



HAL
open science

Posture d'écoute et attention au monde sonore

Henry Torgue

► **To cite this version:**

Henry Torgue. Posture d'écoute et attention au monde sonore. Citton, Yves. L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?, La Découverte, pp. 229-239, 2014. hal-01516782

HAL Id: hal-01516782

<https://hal.science/hal-01516782>

Submitted on 2 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

POSTURE D'ÉCOUTE ET ATTENTION AU MONDE SONORE

Henry TORGUE

Une chronique urbaine

Les tournées comme musicien m'ont offert l'occasion de visiter beaucoup de villes à travers le monde. Pour introduire cette présentation des enjeux du sonore, voici une scène vécue qui illustre bien les différentes facettes de la question.

Nous sommes à Perth une ville de la côte sud-ouest de l'Australie, au bord de l'océan indien. Parmi les villes du monde de plus d'un million d'habitants, Perth s'enorgueillit d'être la plus éloignée d'une autre grande ville (Adélaïde la plus proche voisine est à 2104 kms). Isolée dans une région stérile mais très aérée et entourée d'eau dans sa périphérie immédiate, Perth a édifié un centre-ville qui concentre tous les critères de la ville du XXe siècle : minéralité, densité, verticalité (ses hautes tours évoquent un petit Manhattan), parkings souterrains, rareté et coût élevé de l'espace aménagé.

Une matinée de février de la fin du XXe siècle, en plein été austral, il est agréable de flâner dans *St Georges Terrace* l'artère principale au milieu de nombreux piétons. Quelques voitures aux moteurs bien réglés passent furtivement sans se faire remarquer. La circulation est fluide et la présence automobile discrète ; le stationnement, relégué en sous-sol ou dans les étages supérieurs des immeubles, dégage l'espace public. Une rue adjacente propose une terrasse de café bien ombragée où il est agréable de faire une halte. De l'autre côté de la rue, un grand magasin déploie ses vitrines le long d'une galerie extérieure équipée de haut-parleurs qui diffusent doucement une musique instrumentale de circonstance : mélange de standards classiques et de variétés.

L'ensemble constitue un paysage sonore typique d'un centre-ville occidental un jour d'ouverture des commerces :

- en arrière-fond, la rumeur sourde de la ville qui murmure sa présence sans s'imposer,
- en plan d'ensemble, les bruissements des piétons et le continuum de la musique à laquelle on ne prête pas vraiment attention,
- en plans rapprochés, des éclats de voix isolés, des bribes de conversations, des verres qui s'entrechoquent, quelques pépiements d'oiseaux, parfois une voiture qui passe,

- en gros plans, les actions sonores de l'auditeur lui-même et celles de son entourage immédiat.

Cette situation modèle, très policée, pourrait se prolonger toute la journée sans rupture ni anicroche quand un évènement va graduellement la perturber. Deux aborigènes venant de la périphérie de la ville s'assoient à côté de l'entrée du grand magasin. Le premier tient un didgeridoo, un des plus vieux instruments de musique de l'humanité, grande trompe en bois creusée dans un tronc, qui amplifie et module les mots ou les onomatopées produits par la voix dans son embouchure. Le second place entre ses jambes un morceau de bois évidé, brut d'aspect, sur lequel il commence à frapper avec une petite baguette. Le rythme de la percussion se cherche puis s'installe et se stabilise dans une continuité rythmique très répétitive. Sur cette constante assez aiguë, vient se dérouler le bourdon des phrases du didgeridoo, bien assis dans les graves et jouant d'effets de phase comme une parole d'un autre âge.

Ces deux musiciens font la manche. Ils ont disposé une vague casquette retournée devant eux mais ne prêtent aucune attention aux piétons. Ils jouent, portés par une musique qu'ils pratiquent comme une respiration, flux sans commencement ni fin.

Par rapport au paysage sonore précédent, cet évènement est une rupture : un premier plan impose sa présence et modifie toute la hiérarchie des perceptions antérieures. Les plans d'ensemble sont relégués à l'arrière-plan. Les plans rapprochés sont relativisés par la permanence de cette strate musicale qui ne domine pas par son intensité - on peut parfaitement poursuivre une conversation sans élever la voix - mais par son statut. Pour l'observateur européen, alors que la musique commerciale dont il a l'habitude n'est qu'une frise décorative que sa conscience peut gommer partiellement ou totalement, la musique aborigène, avec ses fréquences propres, devient l'élément clé de la situation, l'axe autour duquel toute la perception sonore s'organise.

Au plan comportemental, la présence de ces musiciens ne modifie apparemment rien des va-et-vient des passants. Pourtant, au bout de quelques instants, un malaise est ressenti, difficile à définir, la sensation d'une étrange lutte dont on serait témoin. Le volume sonore global de la scène dans laquelle nous sommes immergés semble avoir gonflé. De fait, l'intensité de la musique du grand magasin est en train d'augmenter progressivement, de gagner un volume de diffusion de plus en plus envahissant, de plus en plus débordant, bien au-delà de sa surface commerciale propre, comme pour recouvrir toutes les autres sources sonores et, bien entendu, les musiciens aborigènes. Ceux-ci, impassibles, poursuivent leur rythme et leur souffle sans s'occuper de la surenchère sonore qui les englobe totalement en quelques minutes.

Du point de vue de l'auditeur qui ressent un certain malaise, la scène devient alors théâtrale et quitte le champ de la quotidienneté banale : on entre dans l'évènementiel, presque dans le fait divers. L'écoute s'affine. La conscience distraite que l'on avait jusqu'alors laissée la place à une attention aux aguets. Les premiers plans sonores, devenus les acteurs principaux, absorbent toutes les autres composantes du paysage qui n'ont plus leurs places que comme parasites de la situation. À cet instant, c'est l'action, le *drama* grec, qui donne sens à nos perceptions et qui les hiérarchisent.

Par un effet de coupure dramatique, la musique amplifiée cesse brusquement, laissant l'espace libre à la musique aborigène, comme pour mieux en révéler l'incongruité. Et dans ce créneau sonore, le responsable du grand magasin surgit, accompagné de vigiles. Ils entourent les musiciens et les somment de déguerpir, ce qu'ils font sans discussion, avec un flegme témoignant de leur grande habitude d'une telle évacuation. Lorsque l'espace – la scène – se retrouve vide de musiciens et de vigiles, la musique d'ambiance regagne progressivement son volume de croisière dans les haut-parleurs de la galerie.

Quand le percussionniste s'est relevé, un détail a accroché mon attention : il portait un casque de baladeur sur ses oreilles. Tout en jouant ses rythmes instinctifs sur un mode quasi automatique, il écoutait donc dans son casque une autre musique ? Intrigué, je l'ai rattrapé pour connaître la chute de cette histoire : il écoutait le dernier CD de Michael Jackson, disque qui venait de sortir et dont des piles entières étaient à vendre à l'intérieur du grand magasin.

En plus d'illustrer une situation symbolique et syncrétique de l'Australie de la fin du XXe siècle, que nous dit cette chronique urbaine quant à l'attention et à l'action sonores ?

La chaîne sonore.

Le champ sonore entremêle en permanence trois composantes :

- Des signaux acoustiques, plus ou moins faciles à identifier et à mesurer, d'importance et de qualité extrêmement diverses (issus de sources privées, publiques, banales, artistiques, environnementales, économiques...),

- Des espaces de diffusion, lieux de la propagation du sonore, qui agencent espaces construits et éléments naturels ; tout événement sonore, musical ou non, étant inséparable de ses conditions de propagation,

- Des perceptions ouvrant sur le domaine des significations, des représentations, des multiples interprétations et des pratiques sociales. Le travail de modelage du son par son contexte de diffusion est redoublé par un autre façonnage dépendant des attitudes neurophysiologiques de l'auditeur, de sa psychologie et de sa culture. Il n'y a pas d'écoute universelle : chaque individu, chaque groupe, chaque culture entend à sa manière.

Enfin, critère essentiel de la définition du sonore, son inscription temporelle : le son, c'est du temps. Sans durée, pas de signal ; d'où l'importance de la chronologie et des rythmes. Le même lieu reçoit et développe des ambiances sonores fortement différenciées au fil de périodes qui se succèdent. Il n'y a pas de vérité sonore hors du temps.

Le sonore a longtemps été écartelé entre le bruit-nuisance et le sublime musical. La cohabitation, urbaine notamment, nous a appris que la musique des uns était souvent le bruit des autres. Dans l'exemple de Perth, la diffusion d'une "musique d'ambiance" par un grand magasin est un marquage sonore territorial qui annexe et privatise l'espace public à des fins commerciales ; la musique déborde alors nettement un rôle exclusivement artistique.

L'approche qui réunit les différentes natures du sonore, c'est à dire qui relie en une continuité réversible les sons bruts et les sons musicaux, offre deux avantages : d'une part elle sépare le message audible d'une qualification a priori, dont il serait porteur hors contexte, toutes écoutes confondues ; une symphonie, émouvante jusqu'aux larmes dans une salle de concert, est-elle toujours la même quand elle est diffusée à travers les hauts parleurs d'ambiance d'un centre commercial ? Le crissement des pneus et le grondement des moteurs, si stressants en ville, ne sont-ils pas exaltants sur un circuit automobile ? D'autre part, sans désacraliser la musique, il faut apprendre à étendre les types d'écoute qu'elle suscite (attention concentrée et relâchement, finesse des nuances, lectures des plans multiples...) à l'ensemble du paysage sonore ambiant pour en découvrir toutes les qualités.

Le domaine sonore est un révélateur particulièrement pertinent d'au moins trois dimensions de notre "être au monde" : la corporéité, l'émotion et l'altérité.

L'échelle du corps

Beaucoup plus que la vue qui extériorise et distancie le décor, l'ouïe est vraiment le sens par lequel est ressentie la plongée corporelle dans le milieu ambiant. Les métaphores de l'eau abondent : le sonore nous submerge, nous porte ou nous noie,

nous stresse ou nous apaise, réactivant toujours la conscience de notre échelle corporelle. Le corps producteur et récepteur de sons nous situe comme membres à part entière de l'environnement urbain : maîtres d'une situation par le contrôle acoustique ou, au contraire, exaspérés par des flux sonores subis. La sensation physique de la proximité environnementale et de certaines de ses qualités passe par les relations sons-corps. D'une part parce que les oreilles n'ont pas de paupières pour interrompre l'écoute ; et, d'autre part, parce que le son, de nature ubiquitaire, se diffuse comme un enveloppement, même si nous en localisons les sources.

L'écoute donne la mesure de l'échelle d'un paysage ou d'un environnement, à la fois au plan physique (immersion, adaptation, sécurité) et au plan psychologique (sentiment de familiarité, de confort, d'habitude, de malaise ou d'agressivité...)

Plus globalement, le son est une signature des qualités de l'espace environnemental, notamment par rapport au respect de notre intégrité physiologique. Nos réflexes archaïques de survie qui utilisaient l'ouïe comme avertisseur principal du danger se sont dénaturés dans un environnement de moins en moins attentif à l'échelle corporelle et stigmatisant toute sonorité insolite comme nuisance à éradiquer. Mais les couches de notre cerveau primitif gardent encore les braises des réflexes enfouis qui ont assuré la survie de l'espèce : la veille visuelle, frontale, contrôle ce qui est devant, la veille auditive, ce qui est en haut et derrière.

Accorder au sonore une attention de premier plan est donc bien une manière de poser comme enjeu le respect du corps individuel et collectif dans l'espace construit, et cela aux différents âges de la vie. Un murmure infime met tout notre être en tension ; nous pouvons tenir à distance une conversation qui nous importune en l'entendant sans l'écouter ; nous nous sentons submergés par le tonnerre, le vrombissement d'un moteur, les hurlements d'une tempête ou les *forte* de la musique, nous pré-entendons sans en être sûrs des pas attendus dans l'escalier ; toutes attitudes d'écoute qui témoignent du corps acteur, et jusqu'à la danse ou la transe, qui livrent l'être charnel à l'assujettissement bienheureux de la vague sonore.

Le champ privilégié des émotions

Le neurologue Oliver Sacks a fait beaucoup d'expériences avec des personnes très touchées neurologiquement (entre autres par la maladie d'Alzheimer), pour lesquelles la musique demeure le seul point de contact avec leur mémoire, la dernière brèche dans le dysfonctionnement généralisé de leur cerveau (SACKS 2009). Référé à l'ensemble des êtres vivants, Oliver Sacks parle de l'homme comme de "l'espèce

musicale", celle dont la structuration du cerveau place la musique comme l'une de ses dimensions organisationnelles majeures. L'ouïe apparaît comme le sens qui donne accès à la part la plus intime et la plus profonde de notre être. Ainsi, nombre de phénomènes sonores impliquent fortement l'affectivité et provoquent des émotions qui débordent parfois totalement le contrôle rationnel.

Plus généralement, c'est-à-dire en situation non pathologique, le sonore est un facteur de captation et d'expression des émotions à la fois au plan individuel et au plan collectif. De la même manière que l'intonation module le sens du texte parlé en lui conférant passion, colère, tendresse, comique ou gravité, la rumeur et les "bruits qui courent" sont le langage des émotions dans la société. Et plus encore que ces manifestations ordinaires, la musique catalyse, provoque, focalise, organise, fédère, donne un refuge aux passions. Elle est le lien immatériel et fondamental qui agglomère les foules, qui soude le collectif par ses rythmiques et ses pulsions. Puissance de la voix qui envoûte, du chant qui réunit, de la clameur vibrante qui exprime et amplifie l'émotion du groupe... Imagine-t-on une rencontre sportive silencieuse, un meeting aphone ou une noce sans chansons ?

Si la musique a le pouvoir de libérer l'énergie et les rêves, elle peut être aussi l'instrument de l'asservissement et de la discipline. La fonction agrégative du sonore est loin d'être neutre dans l'espace urbain : en rassemblant les individus et en amplifiant le collectif, il unifie les voix, les clameurs, les applaudissements, jusqu'à révéler le groupe à ses membres eux-mêmes, confirmant et légitimant son existence. « Sans ces trois moyens de propagande, l'automobile, l'avion et le haut-parleur, nous n'aurions pu finalement écraser nos adversaires » déclarait Hitler dès octobre 1935, reconnaissant l'importance du sonore dans la manipulation des foules (GUÉRIN 1997).

Le sonore possède incontestablement une dimension paranoïaque, ainsi résumée par Sophocle : « tout est bruit pour qui a peur ». Les sons peuvent être chargés d'intentions, voire de volontés, souvent néfastes, à l'image du grincement annonciateur de l'agression. La face positive du même registre pousse à déployer des témoins sonores de tous acabit pour attester du bon fonctionnement des objets ; sans *bip*, *zip* ou *cling*, comment être sûr de son geste ? Le son se fait vérificateur, garant d'un usage conforme et sécurisé, jusqu'à encombrer le paysage de ses signaux-témoins.

La dimension émotionnelle de l'acoustique s'observe non seulement en des lieux et circonstances remarquables ou événementielles (concerts, meetings, manifestations sportives) mais également dans les pratiques familières des espaces quotidiens. Telle

situation urbaine devient extrêmement stressante parce que, soudain, une voiture fait crisser ses pneus, un camion de livraison passe brusquement ou un train siffle. Sans cette poignée de secondes, le lieu était jugé calme. La prégnance émotionnelle d'une émergence perçue comme agressive sur un bruit de fond paisible submerge le champ de conscience bien au-delà de la durée réelle de l'événement. Sans doute davantage que son intensité acoustique moyenne, la périodicité des émergences sur un laps de temps est un indicateur de la qualité sonore d'un espace.

Sans rupture entre les sons bruts et les œuvres musicales, les formes d'expressivité diffèrent, leurs modalités se nuancent comme autant de degrés de progression et d'organisation du sonore, mais toujours affirmant la force du lien entre l'entendu et l'émotionnel. Lorsque ce dernier n'est plus seulement une couleur d'accompagnement d'une intention extérieure mais devient l'objectif de l'action et le cœur du propos, s'ouvre le monde musical comme univers esthétique de l'émotionnel sonore. Toujours renouvelée, se déroule à travers l'histoire, la quête des techniques de lutherie, des principes de composition, des modalités d'apprentissage, des innovations stylistiques... au service du plaisir de l'oreille, de ses blues et de ses ivresses. Nous avons à transposer de ce creuset d'inventions et de créations, certaines lois qui pourraient sans doute aider à pacifier, harmoniser ou enchanter nos paysages urbains profanes.

Dans l'histoire des religions, Dieu apparaît aux hommes par l'ouïe, non par la vue. Se méfie-t-il de la rationalité plus forte impliquée par la vision ? Compte-t-il sur l'impact affectif pour favoriser l'empathie des auditeurs ? Ou sur la véhémence de sa voix pour les soumettre à son autorité ?

Le sonore comme révélateur de l'altérité

Le sonore fait entrer autrui dans notre existence sous deux modalités : la première s'exprime par la pensée que le sonore est "autre". En dehors du domaine musical, c'est souvent par la gêne que s'introduit la conscience de l'environnement sonore (voisinage, circulation, activités intempestives...). Le "bruit" ressenti provient alors du champ externe à la sphère propre de l'auditeur. Il envahit, il agresse, il incarne ce qui bouscule une identité. Il est "autre" en ce qu'il ne m'appartient pas, en ce qu'il n'a pas de lien avec mes propres actes, en ce qu'il révèle le monde extérieur comme une menace. Il est souvent jugé autre également par sa nature phonique : le message sonore entendu n'est pas écouté mais exclut de la perception a priori. Le bruit est donc doublement "autre" : comme étranger et comme barbare. La musique des uns est aussi le bruit des autres.

Une seconde formulation caractérise également l'altérité révélée par le sonore : « le bruit, c'est les autres », témoignant bien de la séparation étanche que l'on opère entre la légitimité de nos propres activités, y compris sonores, et le sans-gêne des autres qui, par négligence ou méchanceté, nous imposent leurs bruits divers. Le sonore focalise souvent l'enjeu de la cohabitation entre différentes personnes et interroge la vie collective. Il témoigne des difficultés du vivre ensemble et des tentatives pour harmoniser dans un même espace, différents modes de vie, des activités diversifiées, des horaires distincts...

Mode privilégié d'expression des affects individuels et collectifs, le champ sonore est un enjeu capital de manifestation, régulation, confrontation et dépassement des contradictions et conflits sociaux ; zone sensible et symptomatique, il peut également devenir le domaine de traitement du problème. La résolution de la partie acoustique d'un conflit de voisinage influence souvent positivement l'appréciation et l'évolution de la discorde.

A titre d'exemple de l'imbrication des difficultés rencontrées, une enquête d'*Acoucité* a interrogé des élèves (9-11 ans) sur le thème : qu'est-ce qui vous gêne pour dormir (ACOUCITÉ 2008) ? Les éléments sonores dominent parmi les facteurs perturbateurs du sommeil : les bruits de circulation représentent 11% des réponses. Mais le son qui arrive en tête des facteurs de gêne est celui de la télévision (16%) ; pas le téléviseur des voisins, celui de leur propre logement ! L'altérité intervient au sein même du territoire familial. La vie commune se joue donc à des échelles multiples et met en convergence les conditions techniques (dont l'isolation est seulement l'un des aspects), l'organisation spatiale et l'acceptabilité des contraintes.

Le sonore est le terrain à la fois le plus concret et le plus éthique pour organiser la vie en commun. Accepter qu'un même espace puisse recevoir successivement des pratiques différentes, tolérer une activité d'autrui que l'on ne partage pas, respecter les choix de ceux qui respectent les vôtres... L'espace sonore recouvre notre identité profonde, d'où l'extrême sensibilité aux agressions ; mais, même s'il n'est qu'un révélateur du contexte général, il peut devenir un terrain d'échange et de conciliation par la réglementation des sources, l'aménagement des espaces et l'acceptation d'usages diversifiés. Point crucial de l'expression des problèmes, il articule les deux faces de la question : s'entendre, c'est à la fois s'écouter et se mettre d'accord.

Envoi

En conclusion, l'attention auditive ouvre à des dimensions fondamentales de notre rapport au monde et aux autres. Bien plus qu'à travers les seuls prismes réducteurs du bruit comme nuisance ou de l'élévation musicale, il est nécessaire d'aborder le champ sonore dans toute sa richesse et, tout d'abord, d'apprendre à écouter, c'est à dire savoir guider son attention pour mieux le décrypter, moins le subir et parvenir à maîtriser les enjeux posés par cette dimension capitale de notre environnement.

Le langage familier témoigne bien de l'intimité de l'ouïe et de la délicatesse qu'elle requiert, car si l'on jette un coup d'œil, on prête l'oreille comme on prête son attention.

Bibliographie

Cet article s'appuie sur des extraits du chapitre « Ecouter et habiter le temps » in TORGUE, H. (2012) *Le sonore, l'imaginaire et la ville*. L'Harmattan, Paris.

ACOUCITÉ (2008), Pôle de compétence bruit du Grand Lyon. *Compilation des enquêtes scolaires. Période 2006-2008*. Document de travail d'une étude réalisée en continu.

GUÉRIN, D. (1997) *Hitler, Discours de Cobourg*, cité dans « Fascisme et Grand Capital », (1^{ère} édition, 1936), in *Carré Rouge* n°6, p 60.

SACKS, O. (2009) *Musicophilia, La musique, le cerveau et nous*. Editions du Seuil