

Libertés d'écoute

Le son, véhicule de la relation

Éditions MF

Répercussions

Daniel Deshays

Avant-propos 11

L'écoute des machines 19

L'écoute: l'autre paradigme 45

Économie sonore 85

Ferments de silences 153

Paysage? 215

Continu/discontinu 249

Recherche dans l'insoluble 301

Postface 317

Pour moi, au cinéma, le son est plus important que l'image. Non pas le dialogue qui, lui, ne m'intéresse guère... Non, je veux parler du son en soi, que je fabrique entièrement en studio, où je peux reconstituer les perspectives auditives respectueuses de l'essentiel. (...) Doser le son revient à calculer la quantité de produit corrosif ou euphorisant qu'on entend inoculer au spectateur-auditeur.

— Jean-Pierre Melville¹

Avant-propos

« Le geste qui compte » fut, pour un temps, le titre que j'avais réservé à cet ouvrage. « Geste » référerait simplement au mouvement du corps, celui qui exprime une manière de faire, effectuée dans un engagement adressé. Au son, curieusement, la question du geste n'apparaît guère ; elle demeure sous-jacente, elle en est pourtant le fondement. Chaque geste porté sur un objet produit un son. Hors des sons de l'industrie et ceux de la nature, tout son inclut, en sa matière même, la nature du geste qui l'origine. Expression et matérialité du son ont partie liée avec le corps qui l'engendre. Le son émerge comme l'épanouissement d'un geste.

D'ordinaire, le son est considéré relativement à l'objet dont il provient : c'est un bruit de porte, de marteau ou de train. Nos sonothèques (bibliothèques de bruits) sont répertoriées sous des noms d'objets. Si chaque son porte en lui un geste, un mouvement qui l'a initié, peu d'indications définissent pourtant sa qualité. Or c'est la nature du geste qui définit le son, c'est elle qui est signifiante : douceur, maladresse, violence, hâte, hésitation, etc. Parler de « causalité » ne définit pas ou trop peu ce mouvement transmis à l'objet : « bruit de chaise » dit seulement qu'une chaise a produit un bruit. Ce qui définit sonorement l'objet chaise est la « nature » du geste qui l'a induit. Cette « nature » est ici liée à la relation qui transparait derrière ce geste et qui l'origine. Une relation entre des personnes est en jeu dans ce mouvement. L'autre n'est peut-être pas directement là, mais la précipitation qui fait pousser ainsi la chaise, ou bien l'effondrement du corps sur celle-ci, en dit plus qu'un simple « bruit de chaise ». Ce que l'on entend à travers ce son c'est la nature d'une relation dans laquelle la chaise n'est qu'un objet transitionnel. L'objet entendu peut même n'avoir aucune importance, il aurait pu être tout autre. À ce moment ce n'est donc pas d'une chaise dont il est question, la chaise est ici un simple objet que l'on peut avoir sous la main au moment de la crise de nerf. Le verre ou l'assiette auraient pu avoir la même fonction et, dans ce cas, c'est bien le geste qui compte. C'est ce que nous prouve la séance de bruitage cinématographique : elle révèle chaque fois à nos yeux ébahis qu'un être nous fait entendre, au moyen d'un objet qui n'est pas le bon, un son qui est parfaitement juste en regard de la situation à laquelle il réfère. Ce son si juste est sonore de quoi d'autre que d'un geste puisque ce n'est pas le bon objet qui

est utilisé par le bruiteur ? Il y a, associé à cette justesse sonore, un acte qui nous dit ce qu'il en est d'une relation, de son adresse à quelqu'un, par l'entremise d'un objet. C'est bien dans le cadre d'une relation à un autre, ou au monde, que je l'effectue et c'est à ce titre qu'il signifie. L'adolescent qui fait pétarader son cyclomoteur nous montre combien sa quête de reconnaissance sociale est élevée, et la manière dont il a organisé l'existence sonore de son pot d'échappement est là pour le signifier clairement, y compris à tous ceux qui refusent de le considérer dans son existence adolescente. Le geste d'accélération qu'il répète à volonté est bel et bien un geste adressé et non un simple son d'accélération de cyclomoteur.

Cette première approche tente de mieux faire percevoir que le son n'est pas tant important en tant qu'objet que comme témoin d'une relation au contexte social dans lequel l'action a lieu. Il y a dans le geste un sens qui est exprimé à l'instar d'une parole dont le son est lui-même un équivalent.

Si cette équivalence est une évidence pour la vision, il n'en est pas de même pour l'audition. Pourtant, tout événement sonore issu d'un geste est interprétable dans ses nuances, comme peut l'être la formulation d'un mot ou d'une phrase, verbale ou musicale. Un mot est formulé en un son ; ainsi le mot « salaud » peut être un mot de haine ou d'amour et c'est la manière dont il est prononcé qui en produit tout le sens. « C'est le geste qui compte... » tente de déplacer la représentation que l'on a des sons, d'un « rôle » d'objet, « d'objet au neutre » qui leur est attribué, à une existence considérée dans des modalités relationnelles. Ce qu'il faut directement en déduire, c'est que la question sonore artistique n'appartient pas tant aux gens du son (ingénieurs ou régisseurs) qu'aux êtres qui agissent ou à ceux qui mettent en œuvre ces actions sonores. Ce sont donc le plus souvent les metteurs en scène, mais aussi les acteurs eux-mêmes, les musiciens ou les chefs d'orchestres, etc., tous ceux qui, sur une scène ou ailleurs, organisent ou entretiennent le jeu des affects entre des individus. Conséquemment, le sonore appelle à organiser la mise en scène de son récit non linéaire pris dans le jeu des pulsions. Ces catégories toujours dissociées (musicales, verbales, corporelles) appartiennent toutes à une même communauté : celle de l'interprétation.

Ce livre rassemble, dans un désordre chronologique, une somme d'articles écrits entre 2000 et 2022. Si quelques reprises apparaissent ici ou là, c'est qu'elles représentent autant de retours essentiels vers le même point de départ, autant d'interrogations reformulées parce que nécessaires et qui se sont profilées au cours des années. Elles figuraient autant de points nodaux, d'embarcadères pour de nouveaux voyages vers des contrées diverses que je n'avais encore visitées. Ces textes rassemblés m'apparaissent après coup comme l'ébauche d'une critique de la question sonore. Ce sont, en tout cas, des tentatives réitérées pour établir des mises en doute, des critiques de l'état d'alors, celle d'une pensée sous-existante de la sphère sonore, alors que la technique, elle, ne s'interrogerait pas, elle serait l'indubitable, particulièrement dans cette sphère du son qui ne semble exister qu'à travers elle. Quelle sphère du sonore ? serait-on finalement en droit de demander. Elle demeure toujours à construire en dépit de la naissance timide en France des « Sound Studies ». Mais pourquoi en est-il ainsi ? Pourquoi cette question de l'écoute demeure-t-elle si peu étudiée dans son aspect général et moins encore du côté de ses pratiques ? Pourquoi ne jamais aborder une interrogation qui serait « en prise » avec ces pratiques, dans le mouvement de la création ? — J'exclus de cet ouvrage la question spécifique du musical, qui relève d'écritures construites dans des continuités temporelles et souvent à partir de thématiques récursives.

Je crois que la première et plus importante réponse réside dans la nature même des bruits :

- leur existence fugitive, cet état de non-persistance et qui échappe à notre contemplation, à l'impossibilité d'un retour résumé, dans un temps raccourci, sur l'évènement, *a contrario* du photographique.
- leur nature d'objets « incomparables », d'objets uniques donc toujours nouveaux : contrairement à la musique qui opère par répétition ; les bruits de la vie, dans leurs multiples nuances, différent les uns des autres et, hors des machines, ne sont que très exceptionnellement répétés.
- la nécessité d'oublier ce que nous venons d'entendre pour nous tenir prêt au surgissement d'un nouvel évènement, ce qui perpétue une écoute en incessant oublié.

Il s'ensuit que la seule pensée critique que l'on en ait apparaît lors des débordements sonores, lors de l'advenue de ce « trop de bruit » ordinaire, celui qui conduit chacun à réagir face à la nuisance. L'intérêt commun se situe donc dans une balance entre le silence — ce « soi-disant silence » qu'il va nous falloir définir — et le bruit. Cette « épidermie » valant comme critique du bruit n'a rien d'un espace critique, c'est un banal rejet momentané de la pression — le son n'est que pressions — un regard qui se place à l'endroit où l'on se tient face à une « météorologie sonore ».

Pour engager une pensée critique, il faut une utopie, l'idéal d'un autre sonore, autre qu'un simple regard sur cette présence ordinaire des sons. L'utopie de sa reconstruction est celle dans laquelle on s'engage lorsque l'on veut travailler le son, elle est son meilleur terrain de pensée. C'est dans la distance avec le sonore subi, dans un écart, un hors-temps, dans un retour au silence qui est le sédiment de toute reconstruction, que l'on peut concevoir ce que le sonore pourrait être dans telle ou telle « création ». On sait la difficulté de manier le son, les fragilités de ses états et le peu de satisfaction qu'on est capable d'en obtenir. Il s'agirait donc d'aborder une analyse du sonore se constituant sur les chemins de sa confection plutôt que sur l'état de finition des produits déjà confectionnés. Aborder le « comment faire ? », le comment construire ? s'inscrit d'office à partir de l'échec. Et si l'on ne sait jamais comment parvenir à l'objet imaginé, on sait en tous cas ce que l'on ne veut pas. Dans leur existence théâtrale, musicale ou cinématographique, ces sons seront en dialogue avec les corps, c'est pourquoi ce que je dis du son ne peut s'en tenir à une injonction de haut-parleur, un discours monodique péremptoirement diffusé. Il s'agit, tout au contraire d'offrir des sons dans le choix coexistant d'une multitude de propositions, une constellation poétique dans laquelle l'autre aura la possibilité de faire son propre parcours d'écoute, trouvant sa liberté de cheminement, sa liberté d'écoute, laissant au ferment de sa dérive le temps de trouver sa dépense en pure perte de temps dans des retours vers sa propre mémoire. Le sonore entendu appartient à l'interprétation de chaque auditeur et à ce titre il se tient au voisinage de ses rêves.

Le son « fini », commercialisé conserverait-il encore un peu de son caractère problématique, n'aurait-il perdu l'essentiel de son

hasard, son incertitude d'existence en devenant déterminé, fixé ? Perdant son hypothétique devenir n'est-il devenu une certitude par multiplication ? Réifié il l'est trop souvent, la marchandise achevée étant offerte à une ingestion sans conscience et son invention, son mode de construction, personne n'en sait plus rien, chacun s'en moque, l'objet est déjà absorbé, qu'il soit issu d'un « tune » d'une banque musicale en ligne, d'un flux, d'un film, d'un disque ou d'une série. S'il porte encore en lui son esprit, la fragilité de son interprétation, sa matière même demeure figée : au concert, déception du public qui ne retrouve pas l'exacte reproduction de l'interprétation discographique.

Le « comment faire ? » du début de toute construction met au contraire l'ensemble des variables en question. C'est sous ce nouveau paradigme que cette somme va être abordée ici. S'engager face à un « je ne sais pas », voire un « je ne sais rien », où il est préférable de « vouloir ne rien savoir », dans la volonté de pouvoir approcher plus spécifiquement le projet. C'est aussi plus largement s'engager sur le chemin d'une toute autre pensée, celle qui est apte à s'interroger elle-même.

Il faut, au départ de la conception, tout considérer : choisir les outils les plus adéquats mais aussi les méthodes qu'ils induisent. Puis, dans un deuxième temps, interroger la justesse de l'emploi de ces mêmes outils en regard du projet en devenir, déjà engagé dans une évolution particulière. Interroger autant la pertinence du projet que les chemins de sa construction, en tentant de préférer celui de l'élégance. L'analyse des pratiques du sonore ne peut pas seulement se penser dans un après coup... Ce n'est pas pour autant celle d'un avant coup (comment prévoir un son), mais celle qui se modifie et se nourrit au cours de toute l'évolution du processus de construction. C'est d'une pensée critique portée à son propre endroit dont le sonore a besoin à l'occasion de chaque projet. Il n'y a pas une méthode, mais autant de méthodes à inventer que de projets proposés, comme il y a autant d'outils spécifiques à choisir et de dispositifs à concevoir pour bâtir ceux-ci.

Dans les textes ici rassemblés on ne trouvera aucune posture théorique à priori, mais un refus de placer une pensée du son au-dessus de sa pratique. C'est depuis la pratique que la pensée fait retour sur elle-même. Ces textes tentent de replacer la réflexion

par-delà les questions liées au renouvellement des outils, de ce que l'on nommait et que l'on nommera sans doute longtemps encore les « nouvelles technologies ». Ces écrits tentent de replacer le sujet au lieu même du corps à corps dans lequel le son nous tient avec le monde, dans des expériences de traduction, ou de reconstruction. Un corps à corps tenu dans la relation humaine — le lieu même de toutes les questions de l'existence du son. Cette approche affronte la désincarnation qui domine, elle témoigne d'une volonté de maintenir le son à toute force du côté du sensible, et cela jusqu'au terme du cheminement de la médiation dans lequel il s'inscrit. Luttant contre la catastrophe médiatique qui a transformé le sonore nettoyé en flux, toute l'attention est portée ici vers une conception sonore ouvrant à une restitution des libertés d'écoute. La liberté est un attribut du sujet, je ne suis libre que lorsque j'ai le pouvoir de le faire. Mais je ne suis souverain de cette liberté qu'en rapport aux autres, c'est pourquoi l'usage du sonore et sa construction doivent se tenir dans cet espace de partage et de place laissée à une réponse possible de l'autre, à l'extrémité de la ligne où il se tient en tant qu'auditeur de haut-parleurs ou, mieux encore, dans le vivant partage de l'assemblée sociale du spectacle vivant. Le lieu de réponse possible de l'autre est le silence que je dois lui proposer, un silence prolongé offert à la durée nécessaire à sa réflexion, et à sa liberté de rêver.

Ce que j'entends dans « Libertés d'écoute » c'est l'utopie de la restitution aux auditeurs d'une écoute leur appartenant, celle qui leur est le plus souvent confisquée. L'idée de liberté d'écoute devrait guider la construction de toute forme sonore. Elle doit être première, avant toute nécessité d'introduire du sens. La liberté de choisir dans un panel sonore offert devrait être le souci initial de toute installation d'un espace d'écoute. Elle est fondamentale, même si le choix de ce qui y sera diffusé est, de fait, déjà déterminé. La pluralité coexistante de choix doit être accessible comme dans la réalité sonore du monde. Les espaces de silence doivent y exister comme fondements ; ils sont des temps et lieux de réponse offerts à chacun. La sélectivité de l'audible n'est pas celle du visible, elle ne répond pas aux mêmes règles de perception. La création sonore en multidiffusion (qui est l'inverse du multicanal cinématographique, musical ou radiophonique) telle qu'on peut la pratiquer au théâtre²,

est pensée comme une multiplicité discontinue de propositions coexistantes à l'espace vivant des corps en jeu qui laissent à l'écoute de chacun la liberté de choisir, de réaliser son propre parcours parmi les émissions du vivant comme de l'enregistré. Cette coexistence des éléments dispersés dans l'espace et le temps doit produire un nuage de propositions aux contours approximatifs et aux surgissements incertains. Cette mise à disposition des éléments perdus au cœur des silences se présente comme une poétique de la désignation dans laquelle peut errer l'écoute de chacun.

1. Entretien donné au journal
Le Figaro, le 4 décembre 1972.
2. *Pour une écriture du son*, Deshays Daniel, collection 50 questions, Klincksieck, Paris, 2019 (2006), Question 36.