Eloy, la juxtaposition d'éléments non-modélisables matériellement dans sa pièce *Gaku-no-michi (Les Voies de la musique)* pour bande magnétique (1977-1978) appelle nécessairement l'auditeur à user de son imagination. L'interprétation est libre, l'auditeur livré à lui-même (à moins d'avoir sous la main un feuillet explicatif de l'œuvre), tant pour « recevoir » l'œuvre que pour identifier les sons qui la composent. Ainsi le paysage sonore peut-il revêtir des formes multiples, et pousse à une écoute attentive et essentielle.

S'il est parfois figuratif, le paysage sonore n'est en aucun cas figé, à l'inverse de la toile qui, une fois achevée, cristallise un instant. Le microphone peut être immobile, mais l'image sonore, elle, bouge, se développe dans le temps. Elle n'est pas une raide carte postale mais un objet à vivre, dans lequel l'auditeur plonge avec ses deux oreilles. D'autre part, sa puissance narrative en fait parfois un récit, avec un commencement et une fin, volontairement écrit par son auteur ou bien juste évocateur d'un instant, d'une période dans un lieu donné.

Ainsi, par le paysage sonore, la musique investit-elle pleinement sa double nature temporelle et spatiale. Elle nous enveloppe dans un univers sonore que l'on pourrait qualifier de « total » par sa profondeur de champ et sa durée. Et si dans certains cas, notre perception est trompeuse ou trompée, les sensations que l'on en retire sont, elles, authentiques. Car en définitive, peu importe que la source sonore soit réelle ou factice, tout est là : la pluie tombe, se déverse et ruisselle, quelqu'un marche dans la boue, un chien aboie au loin. On est immergé dans le paysage. Pour autant, la question de l'authenticité sonore divise, car une idéologie du « vrai son » vient s'opposer aux habiles trucages des artisans du son. Mais n'est-il pas erroné de comparer une œuvre sonore aux bruitages d'un film? La question reste ouverte.

Remarques méthodologiques

Pour ce compte-rendu nous nous sommes basé sur un texte de référence, *The Soundscape* de Raymond Murray Schafer, un article sur le soundscape intitulé « Généalogie du Soundscape » de Carlotta Darò, et des notions personnelles concernant des pratiques musicales et des techniques du son. L'idée était à la base de montrer au moyen d'une brève synthèse problématisée en quoi le paysage sonore constitue en quelque sorte une dématérialisation – au sens d'invisible et impalpable – du tangible, du matériel. Très vite la réflexion s'est vue enrichie d'autres éléments qui concernent plus largement les notions de perception, d'interprétation, de vrai et de faux dans la musique. Le raisonnement aurait pu aller bien plus loin, mais, dans les limites des consignes ce bref compte-rendu, il est plutôt devenu une manière d'éclairer la double dimension spatiale et temporelle du paysage sonore.

Bibliographie

Darò, Carlotta, « Généalogie du Soundscape », in Jean-Philippe Velu (dir.), *Architecture et Musique, Espace-Sons-Société*, Architecture et Musique, Sampzon, éd. Delatour, 2015.

Murray Schafer, R., *The Soundscape, Our Sonic Environment and The Tuning Of The World*, Destiny Books, 1977.

Note: Nous conseillons au lecteur de consulter *Cities & Memory*, site internet prenant la forme d'une mappemonde interactive qui permet d'écouter des paysages sonores urbains et naturels, intérieurs et extérieurs, enregistrés partout de le monde.