

Orphée Apprenti

CAHIERS DE PEDAGOGIE MUSICALE



L'ENVIRONNEMENT SONORE



CONSEIL DE LA MUSIQUE DE LA COMMUNAUTE FRANÇAISE DE BELGIQUE

Septembre 1990 N° 10 /100 FB

Orphée Apprenti

CAHIERS DE PEDAGOGIE MUSICALE

L'ENVIRONNEMENT
SONORE

L'environnement sonore

sommaire

Robert Wangermée :
Avant-propos

- 1. L'oreille et la vie**
DANIEL BARIAUX,
Sons, bruits, musiques 9
AXEL BONAPARTE-AUGUSTE,
Peinture musicale ambiante 15
MICHELE LEGRAND,
Pour une pédagogie d'écoute 24
-
- 2. Ecouter et faire écouter.**
VICTOR FLUSSER,
Bruits et silences 31
ROBERT WANGERMEE,
L'écoute de la musique à la radio 40
-
- 3. Le pouvoir des sons**
PIERRE ROMAIN,
Le son par le petit bout de l'oreille 49
ALFRED TOMATIS,
Pourquoi Mozart ? 52
Les localisations cérébrales du sens de la musique 54
MARIE-LOUISE AUCHER et la psychophonie 56
DANIEL LEON,
Son et intensité sonore dans la musique rock 58
JACQUES SPORCQ,
Hard rock et surdité traumatique 61
LA VOIX DU SILENCE 62
MASSAGE SONORE 63
CONTES ET LEGENDES :
Ulysse et les sirènes, Orphée,
Josué et les murs de Jéricho 64
-
- 4. L'un des sens.**
MARCEL MOREAU,
Au quatuor Ludwig 68
ANNIE RENIERS,
Du silence au bruit, la ville moderne, musique de la voix,
du bruit au silence 70
JULOS BEAUCARNE,
Pour un front de libération de l'oreille 79
-
- 5. Evell musical, évell sonore**
Des sons pour les petits 83
MARC MELEN,
La perception de la phrase musicale chez le
nourrisson de cinq à dix huit mois et chez l'enfant
à partir de cinq ans 84
GERARD AUTHELAIN,
J'en entends de toutes les couleurs 97



Ces cahiers sont publiés
grâce au soutien de la
Loterie Nationale.

Avant-propos

A PRES avoir traité de la formation à la musique avant l'école primaire et de l'enseignement du chant, « Orphée Apprenti » a choisi l'environnement sonore comme sujet du présent dossier thématique.

L'écoute de la musique ne se fait pas seulement au concert ou à l'opéra. Qu'il vive dans la solitude ou en collectivité, à la campagne ou à la ville, l'homme est entouré de sons : de bruits ou de musiques qu'il perçoit le plus souvent de manière peu consciente, mais qui peuvent imprégner profondément sa sensibilité.

Il en a toujours été ainsi. Mais, au cours de ce siècle, des technologies se sont développées pour fournir en permanence des « décors sonores » qui, parfois, répondent à des besoins psycho-sociaux et qui, parfois aussi, constituent de véritables agressions auxquelles on s'efforce avec peine de résister.

Le dossier, ici présenté, veut se garder de tout moralisme culturel. Il a pour ambition de rassembler les éléments qui devraient permettre l'élaboration

d'une pédagogie à développer à l'égard des musiques d'ambiance, conçues comme telles ou traitées comme telles. A cette fin, il rappelle les pouvoirs mythiques ou réels attribués à la musique; il envisage ses modes d'action - positifs ou perturbants - dans l'environnement. Il fait aussi place à certains textes d'inspiration poétique.

La conclusion de la plupart des études met en évidence l'importance à rendre à une écoute active mais plaide surtout pour l'urgence d'une formation aux meilleures musiques.

Il serait vain de lancer des imprécations contre les dangers d'une écoute passive. Mais, on doit souhaiter et faire en sorte que les décors sonores que nous choisissons soient faits de musiques de qualité. Pour ceux qui ont la clé de leurs langages celles-ci ne doivent pas être seulement objet de révération et de culte; elles peuvent répondre, elles aussi, aux besoins de relaxation et d'évasion que fournissent trop souvent des musiques sans ambitions esthétiques.

1.

l'oreille et la vie

Sons, bruits, musiques

QUE nous le voulions ou non, la vie essentiellement bruyante de notre époque nous amène à expérimenter chaque jour...et trop souvent chaque nuit, les effets du son sur notre organisme entier.

D'une façon quasi généralisée, la sonnerie mécanique ou électrique d'un réveille-matin nous arrache du sommeil pour nous ramener brutalement dans le monde de la conscience éveillée. Avant de nous lever, nous goûtons quelques instants le grand calme du matin dans l'atmosphère feutrée de notre chambre que les tentures fermées, les couvertures et les tapis ont rendue un peu « sourde ». Au dehors, les oiseaux entament leur concert matinal. Le temps s'écoule, le monde extérieur commence à s'agiter. La robinetterie d'une salle de bain, le bruit d'un rasoir électrique se font entendre. Progressivement, nous devons augmenter le volume de notre radio pour continuer à percevoir intelligiblement les informations du journal parlé. Après le petit déjeuner durant lequel nous échangeons quelques propos aux tonalités variables suivant notre humeur du matin, nous partons affronter les bruits de moteurs, les avertisseurs sonores, les roulements, les crisse-

ments, tous les bruits de la rue. Pendant la journée, des trajets en ascenseur, des attentes au téléphone, des emplettes dans l'un ou l'autre magasin sont, parmi bien d'autres, des occasions de plonger dans une atmosphère sonore « musicalisée ». Si, après avoir choisi de finir la journée en écoutant un concert de musique que nous aimons, nous regagnons enfin notre chambre à coucher, notre « vécu sonore » n'en est pas nécessairement terminé pour autant : le trafic intense et ininterrompu d'une rue voisine et le bruit infime du goutte à goutte d'un robinet d'eau qui fuit peuvent continuer à bercer nos rêves.

Durant notre vie entière nous baignons dans un univers sonore : sons harmonieux, bruits disharmonieux. Avant la naissance, déjà, nous entendons la voix de notre mère par « voix intérieure ». Nous contribuons nous-mêmes à l'univers sonore ambiant par nos activités, nos paroles, nos cris, nos déplacements mécanisés, nos chants et nos musiques.

Au travers de l'oeil, nous appréhendons les objets qui nous entourent surtout grâce à leur matérialité volumique. L'oeil nous informe sur l'agencement spatial du monde extérieur et, en fermant les paupières, nous avons en quelque sorte la possibilité de

Daniel Bariaux est professeur en musicologie à l'Université Libre de Bruxelles.

nous extraire de l'espace. Par l'oreille, nous accédons à une connaissance intérieure des objets et des êtres. Un carreleur sélectionne ses carreaux à l'oeil pour les formes et les couleurs mais il les sonne d'un coup de truelle pour y détecter un éventuel défaut interne. Chaque carreau répond, parle et sa sonorité est perçue dans le temps par notre oreille.

Les sons de la nature, les sons de la technique, les sons de la musique expriment en permanence l'aspect non visuel, non visible des processus liés à l'évolution de la nature, de la technique, de la musique. Êtres humains, nous-mêmes sommes engagés dans le processus de la vie et, par nos oreilles sans paupières, nous recevons sans discontinuité le flux irréversible du temps au travers du son.

Notre oreille est toujours ouverte et possède la faculté d'être plus ou moins tendue vers des aspects plus ou moins particuliers d'un phénomène sonore. Selon la volonté de notre pensée, cette tension peut devenir « attention ». L'exemple classique qui illustre cette propriété est l'expérience du « cocktail-party effect » (1). Dans une réunion où grand nombre de personnes conversent entre elles par petits groupes, nous sommes capables, malgré le bruit de fond important, de saisir une phrase à laquelle nous sommes sensibles. Si nous écoutons un enregistrement de ces conversations, nous ne pourrions plus retrouver cette phrase. Pour caractériser ces capacités de tension, d'attention et d'« intention », les preneurs de son disent que, par rapport au microphone, l'oreille exerce une « écoute intelligente ».

Nous constatons qu'il ne sera pas possible d'examiner les effets du son sur l'homme sans tenir compte explicitement de ce caractère adaptatif de notre oreille sauf dans les cas très particuliers où on l'expérimente en laboratoire sur des phénomènes perceptifs élémentaires.

Examinons quelques résultats de ces expérimentations de laboratoire.

En choisissant des sons purs au sens des physiciens (des sons sinusoïdaux) et en les appliquant aux oreilles d'un auditeur, on observe divers effets. Par rapport aux intensités sonores et en dessous d'un certain niveau, on n'entend plus rien (zéro décibel; 0dB). On dit que l'on traverse là le seuil de l'audibilité. Pour les intensités élevées, au-delà de 120 dB, on atteint un autre seuil à partir duquel la sensation auditive est associée à une sensation de douleur (2). Si

l'on fait varier maintenant la fréquence du son, l'on observe qu'en moyenne les fréquences supérieures à 16.000 Hertz ne sont plus perçues tandis que celles inférieures à 20 Hertz se perçoivent comme des vibrations corporelles et non plus comme des sons à hauteur tonale déterminée. Sur le plan physiologique strict, notre oreille ne réagit qu'à des stimuli dont les grandeurs se situent dans des limites précises. Lors d'expositions à des champs sonores trop intenses, l'oreille subit inévitablement des dommages physiologiques, que nous soyons travailleur dans une chaudronnerie ou auditeur de hard-rock.

L'environnement

Envisageons le cas de sons qui s'encadrent dans des limites physiologiques non pathogènes et imaginons que nous passions la journée du Mardi Gras à Binche en compagnie d'une société de Gilles. Les airs que nous entendons sont fort simples et, en réalité, la mélodie des instruments à vent ne constitue qu'un prétexte au tambourinement des batteries. Si nous suivons l'une de ces batteries, nous pourrions selon notre gré, soit adopter l'attitude neutre et détachée du spectateur qui observe de l'extérieur, soit entrer dans un état voisin de la transe où les sons volontaires des tambours mélangés aux effets délétères de l'alcool nous transforment en jouets inconscients. Mais nous pourrions aussi, sans être indifférents ou sans être dépendants, danser - si j'ose dire - extérieurement ou « intérieurement ». Nous ressentirons alors dans notre corps entier que ces rythmes tambourinés sont une manifestation du jaillissement des sèves printanières.

Choisissons maintenant la situation où quelques musiciens tziganes animent une salle de restaurant. La décoration, les odeurs, les éclairages se joignent à la musique et créent une atmosphère, une ambiance à laquelle nous pouvons décider de nous ouvrir. Par moments nous conversons, par moments nous mangeons, par moments nous nous laissons baigner par la musique. Les sons nous enveloppent, nous émeuvent mais nous ne ressentirons pas nécessairement le besoin de mouvoir notre corps. Nous pouvons cependant vibrer à l'unisson de cette atmosphère et éprouver des sentiments, des états d'âme, une « animation ».

«Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.»

Les perceptions sonores presque physiques des percussions des « tamboureux » se métamorphosent ici en mouvement psychique animé par les cordes tziganes.

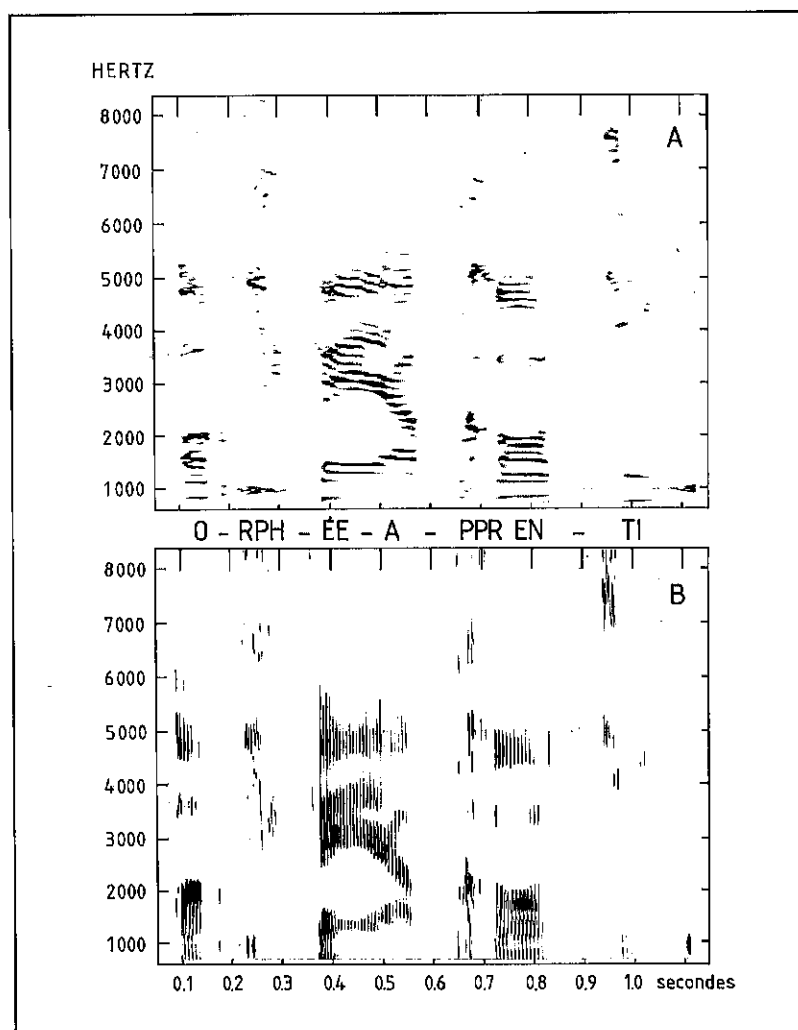
Écoutons maintenant une fugue jouée sur les orgues d'une église. Ici aussi, nous pourrions partiellement nous concentrer sur l'aspect rythmé du jeu de la pédale ou plutôt sur l'atmosphère que dégage la résonance et la luminosité de l'édifice. Cependant notre écoute s'orientera de préférence vers les phrases « parlées » par les tuyaux et nous entendons, au travers des sons, une des matérialisations possibles du discours, de la pensée musicale du compositeur. Car ici, à travers l'interprétation, c'est dans le « mouvement de pensée » que s'uniront le compositeur, l'interprète et l'auditeur. Notre oreille carnavalesque, musicalement étendue au corps entier, s'est transformée en oreille pensante située au niveau de notre tête.

Les sons et les tons

Prenons un point de vue différent et voyons comment le phonéticien et l'acousticien caractérisent le son (3).

Nous avons enregistré sur bande magnétique les mots « Orphée Apprenti » et nous les avons analysés à l'aide d'un sonographe. Cet appareil permet de filtrer un signal sonore enregistré et de présenter sur papier une image où les abscisses correspondent à l'échelle de temps et où les ordonnées correspondent à l'échelle des fréquences (voir figure). Le sonogramme A a été réalisé à l'aide d'un filtre étroit et laisse bien apparaître les divers harmoniques tandis que sur le sonogramme B, pour le même signal sonore, le filtre large laisse mieux apparaître les zones de renforcement des intensités selon les fréquences. Ces deux mots ont ainsi été projetés dans un espace visuel où l'on peut vérifier que le signal de parole se résout en deux types polaires de constituants. D'une part, les voyelles constituées d'harmoniques avec des zones caractéristiques de renforcement

d'intensité (les formants typiques de chaque « couleur vocalique » : (O)RPH(ÉE A)PPR(EN)T(I) et d'autre part, les consonnes pour lesquelles l'énergie vibratoire apparaît sous forme d'un continuum infini de fréquences avec également des renforcements variés (les « couleurs » consonnantiques qui séparent les voyelles : O(RPH)EE A(PPR)EN(TI). En parlant, nous pouvons soutenir les voyelles dans le temps à une hauteur tonale précise et ce sont elles, dans la voix chantée, qui permettent d'inscrire la phrase du livret dans les intervalles d'une mélodie. Les consonnes possèdent un caractère transitoire et sculptent le flux sonore des voyelles. Les gestes articulatoires de la voix parlée deviennent dans le chant des transitoires d'attaque et d'extinction analogues aux attaques des instruments de musique.



Pour le phonéticien comme pour l'acousticien, tous les sons peuvent se décomposer en ces deux catégories complémentaires : les sons de type vocalique constitués principalement de composants harmoniques (nous les appellerons des tons) et les sons de type consonnantique formés d'assemblages infinis de fréquences (nous les appellerons des bruits). Dans cette perspective, globalement, nous pourrions considérer que les instruments à vent de l'orchestre produisent des tons tandis que les instruments de percussion produisent des bruits. Les cordes se situeront entre ces extrêmes et produiront des sons qui s'apparentent à la fois au caractère vocalique et au caractère consonnantique.

Cette distinction étant faite entre tons et bruits, revenons à l'écoute sonore. Toutes les définitions de base et la plupart des mesures réalisées en psychoacoustique et dont nous avons parlé plus haut concernent les tons. Et parmi tous les tons possibles, on a choisi le plus simple : le son ou ton sinusoïdal. Ce stimulus élémentaire est facilement quantifiable; en réalisant des mesures sur de grands nombres d'individus, on peut construire des graphiques et des abaques normalisés destinés à aider les médecins, les architectes, les ingénieurs, les législateurs,...et les musiciens. Mais la mise en oeuvre concrète de ces données se heurte toujours à la malléabilité subtile de notre oreille que nous avons pu illustrer par les exemples d'un carnaval, d'un restaurant et d'une église.

La perception auditive, l'oreille et le corps

Examinons plus attentivement les sensations éprouvées lorsque nous entendons un bruit et, pour mieux faire apparaître les phénomènes, envisageons le cas des bruits intenses produits lors du passage du mur du son par un avion, du roulement du tonnerre, du grondement d'une avalanche. Ces bruits intenses produisent bien sûr des sons que nous percevons au niveau auriculaire mais nous percevons aussi, dans tout notre corps, une sensation diffuse dont nous pouvons toutefois percevoir un effet maximum dans la zone abdominale. Cet effet diffus, cette sensation consciente liée à un processus sonore n'est pas conceptualisable au même titre que la

sensation auriculaire et les physiologistes et psychologues lui ont donné le nom de sensation somesthésique (4). On a mis en évidence dans les tissus du mésentère humain des récepteurs somesthésiques particulièrement sensibles aux vibrations de basse fréquence et de très faible amplitude. Cela nous aide à mieux comprendre Beethoven sourd qui « entendait » la grosse caisse. Certaines méthodes de rééducation de types particuliers de surdités débutent en faisant toucher et sentir les vibrations d'instruments de percussion et d'instruments à cordes graves.

La perception auditive

Dans notre société occidentale contemporaine, nous nous sommes accoutumés à établir un lien de cause à effet strict et étroit entre stimulus sonore et perception auditive auriculaire. Nous percevons le son au niveau de notre tête et tout phénomène de bruit est d'office interprété comme perception auriculaire d'un stimulus constitué d'un nombre infini de fréquences. Si nous considérons que l'oreille (dans un sens large) est l'organe qui nous renseigne sur l'évolution temporelle de tout événement sonore (aussi dans un sens large), nous devons admettre que cette oreille s'étend à notre corps entier. Ne s'y sont jamais trompés les chanteuses et les chanteurs, les instrumentistes, les facteurs d'instruments, les artisans... Pour eux, la conscience liée aux sensations sonores perçues au travers du corps et la conscience de nature plus intellectuelle liée aux sensations sonores purement auriculaire constituent « la » conscience sonore (5). De fait, les informations à caractère diffus de nos récepteurs somesthésiques nourrissent des images, des symboles dynamiques grâce auxquels nos comportements dans la vie en général sont éclairés bien au-delà de simples réactions strictement intellectuelles de cause à effet (6).

Sur le plan purement physique, les effets des sons sur l'être humain sont clairs : nous avons déjà vu qu'au voisinage et au-dessus du seuil de la douleur, notre appareil auditif se détruit. Pour notre santé, le législateur propose de limiter les niveaux sonores des lieux où nous évoluons à 90 décibels (7).

Les bruits de la nature

Indépendamment des niveaux sonores, la nature

quant à elle produit principalement des sons de type bruit : une chute de cailloux, une tempête, des vagues, une chute d'eau, un meuglement, un aboiement, un hennissement, un croassement, ... Le merle pourtant avec quelques autres oiseaux chanteurs module des tons. Nous ressentons bien souvent l'atmosphère d'un site naturel sans nécessairement inventorier les sources sonores. Les bruits de la forêt pourront cependant apaiser une promeneuse fatiguée de l'animation de la ville ou angoisser un déprimé solitaire. Le souffle vif du vent en bord de mer dynamisera l'amateur de marche mais il mettra à bout de nerfs une vacancière au tempérament hystérique. Nous n'avons aucune maîtrise sur les sources sonores naturelles : la tempête souffle et nous devons patienter jusqu'à son apaisement pour être délivré de son bruit.

Sons et vie quotidienne

L'être humain module le paysage sonore dans ses diverses activités (8). Des sons accompagnent nécessairement certains actes. Le forgeron ne peut battre le fer sans laisser sonner son enclume. L'automobiliste et l'aviateur ne se déplacent qu'en produisant ce qui est devenu une pollution sonore. D'autres sons naissent d'une action délibérée. Les cloches de l'église scandent l'écoulement des heures, des jours, des semaines, des années, de la vie. Les sirènes de l'industriel et les bib-bib de nos montres à quartz coordonnent temporellement notre organisation sociale. Les musiciens donnent des concerts. Les publicistes diffusent dans les lieux commerciaux de la musique fonctionnelle planifiée avec ou sans messages subliminaux. Les thérapeutes font écouter et jouer de la musique à des personnes en difficulté physique ou psychique (9). Les ingénieurs donnent la possibilité d'écouter et d'émettre des messages ou signaux sonores radiophoniques à partir d'un point quelconque de la planète.

La multiplicité des sons produits par les humains est aujourd'hui telle que notre oreille baigne forcément pendant des périodes de plus en plus longues dans un univers sonore fabriqué. La diversité de ces sons peut apporter une gêne ou une stimulation vivifiante, une angoisse ou une confiance en soi, un enfermement ou une nouvelle source de connaissance. Le développement de la pensée écologique

contemporaine contribue à renforcer la lutte que les acousticiens ont entreprise contre les nuisances sonores (7). Les produits de la technologie sont de plus en plus spécialement conçus pour fonctionner avec le minimum de bruit.

Musiques fonctionnelles

Il semble moins évident de prendre conscience des effets concrets des musiques fonctionnelles planifiées dont le but explicite consiste à induire des comportements de travail ou de consommation prédéterminés. Ici, l'électronique permet de manipuler, de réorchestrer les tons et les bruits de musiques spécialement choisies pour « anesthésier » la conscience vigile. Quiconque placé dans un tel environnement sonore pourrait réagir involontairement à un stimulus visuel utilisé pour un but extérieur bien précis (10). Les cassettes subliminales sont réalisées grâce à l'informatique. Selon des procédés digitaux élaborés, des injonctions verbales précises sont masquées dans un message musical préparé. Le but est d'influencer inconsciemment l'auditeur (11). Si effet il y a, cette pollution est particulièrement insidieuse.

Communication

Leroi-Gourhan a lié le processus d'humanisation à la symbiose du geste et de la parole (12). Le geste extérieur, temporel, bruyant de la main qui gouverne l'outil et le geste du larynx, geste intérieur de parole dont la pensée constitue le reflet symbolique. Tout contact, toute prise sur la réalité vivante nécessite une dialectique de la main bruyante et de la pensée tonale. Lorsque l'art dynamise cette dialectique, paradoxalement, la communication sociale s'établit tout en permettant l'échappée libératrice des individus.

Bruits-images, musique et conscience

Dans l'univers musical « tonal » du début du siècle, curieusement, Russolo introduit des sons particuliers (13). Des sons de type bruit, différents des bruits de la vie quotidienne et produits par des instruments créés spécialement pour ces effets : les « ronzatore », « crepitatore » et autres « ululatore ». Plus tard, Schaeffer met à profit les ressources du

disque et du magnétophone naissant pour explorer dans une perspective musicale les bruits de locomotive à vapeur, les grincements de porte. Cette exploration livre des perspectives d'écoute différentes et a permis d'élaborer plus tard un « Traité des Objets Musicaux ». (14) La musique concrète naît pour se dissoudre actuellement dans la musique électroacoustique (15).

On évoque souvent aujourd'hui une « nouvelle » façon d'écouter la musique où les perceptions tactiles, visuelles dynamiques, jouent un rôle actif (16). Nous pourrions nous demander si dans une oeuvre musicale récente comme « Surfing » de Boesmans, il n'est pas fait directement appel à cette nouvelle écoute. L'inspiration du compositeur a été soutenue par une image de surfing sur des vagues grandes et petites, rebondissantes, se multipliant presque à l'infini (17). Une telle image dynamique est en fait une

image de bruit qui nous invite à écouter cette oeuvre avec une oreille « élargie ». Au travers de tout notre être conscient, au travers des tons et des bruits harmonieusement équilibrés, nous ne contemplons plus une « forme formée » mais nous sommes au coeur du processus d'une « forme en formation »

Dans ses carnets, Vinci rapporte qu'il observait des taches sur les murs et que bien qu'elles aient été en soi absolument dépourvues de perfection pour chaque partie, elles ne manquaient pas de perfection dans les mouvements ou autres effets (18). Notre société produit un sourd bruit de fond permanent. Humains créateurs, nous pouvons aujourd'hui écouter ces taches, images sonores de nos activités; nous pouvons les mouvoir artistiquement au plan de la pensée musicale. Et de cette alchimie du son, il rejailit sur l'humain une conscience sociale renouvelée.

Références bibliographiques

- Juan G. ROEDERER, *Introduction to the physics and psychophysics of music*, Springer Verlag, New-York, 1973.
- André GRIBENSKI, *L'audition*, coll. « Que sais-je ? » n° 484, P.U.F., Paris, 1969.
- Peter B. DENES and Elliot N. PINSON, *The speech chain*, Doubleday, New-York, 1973.
- Paul LAGERT, article « somesthésie », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989
- Lilli LEHMANN, *Mon art du chant*, Rouart et Leroche, Paris, 1902.
Michel RICQUIER, *Traité méthodique de pédagogie instrumentale*, Billaudot, Paris, 1982.
Paul FELLER et Fernand TOURRET, *L'outil, dialogue de l'homme avec la matière*, De Visscher, Bruxelles, 1987.
- Dominique HOPPENOT, *Le violon intérieur*, Van de Velde, Paris, 1981
- Contre le bruit, renforcer les politiques de lutte contre le bruit*, O.C.D.E., Paris, 1986
- Raymond M. SCHAFER, *Le paysage sonore*, Latès, Paris, 1979
- Edith LECOURT, *La musicothérapie*, P.U.F., Paris, 1988.
- Le pouvoir des sons*, Cahiers Recherche/Musique n° 6 INA-GRM, Paris, 1978
Marchel FRYDMAN, *Les habitudes tabagiques, comment les démystifier*, Labor, Bruxelles, 1987
- Heinz BUDDEMEIER und Jürgen STRUBE, *Die unhörbare suggestion*, Urachhaus, Stuttgart, 1989
- André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1964
- John C.G. WATERHOUSE, article « Russolo », *New Grove's Dictionnaire of Music and Musicians*, London, 1981
- Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966
- Michel CHION, *La musique électroacoustique*, coll. « Que sais-je ? » n 1990 P.U.F., Paris, 1982
- Michèle REVERDY, *Le concerto pour violoncelle de Gyorgy Ligeti : matériaux, mouvement et forme in Analyse Musicale* n° 6 p 80, Janvier 1987
- Philippe BOESMANS, *Surfing pour alto solo et 15 instrumentistes*, notice du concert du 21 mars 1990 à Louvain-la-Neuve.
- Léonard de VINCI, *Les carnets*, Gallimard, Paris, 1942

Peinture musicale ambiante

PARTANT de l'expérience d'écoute d'environnements acoustiques naturels, potentiellement enrichissante, l'expérience de la création et de l'écoute d'ameublements musicaux peut-elle également se révéler ressource et artistiquement intéressante ?

Ecologie acoustique

Le compositeur, éducateur musical et musicographe canadien Raymond Murray Schafer s'est engagé dans le courant des années soixante dans une vaste étude de notre environnement acoustique. Son inventaire des paysages sonores, réalisé à l'échelle mondiale (projet encouragé par l'Unesco), et sa recherche documentaire entreprise en collaboration avec d'autres portent sur des témoignages auditifs anciens dans le but d'esquisser une histoire du paysage sonore - notamment occidental. Ce travail a été entrepris dans le but d'établir une nouvelle relation entre l'homme et les sons qui l'environnent, une « entreprise ... avant tout lyrique » (1). L'homme moderne vit dans un univers acoustique « inouï », inconnu auparavant: « Il y a pollution sonore quand l'homme n'écoute plus, car il a appris à

ignorer le bruit ... L'art, et surtout la musique, témoignent de ce paysage sonore idéal que l'homme crée pour cette vie autre, qui est celle de l'imagination et de l'univers psychique ».

Tendons l'oreille vers le paysage sonore rural que Schafer illustre à l'aide des notions de haute-fidélité (« hi-fi ») et basse-fidélité (« lo-fi »): « Dans le paysage sonore hi-fi, le rapport signal/bruit est satisfaisant ...; (chaque) son est clairement perçu en raison du faible niveau sonore ambiant ...; (les) sons se chevauchent moins fréquemment, la perspective existe ... : le bruit d'un seau sur la margelle d'un puits, le claquement d'un fouet au loin..., l'image est d'Alain-Fournier, elle donne une idée de l'acoustique de la campagne française. Le calme du paysage hi-fi permet d'entendre loin, de même qu'un paysage rural offre des panoramas vastes; la ville réduit les possibilités d'audition (et de vision), opérant ainsi l'une des modifications les plus importantes de l'histoire de la perception.

Dans le paysage lo-fi (ville), les signaux acoustiques individuels se perdent dans une surpopulation de sons ..., la perspective s'évanouit ..., la distance est abolie, seule reste la présence. Il y a interférence sur

Il est musicologue et assistant de production à la RTBF.

tous les circuits, et pour qu'ils soient perçus, les sons ordinaires devront être amplifiés.

Le passage de la hi-fi à la lo-fi dans le paysage sonore s'est opéré progressivement au cours des siècles ».

Un paysage sonore a une « tonalité » (donnée par la tonique, note principale), qui est volontiers modulante et qui n'est pas toujours perçue consciemment. Ce fond est fonction de la situation géographique (naturelle, industrielle, résidentielle, domestique etc.) et du climat : les subtiles tonalités des bruits de la lumière naturelle ou électrique, du grand cycle de transformation de l'eau, de la vie géologique ... Elles se remarquent lorsqu'elles se modifient ou lorsqu'elles ont disparu définitivement, nous en laissant un souvenir parfois attendri. Il y a aussi les « signaux » devenant figures, certains « devant » être écoutés (cloches, sifflets, trompes, sirènes ...).

« L'empreinte sonore » est constituée des propres tons d'un paysage sonore naturel, uniques et souvent si originaux, caractérisant une communauté vivante pouvant s'y reconnaître (villages, villes anciennes ...).

Il y a encore les sons archétypes, anciens ou mystérieux, images primordiales, « symboles » identiques au-delà des individus et des races; ils ont traversé la nuit des temps et peuvent s'exprimer dans les rêves, les œuvres d'art et l'imagination, ainsi que le psychologue C.G.Jung les étudia (2).

Au contact des sons de l'eau, des vents, forêts, plaines, oiseaux, insectes, animaux, l'on peut faire l'expérience des pouvoirs exceptionnels de l'*ouïe claire*; ce terme désigne pour Schafer une acuité auditive en particulier pour les sons de l'environnement : l'ouïe rejoint le toucher, « entendre est une manière de toucher à distance ».

Dans le paysage rural ancien, l'écoute humaine pouvait être aussi active que celle des animaux : « ... les sons ne se gênaient pas les uns les autres, chacun restait au sein d'un halo de silence et (pouvait) y lire le moindre changement dans (son) environnement ».

Les « bruits » de la vie animale correspondent souvent en durée, en intensité autant que dans leurs inflexions à ceux de l'homme. Il n'est pas inutile de naturaliser quelque peu l'approche de l'homme et de son comportement artistique, sans qu'il ne faille nécessairement y considérer une « régression négative », un retour forcé et irrémissible à un stade anté-

rieur du développement affectif et mental.

Schafer évoque aussi l'équation Bruit égale Pouvoir. De l'antiquité aux temps modernes pré-industriels, de la révolution industrielle à l'ère post-industrielle, le pouvoir fut conféré aux bruits de la nature, puis à ceux de l'église (cloches, tuyaux d'orgues) et de la guerre, pour aboutir ensuite aux bruits de l'industrie.

Dans un paysage rural, l'homme peut faire l'expérience d'une écoute interactive avec le matériau sonore environnant; il peut la rendre illimitée et y découvrir l'aisance profonde de la liberté dans une alchimie auditive, individuelle ou collective.

Modalités d'écoute

Selon l'acoustique psycho-physique actuelle (3), il existe toute une hiérarchie de degrés de conscience, qui rend souvent floue la limite entre sensation diffuse et perception claire; il y a l'audition qui nous fait réagir consciemment ou non lorsqu'on est placé dans le champ acoustique et il y a l'écoute qui est une audition volontaire, consciente voire critique. Un auditeur peut réagir aux stimuli sonores de manière très diverse, en fonction des caractéristiques physiques, psycho- et physiologiques du moment, qui représente une durée variable, de quelques millisecondes à quelques années.

Diverses modalités d'écoute peuvent naître, se superposer, cohabiter, interagir ou s'évanouir dans un certain intervalle de temps.

- L'écoute naturelle et spontanée est la plus répandue et nous ouvre notamment à notre fond de culture et à la sensation d'espace.
- L'écoute attentive, selon ses divers degrés d'intensité, nous révèle des centres d'intérêts présentés par la matière sonore. Elle peut nous permettre d'élargir notre aire d'audibilité et d'accéder à des sons lointains, situés à ses limites.
- L'écoute sélective choisit l'un de ces centres d'intérêt; elle peut être plus ou moins passive ou active, en transitant de l'inconscient au conscient qui s'influencent l'un l'autre.

Dans l'audition et l'écoute, en-deçà comme au-delà de l'influence de l'apprentissage et de l'acculturation, l'analyse d'éléments sonores « simples », « ponctuels » et la synthèse de ces éléments et du son subjectif « complet » s'élaborent tout autant consciemment qu'inconsciemment. Ces modes

évoluent, fluctuent et s'influencent constamment sous l'éclairage de la mémoire.

- L'écoute esthétique permet à chacun d'écouter dans le monde des sons ce qui lui plaît, ce qui lui est utile, ce qu'il peut comprendre, sans jamais avoir la faculté de tout écouter à la fois.

Fonctionnalité musicale.

Nos temps modernes et pressés connaissent de manière accrue la médiatisation de masse de la musique; celle-ci participe au fonctionnement d'un système communicationnel, et ce, trop souvent à l'excès. Cet art de la durée a toujours rempli des fonctions dans la vie humaine; de nombreuses motivations socio-culturelles et économiques la rendent «pratique» et «utilisable» à souhait : alimentation musicale d'ambiances sacralisées, religieuses, guerrières, laborieuses, récréatives, festives, pacifiantes, thérapeutiques ...

Il y aurait pour nos esprits modernes, une échelle de valeur de la fonctionnalité musicale : «de la roture à la noblesse». L'on pense évidemment à ce qu'on appelle de manière pléonastique la «musique fonctionnelle (planifiée)» de style Muzak et succédanés. Elle est destinée à optimiser des tâches spécifiques d'achat ou de travail (elle se substitue aux anciens chants de travail et de détente); elle force l'auditeur à supprimer son écoute consciente, exploitant subconscient et inconscient, déstructurant le fonctionnement de sa pensée, manipulant les domaines psychiques de la volonté et de l'affectivité subjective, déterminant voire bloquant l'interaction entre l'auditeur et un matériau sonore de caractère statique, formellement figé et fermé.

Il paraît que même des musiques plus «nobles» tendent à déterminer, en théorie et en pratique, des habitudes d'écoute car la perception auditive est corrélée avec l'intégration organisée et structurée de discours musicaux de types donnés, nécessitant apprentissage et acculturation (4). Communication, culture ...! Les messages culturels peuvent si facilement revêtir un aspect autoritaire et s'enchaîner en une équation «Bruit égale Pouvoir». Au-delà des motivations diversement recensées, les Massin signalent que «la musique est un besoin du cœur et de l'imagination ...; que le rôle joué par musique va bien plus loin: elle est la médiatrice qui nous réconcilie avec nous-mêmes, qui nous donne accès à cette

région intime au fond de nous...» (5).

La plupart des auditeurs - chacun muni de facultés naturelles et d'un acquis culturel propres - aiment se choisir un décor sonore de nature musicale et s'adonner à un jeu varié de diverses modalités d'écoute de ce décor. Consciemment ou moins consciemment, n'y recherchent-ils pas le plaisir naturel, la jouissance de l'instant musical, à éprouver librement, un peu à la manière dont ils peuvent évoluer dans un paysage sonore rural ?

Il est connu que l'idéal d'environnement de beauté recherché dans un ameublement musical, en particulier domestique, ne requiert pas obligatoirement un mode d'écoute exclusif chez l'auditeur.

Quel matériau musical s'avérerait adéquat, approprié? Certains compositeurs se sont penchés sur cette question.

La «musique de table» (terme utilisé depuis le milieu du seizième siècle) était équivalente en importance à la musique de chambre et à la musique sacrée, à l'époque baroque. G.F. Telemann (1681-1761) en proposa trois «Productions», chefs-d'oeuvre dont l'ordonnance de chacune, empreinte du principe baroque de la symétrie, est très élaborée; leur fonctionnalité est multiple et permettrait une écoute tendant à l'ouverture. Finscher attire notre attention : «... la multiplicité et la variété des formes et des distributions instrumentales offrent des possibilités de choix à volonté (tant pour le compositeur que pour l'auditeur), et dans le cas où elles seraient toutes assumées, suffisamment d'agréable diversité pour servir aimablement de fond et de ponctuation à l'un des plantureux festins de l'époque» (6).

Erik Satie (1866-1925), le compositeur mais également l'écrivain - poète - auteur théâtral - librettiste - dessinateur et calligraphe qu'Ornella Volta fit si bien découvrir (7), a promu «dérisoirement» le concept de musique d'ameublement, à une époque où le «Fonctionnalisme» se développait en une classe artistique (Adolf Loos, Vande Velde, Gropius, le Bauhaus, Brancusi ...), une doctrine liée aux arts décoratifs du vingtième siècle, «selon laquelle la forme doit toujours être l'expression d'une fonction appropriée à un besoin» (8). Ce ne sont que quelques oeuvres rares que leur compositeur a baptisées «musique d'ameublement» - et non pas une partie, voire l'ensemble du répertoire Satien - qu'un certain nombre

de musicographes ont recouvert de cette appellation. Il s'agit de trois pièces datant de 1917: « Carrelage phonique, pour un lunch ou un contrat de mariage », « Tapisserie en fer forgé, pour l'arrivée des invités », « Tenture de cabinet préfectoral » (9).

L'on peut citer encore la musique entendue durant l'entr'acte d'une pièce de théâtre donnée dans la galerie de peinture Barbazanges où se tenait en même temps une exposition de tableaux (Paris, mars 1920): Satie et Darius Milhaud (1892-1974) avaient arrangé, pour meubler les conversations d'entr'actes, des fragments d'airs connus tel que « Mignon » (Ambroise Thomas (1811-1896) et « Danse macabre » (Camille Saint-Saens (1835-1921) et d'autres phrases musicales répétées sans arrêt (10). Cette musique appliquée était « minimalisée » dans son interprétation par un piano, trois clarinettes et un trombone, dispersés aux coins de la salle (11). Milhaud rapporte : « Contrairement à nos prévisions, aussitôt que la musique commença les auditeurs se dirigèrent rapidement vers leurs places. Satie eut beau leur crier : « Mais parlez donc! Circulez! N'écoutez pas! Ils se taisaient, ils écoutaient. Tout était raté » (12).

Satie aura poussé la dérision jusqu'à envoyer un texte pour placard publicitaire, vantant les bienfaits de la « musique d'ameublement », à Cocteau. Cette action dadaïste, à portée révolutionnaire, était dans son esprit, destinée à railler les « gros tubes » de la musique bourgeoise de l'époque, les musiques de circonstances, la production de série et de consommation courante; elle devait surtout marquer la limite entre une musique « utilitaire » faite pour être uniquement entendue et le reste de son oeuvre qui pouvait être fort bien écoutée attentivement (« Socrate », « Vexations »). Précisément celles-ci sont marquées par le souci de la dédramatisation musicale, par la clarté et la simplicité, par le sens du silence, par la distillation aérée de l'information, par le travail sur les paramètres de rythmes, de mélodies, d'enchaînement ou de discontinuité. Tout ceci devait affecter le mode de langage musical plutôt que le réorganiser (au contraire, donc, de la structuration d'un nouveau discours atonal, dodécaphonique recherchée par ses contemporains Viennois): « ce qui l'intéresse, c'est de pervertir les habitudes d'écoute et de remettre en cause les affects liés à notre système de perception, et par là, de redonner un

rôle à la musique ... » (13).

Des auteurs faisant référence à Satie parlent d'une « autre écoute ». N'est-il point un musicien qui considère l'auditeur comme partie intégrante du processus compositionnel? L'auditeur n'a-t-il pas la liberté de compléter une partition interprétée et nourrie d'accords suspensifs ou demi-suspensifs, presque toujours savamment renversés, d'antécédents mélodiques, de notes bien sonnées générant favorablement leurs harmoniques colorés (Satie aimait le jeu de son interprète favorite la pianiste Marcelle Meyer, pour cette raison) (14): appel des résonances intérieures de l'auditeur, mouvements d'équilibres instables selon les maxima de potentiel de la partition, expérience d'un temps non-mesurable au-delà de la matérialité.

Satie écrivit :

« L'artiste n'a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur.

L'artiste est certainement respectable mais l'auditeur l'est plus encore » (7).

Cette réflexion a trouvé écho, elle s'est développée voire enrichie chez d'autres compositeurs du siècle, moins connus, comme l'Américain Morton Feldman. Dans sa pièce « Rothko Chapel », les textures, l'énoncé de notes suffisent pour créer l'émotion. Cette oeuvre pour chœur, alto et percussion fut écrite en accord avec les qualités et le confort acoustiques du lieu, une chapelle décorée par le peintre Rothko, lieu de méditation pour hommes et femmes de toute confession ou d'aucune (15).

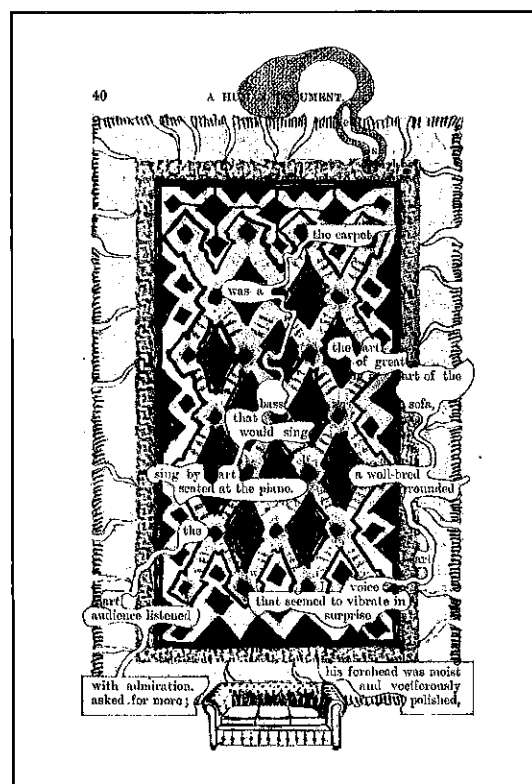


Photo : Tom Phillips
« Hommage à Satie »
(cfr Phillips T.,
« A Humument », Londres,
Tetrad Press, 1975)

« Ambient music »

Ce 20^{ème} siècle fut traversé de créations musicales « expérimentales », notamment sous forme de manifestations « inter-média » et d'environnements sonores (Ferrari, Radigue, Jadovic ... parmi les électro-acousticiens français, et parmi les américains La Monte Young, Neuhaus, Lucier, Oliveiros, sans oublier Stockhausen, Xenakis, Cage et d'autres encore).

L'Anglais Brian Eno, né en 1948, formé en écoles d'art, a entamé vers 1964 une activité pluri-artistique parmi laquelle la musique tient une place particulière.

Il s'appliqua cette dernière décade à la création de nombreuses installations audio-visuelles dans des espaces naturels, des espaces d'art, des églises, des bâtiments scientifiques ... etc. Il développa des oeuvres audiovisuelles, promouvant l'art d'une vidéo-peinture.

Son activité musicale est multiforme (poésie sonore, sculpture, rock expérimental, producteur épisodique et discret de musique « populaire expérimentale », etc.): son travail musical « Ambient » est entamé depuis 1975 et mené avec la collaboration artistique d'un certain nombre de personnalités (Harold Budd, John Cale, Jon Hassell, Russell Mills, Daniel Lanois ... et divers artistes, musiciens, peintres, graphistes, ingénieurs du son ... rassemblés autour d'un bureau « OPAL »). Il s'agit d'une « peinture sonore » utilisant de manière originale les moyens électro-acoustiques contemporains. Ce travail reflète une réflexion toute particulière sur l'interaction ou la transaction d'un auditeur avec un matériau musical, élément d'un environnement. Son intérêt passionné, mais discret, pour les sciences les plus contemporaines et le futur humain aiguise une pensée musicale naturelle, naïve à bon escient fonctionnant comme une éponge vivante dans sa relation avec les développements culturels du siècle, une pensée substantielle, simple et complexe à la fois. Le texte qui suit est extrait des propos tenus par Brian Eno lors de conférences, d'écrits divers et d'articles de presse.

« Muzak a conduit la plupart des auditeurs critiques (et la plupart des compositeurs) à considérer le concept de musique environnementale comme une idée indigne d'attention. J'en suis arrivé à pen-

ser qu'il était possible de produire de la musique (environnementale) sans faire de compromis. Une ambiance est définie comme une atmosphère, ou un environnement influant : une teinte ... ». Plutôt que de normaliser des environnements en occultant leurs idiosyncrasies acoustiques et atmosphériques, la musique « Ambient » tend à les rehausser... ».

Cette musique qui retient des qualités telles le sens du doute et de l'incertitude, intérêt essentiel, « tend à induire le calme et à créer un espace où penser. La musique « Ambient » doit être capable de s'accommoder de nombreux niveaux d'attention auditive sans en privilégier un en particulier, on doit pouvoir l'ignorer comme elle doit pouvoir susciter l'intérêt ». Eno s'est interrogé sur les habitudes d'écoute des auditeurs :

« les compositeurs sont toujours en train de faire de la musique comme si le public achetait leur disque, se précipitait chez lui, les posait sur leur chaîne et s'asseyait bien en face de l'image stéréophonique avec les oreilles collées à la façon dont quelqu'un regarde un film ou quelque chose de semblable. Je suis certain que vous serez d'accord que ce n'est plus l'expérience commune d'écoute des auditeurs; la musique est devenue un élément de la tapisserie de notre vie, comme l'éclairage ou comme le fond sonore de l'environnement naturel toujours perceptible ... J'étais enthousiasmé par l'idée de me mettre à faire une musique qui tiendrait compte de cela, qui serait faite pour cela, une musique qui se fonde dans l'environnement naturel... ».

« J'y recherche la notion de quelque chose plus ou moins semblablement fiable à ce qui vient d'être entendu, mais jamais exactement la même chose, un peu comme tout processus naturel, par exemple celui de regarder une rivière, ... une musique ayant un caractère homogène mais toujours changeant ».

Ce caractère naturel et toujours changeant, cet homme passionné de cybernétique le recherche dans le processus créatif et compositionnel en assemblant, en bricolant, en expérimentant des configurations d'instruments et d'équipements électromécaniques et électroniques qui ne seront pas fiables mais bien particulièrement imprévisibles dans leur comportement. Divers types de signaux sonores sont introduits, digérés, composés par ces configurations installées en studio. Il sollicite la chance

au-delà de la compétence technique, les découvertes accidentelles au cours de ses longues séances de travail pouvant générer une idée musicale. Lui-même se considère comme le plus imprévisible des éléments du système compositionnel en jeu et il oblique par des moyens, constamment renouvelés, pour susciter la créativité. Ayant sollicité la chance, ce sentiment humain d'un cours naturellement imprévisible de l'existence, il opère un choix esthétique, effectuant des interventions respectueuses du processus interne en cours. Le système, s'il est élaboré de façon suffisamment complexe que pour entrer en état « chaotique », et pour que chacun de ses éléments soient en interaction, devient sensible au point que l'auditeur-compositeur-interprète qu'est Eno puisse y imprimer discrètement son image. Le système paradoxal dont il fait partie restituera une image de cette image dans le mouvement et le temps. Cette participation au processus est une nouvelle source de connaissance, la « réalité » étant supportée par quelque chose qui dépasse nos conceptions rationnelles, nos constructions de l'esprit. Cette idée est notamment promue par des physiciens et d'autres scientifiques d'aujourd'hui.

Sa musique est faite d'une présence sensible d'êtres sonores étranges et familiers à la fois : des sons d'instruments acoustiques qui ont traversé toute une chimie de traitement (le traitement des harmoniques d'une note du grand piano, d'une trompette, d'un son de guitare ...); des sons « concrets » non-figés, dématérialisés dans le mouvement, cotoient des portions mélodiques souvent hymniques, de discrets coups de pinceaux consonants des bourdons myriaphoniques, une (poly-)harmonie de tons musicaux qui n'est pas structurée selon les règles fonctionnelles de l'ancienne harmonie tonale classique.

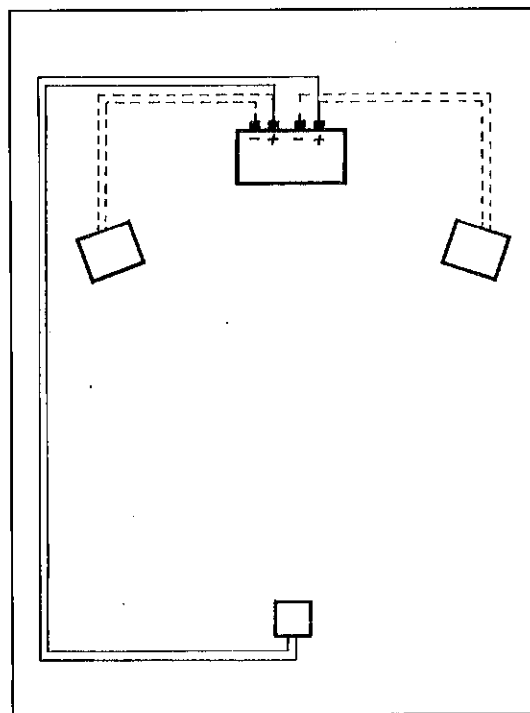
Il a développé une approche très originale de l'utilisation du synthétiseur dont il « trouve les sons particulièrement ennuyeux à cause de la régularité et de la similitude dues au résultat direct d'un très petit nombre d'électrons ». Il recourt aux vieux synthétiseurs qui étaient volontiers instables et dont il aime le caractère. Il recherche des manières de déstabiliser des synthétiseurs plus récents, de créer des interactions électroniques et électro-mécaniques avec d'autres instruments plus intéressants. Il désire créer un corps autour du son en complexifiant les molé-

cules sonores; il cherche à « obscurcir » les sons du synthétiseur et à leur donner un caractère organique.

Dans « On land » (1982), que d'aucuns considèrent comme l'un de ses chefs-d'œuvre, il n'y a pas de distinction figée entre figures et fond, il joue avec l'horizon acoustique : « ...comme l'auditeur, je voulais être situé à l'intérieur d'un grand espace de sons épars plutôt que d'être placé devant un monolithe organisé de manière compacte. J'ai voulu élargir le champ auditif, placer la plupart des sons à une distance considérable de l'auditeur, et leur permettre de vivre leur vie séparément l'un de l'autre, se rencontrant occasionnellement (cluster) mais ne se liant pas ... ». Grâce à l'utilisation d'objets sonores qui représentent un matériau plastique et malléable, jamais il ne se sentit lié à l'obligation du réalisme descriptif.

Eno se donna par ailleurs deux règles: tout ce qui avait été enregistré sur bande devait se retrouver dans la version finale (une erreur pouvant être transmutée ou réduite mais jamais effacée, le facteur « risque » donne une concentration de charges qui rend l'œuvre vivante), d'autre part, toute pièce de musique sur laquelle il avait travaillé devait être un jour ou l'autre réutilisée.

Brian Eno, 1982.



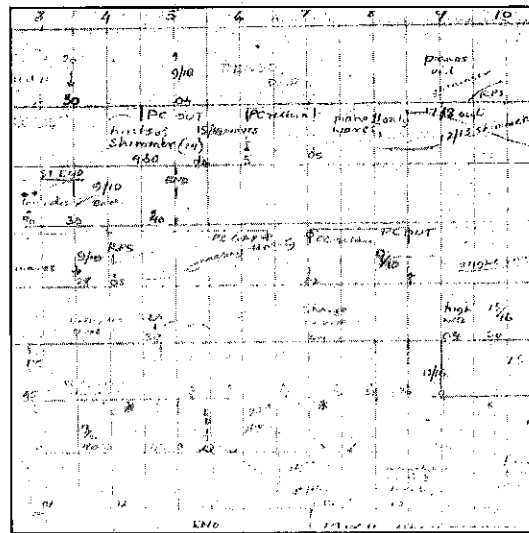
L'auditeur module le niveau de diffusion sonore de ses oeuvres « Ambient » à sa convenance : faible à moyen, un peu plus fort suivant l'exercice souhaité. Pour remplacer l'installation de systèmes de diffusion ambiophonique, technologiquement lourds et coûteux voire peu utiles, Brian Eno préconisait en 1982 un système de diffusion triphonique très simple que l'on peut installer chez soi sans frais : au sommet d'un triangle dont les angles de base contiennent chacun un des deux haut-parleurs stéréophoniques usuels, on ajoute un petit haut-parleur (haute fréquence) relié à chacun des pôles positifs de la stéréophonie de base. Sur ce même haut-parleur un potentiomètre peut être branché. Si l'auditeur s'assied face à l'image stéréophonique, ce haut-parleur « fantôme » jouera donc derrière lui. L'effet est la sensation d'un espace acoustique domestique allant en s'élargissant et dont le centre de l'image stéréophonique en est par cela même rendu moins précis. Cette installation permet de bénéficier d'une diffusion « claire », « tintante », tout en maintenant un volume sonore relativement faible.

« Thursday Afternoon » oeuvre audio-vidéographique (1985) est aussi en porte-à-faux avec toute une production musicale et filmovidéographique passée ou contemporaine. Brian Eno aime délibérément créer des atmosphères de stimulation lente. Il travaille sur le mouvement vibratoire du son et de la forme lumineuse dans l'air. Il s'applique à développer lentement leurs constituants physiques dans le temps et dans la durée étendue, permettant aux sensations d'être éprouvées plus lentement, plus calmement. Il est d'ailleurs prouvé que la capacité d'absorption d'information de nos systèmes de captation sensorielle est limitée à quelques unités binaires (théorie de Shannon).

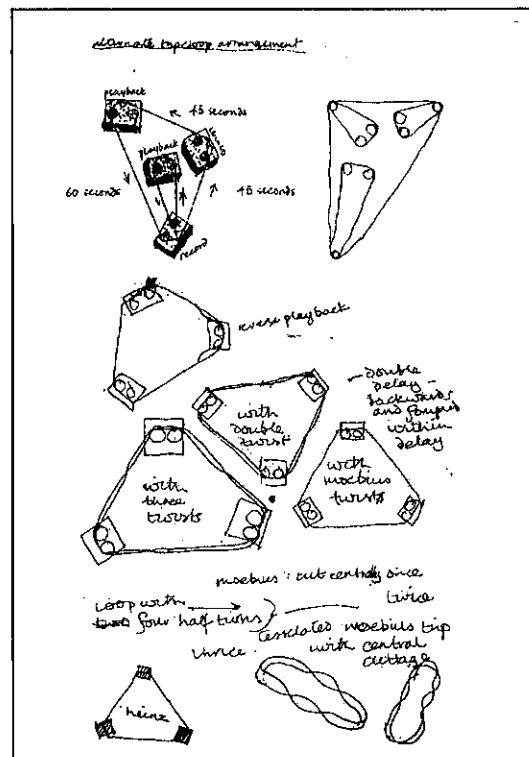
Au lieu de forcer l'intérêt de l'auditeur ou du spectateur au moyen de montages très rapides et constructivistes, Brian Eno essaie la voie opposée créant l'intérêt non par l'agression mais par la séduction. Cet anglais espère que son idée d'un « quiet club » puisse se développer selon des initiatives diverses. Il pense donc à l'aménagement d'un club tranquille qui nous permettrait de nous abstraire un moment de l'environnement trépidant des villes, de nous accorder une pause dans notre course quotidienne. Ce lieu serait confortable: dans une pièce relativement occultée et équipée de sièges, serait créée une instal-

lation audio-visuelle distillant une peinture ambiante, lente et douce, une texture de sons et d'objets lumineux et colorés; il y aurait aussi une pièce de silence et une autre où l'on pourrait boire un café ou un thé ... l'on y resterait le temps que l'on veut et quitterait le club quand on le désire. La proximité des lieux publics de grand passage, de grand transit, serait idéale.

Brian Eno paraît ne pas souhaiter contrôler son public. Au contraire, il se réjouit de savoir que la réponse, les réactions de son auditoire sont privées, mystérieuses et pour toujours hors de sa portée.



« Thursday afternoon », 1984
Extrait de partition de travail



Brian ENO, Extraits de carnets de travail (cfr Eno et Mills, « More Dark than Shark » Londres, Faber et Faber, 1986.

Sources

Une étude extensive (plus de quarante pages de sources discographiques, audio-visuelles et bibliographiques), est accessible in : BONAPARTE AUGUSTE A. *Audition et écoute d'environnements musicaux (recherches de base pour l'étude du travail musical « Ambient » de Brian Eno, artiste contemporain)*, mémoire dirigé par D. BARIAUX; Université libre de Bruxelles. Fac. de Philosophie et lettres, H.A.A. Musicologie, année académique 1988-1989.

- (1) SCHAFER R.M., *Le paysage sonore*, trad. S.GLEIZE, Paris, J.C. Lattès, 1979 (éd. orig. : *The Tuning of the World*, New York, A. Knopf, 1977).
- (2) JUNG C.G., *L'homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1964.
- (3) CONDAMINES R., *Acoustique psycho-physique, introduction*, Paris, Masson, 1986.
- (4) FRANCES R. et collaborateurs, *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, Paris, coll. Psychologie d'aujourd'hui, P.U.F., 1979.
- (5) MASSIN J. et B., dir., *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Messidor - Temps actuels, 1985.
- (6) FINSCHER L., *Telemann : musique de table 1 à 3*, trad. J. FOURNIER, notice du coffret-disque « Tafelmusik », Telefunken-Decca 6.3529800501.
- (7) VOLTA O., *Erik Satie, écrits*, Paris, Champ Libre, 1977, nouvelle édition 1981. En cours de réédition.
Idem, *L'Ymagier d'Erik Satie*, Paris, Ed. Van de Veldé, 1979.
Ibidem, *Erik Satie (d'ésotèrik Satie à Satierik)*, Paris, Seghers, coll. « humour », 1979.
- (8) PECHOIN D., dir. *Petit Larousse en couleur*, Paris, Larousse 1988.
- (9) SATIE E., *Relâche; musique d'ameublement*, Ensemble Ars Nova, dir. Marius Constant, disque ERATO, Album STU 71336, 1981.
- (10) MYERS R., *Erik Satie* Paris, Gallimard, coll. « Leurs Figures », 1959 (5ème édition)
Idem (dir.), *Erik Satie, son temps, ses amis*, in, *La Revue Musicale n° 214*, Paris, Richard Masse, juin 1952 (E.a.témoignages de Pierre Bertin et Fernand Léger)
- (11) TEMPLIER P.D., *Erik Satie*, Paris, Rieder, coll. « Les Maîtres de la musique ancienne et moderne », 1932. Réédition : Plan de la Tour (Var), Ed. d'aujourd'hui, 1975.
- (12) MILHAUD D., *Notes sans musique*, Paris, Juilliard, 1949 *Idem*, *Ma vie heureuse*, Paris, Bel-fond
- (13) ARMANGAUD J.P., *Les plus brèves d'Erik Satie*, Paris, Seguer, 1988.
Idem (interprète) *E. Satie, integrale des partitions originales pour piano à deux mains*, coffret CD Circée-Adda, 87/08/11 LD, 1988
- (14) BERTIN P. témoignage in, *Revue Musicale n° 214*, pp.73-76, cfr. (10), MYERS R.
- (15) LAWALREE D., *Portrait d'un compositeur : Morton Feldman*, in, *Journal des Beaux-Arts*, Bruxelles n° 2, nov.1987. Cfr. également : FELDMAN M., *Rothko Chapel, For Frank O'Hara*, Disque Odyssey, Album Y 341 (CBS, 1976)
- (16) Sources sommaires
 - a. Références générales,
 - BOSSEUR D. et J.Y., *Révolutions musicales/ la musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Le Sycomore, 1979.
 - DOERSCHUK R., *The History of our Obsession (selected landmarks of a century of Experimentation)*, in, *Keyboard*, 1/1987
 - NYMAN M., *Experimental Music, Cage and Beyond*, New-York, Schirmer, 1974
 - EKELAND I., *Le calcul, l'Imprévu, les figures du temps de Kepler à Thom*, Paris, coll. Points/Sciences et « Sciences ouvertes », Le Seuil, 1984
 - b. Brian ENO, travail musical « Ambient »
 1. Discographie (disques compacts)
 - ENO B., *Discreet music* (enr. sept.1975), EEGCD23 (1986)
 - Ambient 1 : Music for airports* (enr. 1978) EEGCD 17 (1986)
 - Ambient 4 : On land* (enr. 1978-1982) EEGCD 20 (1986)
 - Thursday Afternoon* (enr. ca 1984), Opal, EGCD64 (1986)
 - ENO B. et BUDD H. *Ambient 2 : the plateaux of Mirror* (enr. ca 1980), EEGCD18 (1986); *The Pearl* (enr. ca

- ca 1981), EEGCD37
 ENO B. et LANOIS D., et collaborateurs
Apollo : atmospheres and Sound tracks (enr. 1982), EGCD 53; *Music for films III* (enr. 1982-1983), OPAL, Land Records (1988)
 ENO B. (producteur): 10 albums de musique expérimentale, série « Obscure » (Bryars, Adams, Eastley, Toop, Cage, Nyman, Phillips, Budd, etc), EGOBS (1975-1978)
2. Vidéographie
 ENO B., *Mistaken Memories of mediaeval Manhattan* 1981, OPAL (Markgraph 1987) *Thursday Afternoon* (seven videopaintings 1984), OPAL Markgraph (1987)
 REINERT A., *For All Mankind (documentaire sur les odyssées lunaires), musique B.ENO et Artistes OPAL*, Apollo Associates - Fam Productions (1989)
3. Bibliographie
 ENO B. et MILLS R. *More Dark than Shark* commentaires de R. POYNOR, Londres, Faber et Faber 1986
 NORMAN-TAYLOR A. et BARKASS L. *Opal Information n 1 à 16 Leigh-on-Sea* (PO Box 141, Essex, GB), cahiers d'information, 1986-1990
 TAMM E.A., *Brian Eno, Electronic musician: progressive Rock and the Ambient Sound, 1973-1986*, Michigan U.M.I.
 Dissertation Information Service (n° 87263886). Idem, *Brian Eno: his Music and the vertical Color of Sound*, Londres, Faber et Faber, 1989-1990
 DOERSCHUK B., *Brian Eno, One Vision beyond Music*, in *Keyboard*, juin 1989.
 ENGELBRECHT M., *Von stillen Clubs und unannehmbaren Farben*, in *Wolkenkrätzer Art Journal*, janvier-février, 1989
 KORNER A., *Aurora Musicalis (Brian Eno) in Art Forum International Magazine*, New York, Eté, 1986.

Pour une pédagogie d'écoute

Michèle Legrand est professeur de psycho-pédagogie au Conservatoire Royal de Musique de Mons.

« L'HABITUDE peut familiariser les hommes avec la violation de leurs droits naturels, au point que, parmi ceux qui les ont perdus, personne ne songe à les réclamer, ne croie avoir éprouvé une injustice »

Cette phrase écrite par CONDORCET le 3 juillet 1790, dans le journal de la Société de 1789 (1) me semble propice à déclencher une réflexion sur l'environnement sonore et sur la nécessité d'une pédagogie de l'écoute.

Les musiques sont partout : à la radio, à la télévision, dans les gares, le métro, les magasins, les rues piétonnes. La publicité s'en empare, en use ou ... en abuse.

Nous sommes cernés par les musiques. Nous avons pris l'habitude d'*entendre* - plus plus exactement, en tenant compte de la distinction de Pierre SCHAEFFER (2), d'*ouïr*, c'est-à-dire de percevoir par l'oreille - toutes sortes de stimuli sonores, sans avoir choisi de les *écouter*, mieux encore sans avoir envie de les *comprendre*.

Or ces musiques-là sont insidieuses, elles se glissent dans l'oreille de façon liminale, pénètrent dans la mémoire auditive et structurent les modèles so-

nores, nos « bonnes formes » en termes de psychologie gestaltiste. Environnés par les sons, conditionnés à notre insu, nous emmagasinons des doses quotidiennes de « bruits de fond » et nous prenons des habitudes... l'habitude de la musique.

Hélas comme le fait remarquer KANT « Plus un homme a d'habitudes, moins il est libre et indépendant ».

Pourtant dans ses « *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* », parues en 1754, Jean-Philippe RAMEAU constate que « pour jouir pleinement des effets de la musique, il faut être dans un pur abandon de soi-même, et pour en juger, c'est au principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter. Ce principe est la nature même, c'est d'elle que nous tenons ce sentiment qui nous meut dans toutes nos opérations musicales, elle nous en a fait un don qu'on peut appeler instinct ». Un peu plus loin, il insiste : « la musique nous est naturelle; nous ne devons qu'au pur instinct le sentiment qu'elle nous fait éprouver; ce même instinct agit en nous à l'occasion de plusieurs autres objets qui peuvent bien avoir quelque rapport avec la musique, c'est pourquoi il ne doit pas être indifférent aux per-

sonnes qui cultivent les sciences et les arts, de connaître le principe d'un pareil instinct.

Mais alors, cette musique qui nous est tellement naturelle, qui est-elle ? A-t-elle une fonction, un rôle à jouer ? Sert-elle à quelque chose ?

Est-elle, ainsi que le proclame Vladimir JANKEL-VITCH, un « fantasme sonore », un « acte qui prétend influencer un être », « la plus vaine des apparences » ?

Doit-elle être, comme le dit Maurice RAVEL d'abord émotionnelle puis intellectuelle ?

Ou bien doit-on la considérer avec RAVI SHANKAR comme « une forme de discipline spirituelle qui élève l'être intérieur à la paix et à la félicité divines ; son but supérieur étant de révéler l'essence de l'Univers qu'elle reflète » ?

Et s'il y avait une sorte d'implication logique entre musique, imaginaire et beauté ? ANSERMET parle d'une opération de transcendance.

Si elle nous aidait, nous qui nions l'importance de ce qui échappe au contrôle de notre raison, à nos démarches purement intellectuelles, à nos hypothèses, nos inductions, nos déductions, nos vérifications, notre doute systématique, aux dialectiques de nos concepts et de nos langages, à cerner de façon globale et tolérable, les réalités majeures de la vie en les ponctuant et en les rythmant.

C'est ce que je vais essayer de démontrer.

Lorsqu'on s'en réfère aux origines, la musique primitive n'est jamais envisagée comme une oeuvre d'art, elle a une fonction religieuse et sociale, se transmet par tradition orale, souvent par initiation religieuse et change en fonction des circonstances de la vie quotidienne ou de cérémonies particulières. Dans la plupart des cas, elle est destinée à agir sur celui qui l'exécute plutôt que sur ceux qui écoutent.

Toute l'histoire et l'ethnologie de la musique ainsi que l'histoire de l'éducation en général témoignent de son rôle organisateur de la société en tant que :

1. MEDIATEUR DES BESOINS DE L'HOMME DANS SES TROIS COMPOSANTES FONDAMENTALES PHYSIQUE, PSYCHO-AFFECTIVE ET SPIRITUELLE. Quelques exemples en vrac de médiation des besoins physiques :

- la longue, cérémonie à base de musique et de danse qui, aujourd'hui encore, aide à traiter, en Italie du Sud, la piqûre de la tarentule;

- les études de l'Institut KARAJAN à Salzbourg sur le pouvoir physiologique de la musique, notamment son influence sur les rythmes cardiaques et respiratoires;
- les expériences récentes faites dans plusieurs cliniques en Amérique notamment, où sont utilisés, pour des malades du coeur hospitalisés, certains enregistrements de musique et, pour les nourrissons, les battements du coeur de leur mère;
- l'utilisation, à des fins thérapeutiques, des ragas hindous ou des chants tibétains;
- « la musique comme adjuvant des anesthésies périphériques ou pour préparer des séances d'électrochocs;
- les travaux du Docteur SIVADON sur l'importance du rétablissement des rythmes biologiques par le moyen de la musique;
- l'emploi de berceuses chantées (sans paroles) par le Docteur LAST dans le traitement des troubles du sommeil;
- l'usage en obstétrique (LEBOYER), en chirurgie dentaire et en psychiatrie (musicothérapie).

En ce qui concerne les besoins psycho-affectifs :

- d'une façon générale, les chants de joie, de tristesse et de deuil comme par exemple les lamentations funéraires chez les Juifs;
- les chants à caractère amoureux et élégiaque tels le madrigal, cette forme italienne de la chanson polyphonique ou la sérénade en vogue au temps du style galant (seconde moitié du XVIIIe s.);
- plus près de nous, les « chansons de rues », reprises en coeur par les badauds, parfois apprises à même la rue et vendues pour quelques sous.

Dans le domaine des besoins spirituels :

- comment ne pas évoquer le rôle à titres divers du chant grégorien;
- la poésie religieuse hébraïque (le piyyût);
- le rôle du sofâr, seul instrument conservé dans le culte synagogaal pour lutter contre les forces du mal qui cherchent à empêcher l'homme de se débarrasser de la souillure de ses actes;
- les soufis, chamanes et autres derviches;
- l'importance d'un certain environnement sonore dans le culte Vaudou;
- les lieux de la musique et de la possession.

2. RYTHME DE LA VIE, DES ACTIVITES QUOTIDIENNES ET DES COMPORTEMENTS.

De la naissance à la mort, la musique accompagne les hommes, ainsi :

- elle est présente, dans les traditions musicales d'Afrique noire, de manière spécifique, lors de la naissance de jumeaux;
- elle préside à la cérémonie de la coupe des cheveux des jeunes filles chez les Indiens Cuna d'Amérique centrale;
- elle ponctue les saisons de l'Inde, les chants de printemps (phâgu), les chants de la saison des pluies, les chants des douze mois (barahmâsa);
- elle aide les Dakpa de la République centrafricaine à se procurer des termites dont ils apprécient la chair;
- elle marque le rythme des danses célébrant la fin de la récolte du maïs, des danses de guerre ou des rites d'intronisation des chefs chez les Indiens d'Amérique du Nord;
- elle est partie intégrante, dans la musique occidentale de toutes les cérémonies de baptême, mariage, obsèques, des activités festives quelles qu'elles soient.

3. MOYEN D'EXPRESSION ET DE COMMUNICATION :

Qu'elle soit populaire, d'église ou de salon, jusqu'au XVIII^e siècle, on fait de la musique pour soi, entre soi ou pour des invités choisis. On « vit », on « agit » la musique. Cette *familiarité* disparaîtra hélas avec le concert public et payant dans le dernier quart du siècle de Louis XIV.

La source de la musique, comme le souligne ANSERMET, réside dans la conscience irréfléchie de soi, une conscience psychique.

Tel par exemple le chant hassidique apparu dans la musique hébraïque de la seconde moitié du XVIII^e siècle dont la puissance stimulatrice et magique sert au hasîd quand il prie ou quand il veut expliquer l'inexplicable à une personne inculte; tel le phénomène des modes musicales liées à l'adolescence de toutes les époques, déjà soulignée par PLATON; tels les hymnes concrétisant voire exacerbant une conscience nationale dans une affirmation plus ou moins pacifique d'un peuple ou d'un pays (La Marseillaise, le Deutschland über alles, le God save the Queen, le Star Spangled Banner, ...)

Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette fonction-là a quelque chose de cathartique et sublimatoire; elle ressemble fort à un miroir aux illusions qui permet à l'homme d'échapper, ne serait-ce que de courts instants, à son angoisse d'homme mortel, à se recréer par le pouvoir de son imagination, de ses symboles et de ses mythes en se projetant dans un autre monde (comme le fait le chaman), en sortant « hors de soi » (dans la transe et l'extase ... mystique) ou en devenant un « autre que soi » (c'est le cas de la possession).

A côté de ces trois moyens d'expression quelque peu paroxystiques, d'autres plus licites font partie de nos habitudes culturelles. Ainsi en est-il de l'opéra, des concerts de musique rock, des spectacles du Zénith ou de Bercy, des chansons qu'on reprend en coeur à la fin des banquets, des chansons d'étudiants ou des musiques caractéristiques liées au carnaval (samba, airs de gilles).

Car de tous les arts, la musique est, selon Michel LEIRIS, celui qui touche le plus directement la sensibilité et paraît plus que tout autre, permettre à l'individu de plonger dans un état de ravissement que volontiers on qualifierait d'extase ou d'être saisi par ce transport que la philosophie de la Grèce antique a nommé « enthousiasme » et qui, affectant telle une possession la totalité de la personne, peut en certains cas se traduire par des violences presque aveugles. (3)

Par ailleurs, on peut se demander avec Gilles ROUGET, si l'opéra n'est pas, à certains égards, le dernier avatar des cérémonies de possession, et si le chanteur d'opéra n'est pas le dernier en date des rôles qu'ait joués jusqu'à présent le possédé. Il y a là, me semble-t-il, une esquisse de réponse, à tout le moins un élément de réflexion, à l'engouement actuel pour l'opéra.

4. SUPPORT DE LA MEMOIRE ET DE L'EDUCATION

Dans toute l'histoire de la pédagogie, la musique est utilisée pour cultiver les sens et la mémoire.

Ainsi en est-il déjà dans l'éducation primitive : pour PLATON, l'homme qui n'a « aucun commerce avec les Muses, qui ne s'occupe pas de musique » devient semblable à la bête féroce qui emploie en toute occasion la force et la violence car « elle pénètre à l'intérieur de l'âme et s'empare d'elle de la façon la plus énergique »;

PYTHAGORE considère la mélodie soutenue par les doux accents de la lyre comme le moyen le plus sûr de dominer les passions, d'élever ainsi l'esprit et le cœur;

ARISTOTE encourage la musique « art aussi salutaire à celui qui le produit qu'à celui qui l'entend, et dont l'influence morale est telle qu'elle peut modifier les affections et même les passions »;

à ROME, on enseigne des notions de musique dans les écoles fondées par les Grecs et QUINTILIEN préconise la pratique généralisée du chant choral;

les débuts de l'ère chrétienne voient notamment les monastères fondés sous l'impulsion de Saint BENOIT jouer le rôle de véritables écoles de chant; les coutumes liturgiques héritières des traditions orientales et juives ayant été agencées à l'époque du pape GREGOIRE Ier, au VIe siècle, le chant « grégorien » devient en quelque sorte le creuset de la future musique occidentale;

CHARLEMAGNE crée, pour sa part, deux écoles normales de musique religieuse auxquelles on peut faire remonter les institutions musicales;

au XIIIe siècle, dans l'enseignement scolastique, la musique fait partie du Quadrivium avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie;

LUTHER, musicien lui-même, croit au rôle formateur de la musique, il veut l'utiliser et la réformer. Dans son programme d'instruction pour l'organisation des écoles, il la classe parmi les sciences de la réalité avec les sciences naturelles et les mathématiques;

COMENIUS (XVIIe s) dit de la musique « si agréable à l'enfant dès l'âge le plus tendre », qu'elle forme l'oreille et le goût par le chant et les instruments, les cantiques servent pour leur part d'exercices;

ROUSSEAU préconise le langage ordinaire et le chant - « appris n'importe comment, pourvu que ce soit un amusement » - pour former l'ouïe de façon à rendre l'oreille sensible à la mesure et à l'harmonie;

la Révolution fonde, avec d'autres établissements d'enseignement supérieur, l'école supérieure de musique;

PESTALOZZI, quant à lui, veut amener le peuple tout entier au chant et à la pratique musicale et défend l'idée de l'éducation des sens par la musique et le dessin;

l'école allemande du XIXe siècle si prompte à or-

ganiser l'éducation publique sur des bases rationnelles, voit dans la musique le moyen de chanter « l'amour de la patrie et exalter la gloire du peuple »;

plus près de nous, Maria MONTESSORI prône l'éducation de tous les sens en introduction à l'éducation intellectuelle de façon à aider les enfants à classer de plus en plus finement les sensations.

DECROLY et FREINET utilisent les techniques nouvelles, phonographe, disques et radio comme auxiliaires d'éducation.

Enfin le XXème siècle donne à la pédagogie musicale ses lettres de noblesse avec les ORFF, KODALY, DALCROZE, MARTENOT et autre SUZUKI.

Naturelle ou fantasme sonore, moyen d'épanouir les sens, de stimuler la mémoire (individuelle et collective d'ailleurs) ou de titiller la sensibilité, médiateur de nos besoins ou métaphore de nos pulsions, la musique, ainsi que le souligne JANKELEVITCH, n'exprime pas mot à mot mais suggère en gros, en écho à celle de l'Afrique de nos origines où la recherche de l'effet global et des résonnances irrationnelles prédomine et où elle fait partie intégrante du « verbe » jusqu'à être confondue avec le langage parlé, avec la danse, avec la cérémonie dans laquelle elle se situe.

Dans tous les cas envisagés, la musique rythme, éclaire, ponctue, soulage, harmonise, en un mot participe de et à la vie de l'homme; elle structure le temps et construit l'espace; elle avive les forces de l'imagination au point d'ailleurs que certains de ses détracteurs, tels LOCKE et FENELON, en tirent argument contre elle.

Il s'agit là d'une musique « OPERANTE » qui aide l'homme à concrétiser son imaginaire.

On peut se demander à la lumière de tout ce qui précède si l'environnement sonore actuel de l'« honnête homme » présente les mêmes fonctions.

Peut-on encore parler de médiateur des besoins fondamentaux ou de rythme de la vie quotidienne devant l'utilisation abusive du son dans les endroits publics, usage qui conduit à une perception machinale et non pas à une écoute discriminatoire et sereine, qui entraîne par conséquent un effet de banalisation du phénomène sonore? La « musique » n'intervient plus à des moments privilégiés; omniprésente, elle abandonne son rôle cathartique et festif pour devenir un produit domestique, un ustensile courant qu'on achète et qu'on jette avec la même in-

différence.

Est-il encore en harmonie avec son milieu, avec la nature, cet homme-là qui ne crée plus sa musique au fur et à mesure de ses angoisses et de ses besoins, qui ne choisit plus car on lui fournit - souvent en le persuadant hypocritement qu'il est le seul maître de son choix - son bruit de fond quotidien sur lequel se déroulent les formes de sa vie ?

Des jingles aux musiques de générique d'émissions télévisées, des hit-parade aux musiques d'opéra dénaturées par la publicité en passant par les « soirées de variété - catalogues », quelle liberté a-t-il, confronté à tous ces stimuli sonores, sortes de « sonnette de PAVLOV » pour conditionnement à la consommation et au conformisme social; quel regard original peut-il encore avoir sur lui-même; quelle mémoire et quels mythes peut-il engendrer à part l'argent et le pouvoir ?

Comment ne pas craindre pour cet homme-là, coupé de ses liens avec le sacré (c'est-à-dire ce qui est inviolable, sa place dans l'univers), en qui on développe le goût de l'éphémère, du dérisoire, de la satisfaction immédiate, de la facilité à l'aide d'un environnement sonore - miroir de la société qui le produit, comment ne pas redouter, en effet, la perte des valeurs essentielles et des aptitudes propres à l'espèce humaine à savoir la fantaisie, l'esprit critique, l'imagination, l'ouverture d'esprit, valeurs seules capables de conduire à la liberté, la responsabilité et la

tolérance ?

Au fil de l'évolution de l'espèce, on a connu successivement l'HOMO habilis, erectus, sapiens, musicalior (c'est-à-dire de plus en plus musicien, selon Pierre SCHAEFFER), n'est-on pas en train de muter en HOMO INSENSUS, insensé, privé de sens, de ses sens donc de ses facultés à les utiliser et à comprendre, donc de sa raison. En passant d'une civilisation orale, puis de l'écrit à un monde audio-visuel, médiatisé à l'extrême, l'homme a perdu en chemin quelques-unes de ses aptitudes sensorielles. Il doit maintenant réapprendre à s'exprimer et à communiquer.

L'éducation me paraît être la solution à ce problème: développer une véritable pédagogie de l'écoute, à tous les niveaux dans les écoles (les moyens et les formateurs existent) et ce, de plus en plus tôt (l'oreille est opérationnelle au 7e mois de gestation!) pour retrouver la fonction opérante de la musique en même temps qu'aider le futur adulte à établir un lien avec son environnement tout entier; former son oreille, fenêtre sur le monde et organe d'équilibre, à toutes les musiques, c'est aussi mettre l'homme à l'écoute de la vie, la sienne et celle des autres, c'est enfin l'aider à reconquérir un imaginaire kidnappé, c'est lui rendre ses potentialités de création, seules capables de l'empêcher de sombrer dans l'habitude, c'est lui donner le choix d'inventer l'homme du troisième millénaire.

Sources :

- (1) CONDORCET (1743-1794), *Journal de la Société de 1789*, n° 5, Sur l'admission des femmes au droit de cité, 3 juillet 1790.
- (2) Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966.
- (3) Michel LEIRIS, Préface du livre de Gilles ROUGET, *La musique et la transe*, éditions Gallimard, 1980.



Photo : Concert à la maison, 19^{ème} s. - Zürich, Landesmuseum

2.

écouter et faire écouter

Bruits et silences

L A vie est son. Seule la mort est silence.

Nous nous portons donc actuellement très bien. Nous sommes en fait plongés dans une mer de sons les plus divers, sons que nous pouvons classer en sons naturels, qui forment l'environnement écologique et en sons artificiels, qui constituent l'environnement culturel. Si les sons naturels peuvent être considérés comme un ensemble uniforme, les sons artificiels doivent être sous-divisés en :

- sons produits par l'homme
 - sons « significatifs » (parole)
 - sons « artistiques » (musique)
- sons produits par des machines et objets
 - signaux (klaxon)
 - sons résiduels (bruit de moteur)

La relation entre l'environnement écologique et culturel, qui détermine le caractère plus ou moins polluant d'une situation sonore, a été profondément modifiée par deux événements récents : la révolution industrielle, avec l'augmentation brutale des sons résiduels et la révolution communicologique avec l'augmentation non moins brutale des sons produits par l'homme.

Le silence relatif du travail manuel a été transfor-

mé en bruit de moteur et le silence relatif de l'imaginaire, en ruissellement musical. Le prix que nous payons pour le confort physique et la paresse mentale est lourd ! Les sons produits par les machines nous rendent sourds, les sons produits par l'homme, muets !

La société dans laquelle nous vivons est ainsi, tout à la fois, une société du bruit et une société du silence. Sourds et muets, nous sommes aussi muets contre le bruit que sourds à notre silence.

C'est contre ce paradoxe apparent qu'un musicien peut prendre position, car lui est justement celui qui *écoute et fait écouter*.

Très schématiquement, je propose dans ce texte quelques pistes d'action pour les musiciens :

- A. En ce qui concerne la société du bruit, le musicien peut « s'engager » pour :
1. un bruit musical, c'est-à-dire pour la transformation des sons résiduels en sons artistiques (le happening dans le quotidien);
 2. une écoute active, c'est-à-dire, pour la lecture de l'environnement sonore (transformation des bruits en informations);
 3. un Bauhaus acoustique, c'est-à-dire pour l'éla-

Victor Flüsser est professeur au Centre de formation de musiciens intervenant à l'école de l'Université des Sciences humaines à Selestat

boration d'une esthétique des signaux.

B. En ce qui concerne la société du silence, le musicien peut « s'engager » pour :

1. la transformation des discours en dialogues
2. la transformation des consommations en objets

A. BRUITS

A.1 *Le bruit musical ou la transformation des sons résiduels en sons artistiques.*

Quelle différence y-a-t'il entre une symphonie de Bruckner et un avion qui décolle ?

Quelle différence entre un quatuor de Haydn et une mobylette ?

L'avion qui décolle et la mobylette sont du bruit et la symphonie ou le quatuor de la musique. Mais si musique est organisation d'un matériel sonore selon un projet pré-établi, ce n'est pas le matériel qui détermine le caractère bruyant ou musical d'un complexe sonore, mais son traitement. Traiter, organiser les sons résiduels qui nous entourent, « composer » une partie de notre environnement sonore polluant serait ainsi changer sa nature de bruit en celle de musique. Il s'agit ici moins des compositions qui utilisent des sons résiduels (par exemple, « variations pour une porte et un soupir » de P. Henry), que des propositions, des happenings.

Bien sûr, il n'est pas possible ni souhaitable de vivre dans des « partitions musicales », mais un musicien peut, dans certaines situations, considérant la disposition des gens impliqués, transformer une *situation banale* en un *moment extraordinaire*. Et c'est justement le caractère extraordinaire qui doit être maintenu. Imaginons notre vie si nous devons constamment marcher selon des rythmes prévus, fermer les portes de nos maisons ou voitures avec une force déterminée, parler plus ou moins fort selon l'heure de la journée, etc. Quelle folie ! Mais, si de temps en temps nous avons la possibilité, sous la stimulation d'un musicien, et si nous le voulons, de participer à une organisation des sons qui nous entourent, nous pourrions nous rendre compte des possibilités « musicales » de notre ambiance sonore et effectivement vivre quelques moments dans une « pièce musicale » et non pas dans un milieu soniquement pollué.

Au début du siècle, les futuristes, notamment L. Russolo ont imaginé notre quotidien sonore transformé en composition musicale. Le caractère surréa-

liste de ces propositions n'échappe à personne, et à mon avis, le musicien qui s'engagerait dans ce type d'activité, ne devrait jamais perdre de vue cette dimension de sa pensée. Imaginons une situation de musicalisation du bruit environnant : un embouteillage, avec ses bruits, la tension des conducteurs, leur gaspillage de temps, transformé par une action happening d'un musicien dans une grande « improvisation-partition semi-aléatoire ». Par des indications très simples, par des événements sonores extérieurs, les conducteurs pourraient participer à un jeu, pourraient jouer à la musique pendant quelques instants, le temps que dure l'embouteillage. Et jouer, c'est sortir de sa réalité immédiate, c'est assumer une réalité abstraite comme réelle. Et n'est-ce pas à cela que nous aspirons quand nous sommes pris dans un embouteillage ? Sortir de là, sortir, si ce n'est pas possible, avec la voiture, au moins avec l'esprit !

A travers l'injection d'une expérience esthétique ou ludique dans le temps d'un embouteillage, le musicien peut alors en organisant les bruits des moteurs, klaxons, etc. non seulement diminuer pendant quelques instants, le caractère polluant de cet environnement sonore, mais aussi donner un sens (même très élémentaire) à un temps normalement perdu, à un temps normalement mal vécu, parce que fondamentalement absurde.

La musique, comme toute action artistique a pour fonction, sans doute ambitieuse, d'aider l'homme à signifier - esthétiquement - sa vie et lui donner les moyens d'être plus créateur, c'est-à-dire, plus libre.

A.2 *L'écoute active ou la lecture de l'environnement sonore.*

Si nous pensons aux différentes formes d'audition et aux diverses typologies d'auditeurs (1), nous pouvons considérer comme limites des diverses classifications une écoute non-attentive, passive et une écoute compréhensive, active. Nous observons également que ce n'est pas l'objet sonore qui détermine l'écoute, mais que notre attention auditive a le pouvoir de le « bruitaliser » ou de le « musicaliser ». Si nous affirmons, avec A. Moles, que le bruit est un son que nous ne voulons pas entendre, nous avons alors une façon de diminuer la pollution sonore dans laquelle nous vivons : recouvrer une attention auditive de notre environnement, *vouloir* écouter les différents sons, pour ne pas écouter du bruit. Et vouloir écouter les différents sons implique de les

saisir, soit isolément, en tant qu'un parmi d'autres, soit comme un ensemble sonore dans le flux du temps.

L'écoute du son en tant qu'indice.

Le musicien agissant dans le domaine de l'écoute du son isolé peut avoir deux préoccupations distinctes : développer une perception des diverses sources sonores de l'environnement et les analyser, ou bien avoir un souci historique, documentaire, qui rendra possible la connaissance des univers sonores du passé. Un exemple caractéristique d'un souci documentaire est l'archive des sons en voie de disparition, créée par M.Schaffer au Canada, où nous entendons, par exemple, une vieille caisse enregistreuse, la flamme d'une lampe à pétrole, les cloches tirées dans les cours des écoles, l'explosion assourdie des anciens flashes à magnésium, etc. Plus historique, nous pourrions imaginer la reconstitution d'environnements sonores du passé, à partir de tableaux, textes ou documents divers. Quant à la perception et à l'analyse des sons actuellement présents, un projet intéressant d'action par un musicien serait de proposer, à partir d'analyses du profil de l'environnement sonore - des modifications de ces sons. C'est l'idée du Bauhaus acoustique du prochain paragraphe.

L'écoute de l'idéoscène

Définie par A. Moles comme « un ensemble fermé d'éléments ordonnés dans le temps qui exprime plus ou moins une situation » (2), l'écoute d'une idéoscène sonore permet de percevoir un ensemble acoustique comme *un miroir sonore d'une réalité complexe*. Pour l'isoler, pour l'entendre, A.Moles propose *la phonographie*, qu'il définit comme « la prise dans une boîte, en vue de le rapporter dans l'univers personnel, d'un fragment de l'environnement sonore » (3). Mais peut-on figer une réalité sonore ? Est-ce que la dimension temporelle du son ne s'oppose pas à toute tentative de cristallisation, immobilisme par exemple ? Selon Moles, un paysage sonore n'est pas appréhendé comme quelque chose de dynamique, en train d'évoluer, mais comme un ensemble fermé. Il dit « la perception de la continuité de la durée est accidentelle, dans la rue, dans le jardin, dans l'errance touristique, dans l'apparte-

ment, dans le magasin, elle prend alors la nature d'un spectacle. Mais la traduction dans les langues est rarement de nature *narrative*, plus souvent, elle est l'expression d'états ; j'étais chez le crémier où j'ai rencontré un ami, j'étais au café ; puisque les images sonores ne s'y fondent pas les unes dans les autres, c'est la discontinuité - toute relative - qui est la règle, entremêlée d'un tissu de remplissage de « transformations à vue » et à l'oreille, c'est entre autres la règle mémorielle : nous participons à une *suite* d'idéoscènes visuelles et sonores, c'est leur structure qui s'inscrit dans la continuité vitale, mais nous les cristallisons dans notre langage en éléments discrets, nous les cristallisons dans notre vision par la photographie comme nous sommes maintenant à même de le faire pour le son dans la phonographie » (4).

Photo : sourires et agressions sonores



La phonographie est un élément qui nous permet de *comprendre* le paysage sonore. Et le comprendre « c'est identifier, reconnaître les formes partielles qu'il inclut dans une forme globale ... Nous comprenons un paysage sonore (comprendre : prendre ensemble) quand nous sommes capables, pour chacun de ses éléments analysables, de dire *qui l'a produit* : le nom, le pourquoi de la source, quelles sont les variations autour d'un type normalisé de notre connaissance, enfin quelles sont les *relations* ou rapports vis-à-vis des autres objets ou composantes présentes dans le champ structuré de conscience perceptive » (5).

Une idée d'action à partir de la lecture de l'environnement sonore, qui me semble intéressante à développer, nous la trouvons chez Russolo, qui écrit : « traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et

nous varierons les plaisirs de notre sensibilité» (6).

Utilisons nos oreilles comme nous utilisons nos yeux ! Connaissions aussi le monde par l'audition ! Faisons des voyages pour entendre, élaborons des circuits sonores. Cherchons les sons-indices ou les ensembles - idéoscènes sonores qui peuvent enrichir la perception et la connaissance d'un lieu. Faisons enfin du **tourisme sonore** et le monde sera plus « musical » et l'environnement un peu moins pollué.

A.3 *Le Bauhaus acoustique ou une esthétique des signaux et des indices.*

«... la plus importante révolution en matière artistique qui a été accomplie au XX^{ème} siècle, fut l'œuvre du Bauhaus ... Gropius, Klee, Moholy-Nagy et leurs collègues ont inventé une discipline absolument nouvelle : l'esthétique industrielle. Aujourd'hui, il nous appartient d'inventer à notre tour une discipline que l'on pourrait appeler l'esthétique acoustique». M. Schaffer.

Une troisième possibilité d'action du musicien dans une société du bruit consiste à revendiquer « sa parole dans les choix des signaux et de certains sons résiduels. Les sons du téléphone, diverses sonnettes privées ou publiques, annonces dans les espaces publics, sirènes, etc. peuvent être repensés et souvent modifiés selon des critères esthétiques.

A partir d'analyses fonctionnelles des signaux (identification univoque et immédiate), le musicien peut proposer des alternatives aux signaux courants : la tendance dominante d'augmenter systématiquement, dans la plupart des cas, le volume sonore pour les rendre plus facilement repérables, n'est pas la seule possibilité. D'autres paramètres peuvent être manipulés pour créer des *formes* sur un *fond* sonore : variation de timbres, de hauteur et aussi des unités motiviques rythmiques ou mélodiques peuvent être proposés. Si, au niveau public, une uniformité des signaux est nécessaire, à l'échelle individuelle la question se pose autrement : par exemple, les sonneries du téléphone ou les sonnettes des maisons peuvent être façonnées par leur utilisateurs et adaptées à leurs besoins. Combien de familles n'enveloppent pas leur téléphone dans des tissus divers pour que la sonnerie ne réveille pas leurs enfants, ou ne sursautent pas à chaque coup de sonnette ! Dans les écoles ou usines, combien sont les utilisateurs qui ne se plaignent pas des signaux horaires !

Le monde étant habituellement plus vu qu'enten-

du, nous trouvons un éventail d'objets assez important pour notre environnement visuel. Par contre, le choix est restreint en ce qui concerne l'environnement acoustique. La comparaison entre les choix des couleurs des voitures ou des papiers-peints et des klaxons ou sonnettes est éloquente. La gamme d'options s'ouvre dès qu'il s'agit d'équipements de reproduction musicale; des magnétophones, amplificateurs, lecteurs-disques remplissent les catalogues commerciaux: l'attention auditive est dirigée vers la musique et non vers les signaux et les sons résiduels. Pour ces derniers (les sons résiduels), le champ d'intervention du musicien est peut-être plus étroit, mais là aussi, il doit revendiquer sa place dans les décisions. Des filtres ou des accessoires peuvent moduler et modifier certains sons et les rendre moins polluants.

Une autre dimension du « Bauhaus acoustique » est la création de *nouveaux espaces publics sonores*. C'est la création de lieux où la dimension sonore est prioritaire, des endroits spécialement conçus pour permettre, au niveau du quotidien urbain, d'entendre des sons, d'agir sur eux, de les organiser et ainsi d'enrichir ou au moins, varier les expériences auditives.

Les trois pistes d'action du musicien dans la société du bruit l'ont mis sur « la place publique ». Entre l'utopie du happening, l'analyse perceptive et une esthétique « pragmatique », le musicien a le choix. Mais il est dorénavant « acteur politique » (dans la polis) cherchant à redonner l'écoute et la parole aux hommes



Photo : Musique et bruits

B. SILENCES

B.1 *Le discours et le dialogue.*

Reprenons le problème « *d'avoir la parole* » non pas dans un milieu soniquement pollué, mais *dans un monde où le dialogue a été remplacé par le discours*. Caractéristique de sa structure est l'absence de feed-back qualitatif, individuel et l'instauration d'un feed-back fondé sur des données quantitatives, fondé sur les statistiques. Nous vivons actuellement dans une société du discours, discours vomé par les moyens de communication de masse dont la structure se trouve reproduite à presque tous les niveaux de communication.

L'absence de dialogue et de paramètre qualitatif pour mesurer le feed-back font de notre société une société de silence. Silence non seulement parce que notre parole nous a été otée, mais aussi parce que nous ne la voulons plus. Pourquoi « parler » (agir) si notre parole n'a pas de poids ? Pourquoi parler si nous n'avons pas de réponse ? C'est à cause du manque de réponse à notre parole de citoyen que nous ne répondons plus à la société. Nous devenons *irresponsables*. C'est l'irresponsabilité de la société, qui crée un homme irresponsable, silencieux. Mais comment une société - cet ensemble de normes, valeurs créées par les hommes pour rendre possible et signifier leur vie d'ensemble - peut-elle devenir sourde à la parole humaine ? Parce que la société de masse s'automatise, devient autonome. A. Moles nous dit, dans son article « Analyse systématique de la Société comme Machine », que la société de masse est un système homéostatique qui se nourrit d'une parole normée de ses participants. Il divise son fonctionnement en trois grands réseaux : le réseau des services, le réseau des contraintes et le réseau de la collecte d'informations. Le réseau des services est l'ensemble des tuyaux, par lesquels les hommes sont nourris et par lesquels ils peuvent communiquer (la télévision, la presse, la poste, les routes, etc.). Le réseau des contraintes règle cette « mouvance » et organise le tout social (les lois, les taxes, la police, etc.). Quant au réseau qui collecte les informations, il a pour fonction d'alimenter le système social, en lui fournissant des renseignements sur l'état de satisfaction ou insatisfaction collective, états directement liés à l'équilibre entre les deux autres réseaux (enquêtes d'opinion, études de marché, analyse des discours politiques, etc.).

Dans une telle société, l'homme n'a plus de pouvoir, ne peut plus s'engager, ne peut plus formuler sa parole. Il vit ainsi dans une société du silence et pour parler, pour reconquérir sa responsabilité, il lui faut sortir de cette société, sortir (au moins partiellement) des réseaux qui lui sont donnés comme cadre de vie. Il lui faut devenir un outsider.

Dans une action artistique, c'est dans le réseau de services que le musicien doit agir, proposant de nouvelles formules de communication, plus personnelles, plus dialogiques. C'est en développant une *convivialité* que les tuyaux existants pourront un jour se percer et le système social se rompre. Le musicien doit s'engager dans la construction de micro-sociétés, basées sur la convivialité pour que ses participants aient la possibilité d'agir et sur leur contenu et sur leur mode de fonctionnement, recouvrant ainsi leur responsabilité.

B.2 *La consommation et l'objet.*

Dans son livre « La crise de la culture », H. Arendt expose d'une façon très claire deux des caractéristiques fondamentales de la société et de la culture de masse. Elle affirme tout d'abord que celle-ci n'est plus culture (dans l'acception que le terme a eu jusqu'à présent, c'est-à-dire un objet avec lequel on est confronté), mais loisir (un élément de consommation). Elle écrit :

« Peut-être la différence fondamentale entre société et société de masse, est-elle que la société veut la culture, évalue et dévalue les choses culturelles comme marchandises sociales, en use et abuse pour ses propres fins égoïstes, mais ne les « consomme » pas. Même sous leur forme la plus éculée, ces choses demeurent choses et conservent un certain caractère d'objectivité. Elles se désintègrent jusqu'à ressembler à un tas de pierres qui ne disparaissent pas. La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture mais les loisirs et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. La difficulté relativement nouvelle avec la société de masse est ... non en raison des masses elles-mêmes, mais parce que cette société est essentiellement une société de consommateurs, où le temps des loisirs ne sert plus qu'à se divertir de plus en plus. Et comme il n'y a pas assez de biens de consommation alentour pour satisfaire les appétits croissants d'un processus vital dont la vivante éner-

gie qui ne se dépense plus dans le labeur et la peine d'un corps au travail, doit s'user dans la consommation, tout se passe comme si la vie elle-même sortait de ses limites pour se servir des choses qui n'ont jamais été faites pour cela. Le résultat est non pas, bien sûr, une culture de masse qui, à proprement parler n'existe pas, mais un loisir de masse qui se nourrit des objets culturels du monde. Croire qu'une telle société deviendra plus « cultivée » avec le temps et le travail de l'éducation est, je crois, une erreur fatale. Le point est qu'une société de consommation n'est aucunement capable de savoir prendre en souci un monde et des choses qui appartiennent au monde, parce que son attitude centrale par rapport à tout objet, l'attitude de la consommation implique la ruine de tout ce à quoi elle touche. »

H. Arendt affirme ensuite que la société de masse, par son caractère unificateur, destructeur de différence a éliminé un élément fondamental du processus de transformation sociale, c'est-à-dire la tension public/ non public. L'ubiquité du discours des mass-media fait de tous les hommes un « public », dans le sens de consommateur de spectacles, de guerres, de politique, etc. et en même temps de tous les hommes un « non-public » dans le sens de non-participant à des événements de la res-publica.

Étant donné que j'aborde la problématique de la société de masse sous l'angle de la musique, je n'en considère que l'aspect musical. La première caractéristique que nous noterons est que la musique a une présence presque constante dans la vie de tous les jours, musique qu'on peut séparer en deux types :

Musique de fond

Décor acoustique de nos activités, la musique peut être de « fond » de deux manières. Ou bien elle a été au préalable pensée puis élaborée pour ne pas être écoutée, mais simplement être présente, remplir un vide, un silence, ou elle devient de fond par l'action de l'auditeur qui « n'écoute pas » n'importe quel message musical. Or, c'est précisément cette forme d'audition non écoutée qui symptomatiquement a été favorisée par la culture de masse. Les exemples ne manquent pas de la transformation de l'objet musical en fond sonore et peut-être peut-on dire que ce rejet du silence dénote qu'il ne s'agit pas seulement d'un silence acoustique, mais d'un silence existentiel, silence de ne pas avoir la parole, silence soli-

tude, que les gens essaient de meubler (7).

Un autre exemple du fonctionnement du bruit de fond comme ersatz contre la solitude et la perte de la parole, c'est la grande diffusion dans les centres urbains de radios portatives et aujourd'hui de walkman; l'image de l'homme seul avec une radio à la main est courante dans les grandes métropoles, centres évolués de la culture de masse. Le poste portatif est un palliatif à la solitude, toujours à portée de main. Écouter ces musiques, les commentaires, se laisser emporter par les illusions proposées par les textes, est un substitut à la solitude et au silence dans lesquels eux (et pas seulement eux) sont confinés. À la base de cette façon de remplir le vide du silence, il y a la croyance que le son est signe de joie et le silence de tristesse.

Quant à la musique de fond programmée, elle est la manifestation par excellence de la culture de masse. Elle est « la création » musicale la moins musicale qui soit. Au niveau de son langage, elle opère un nivellement de tous les paramètres musicaux (ni trop fort, ni trop aigu, ni trop long, ni trop court, les timbres pas trop différenciés, etc.) pour, à aucun moment, n'accrocher jamais l'attention des auditeurs : la musique de fond programmée doit exister, sans exister. Au niveau de sa production, elle est principalement fondée sur le répertoire musical existant. Le matériel utilisé se compose d'airs très connus de la musique du passé et du présent, choisis à cause du très haut degré de popularité dont ils jouissent (feed-back quantitatif). Le plus grand centre de production de musique de fond est la MUKZAK. Entreprise américaine créée en 1934, la MUKZAK produit des musiques, qui, déjà en 1976, étaient « non-écoutées » par environ cent millions de personnes, dans vingt-cinq pays, durant toute la journée, dans les bureaux, dans les ascenseurs, les usines, les magasins, les aéroports, les salles d'attente.

Une action musicale qui se veut vivante doit aujourd'hui tenir compte de cette situation et savoir ce qui est encore plus important, que selon des enquêtes indépendantes 90 à 94 % de ces millions de personnes se satisfont de l'existence de cette musique ! Sourds à leur silence, le monologue des musiques standardisées, stéréotypées, accompagne et encadre leurs vies quotidiennes où plus personne n'a réellement le pouvoir.

Musique de variété

Reprenons les deux caractéristiques de la société de masse, telles que les décrit H. Arendt : transformation de la culture en loisirs et de l'objet durable en bien de consommation pour l'une, facteur d'intégration et d'homogénéisation pour l'autre.

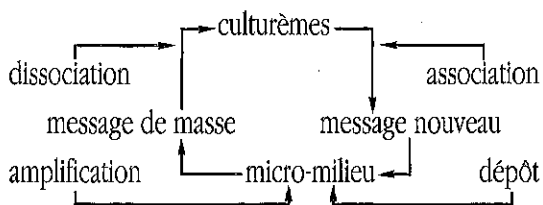
Voyons d'abord la musique de variété sous l'angle de la transformation de culture en loisir.

Culture loisir

Si nous partons de la définition que la culture est une transformation de la nature et le résultat de la relation dialectique entre un projet humain et la résistance de la matière, nous pourrions dire que les loisirs détruisent cette dialectique, qu'ils sont fondés sur la récupération d'éléments culturels sans aucune tentative pour les dépasser par une synthèse créatrice.

Si le créateur culturel puise dans le passé pour s'enrichir de diverses expériences, puise dans son héritage d'une façon novatrice, donnant un sens présent à ces éléments par leur inclusion dans sa relation dialectique avec le monde, le producteur de loisir lui, utilise le passé comme répertoire, comme un stock d'éléments culturels (culturèmes) qui sont présentés dans son objet de loisir d'une façon « différente » sans qu'il y ait eu pourtant véritablement de nouvelle création. Tandis que le créateur culturel re-crée le monde, le producteur de loisir, le répète; mais il le répète d'une façon pseudo-neuve, d'une façon kitch.

Essayons de comprendre le mécanisme de la production du loisir en s'appuyant sur la notion du cycle socio culturel développé par A. Moles :



Toute production de loisir n'est autre chose que l'amplification des messages nouveaux qui ont fait « leurs preuves » dans un micro-milieu expérimental, c'est à dire qui ont été bien acceptés et dirigés par un public qui sert de modèle. Mais ces « messages

nouveaux » ne sont pas non plus, dans la plupart des cas, une création culturelle proprement dite, parce qu'ils sont une nouvelle combinaison des éléments formants ou culturèmes de la culture de masse qui entoure le créateur. Le loisir est composé par des culturèmes d'une production culturelle, qui, elle, est composée par des culturèmes de la production du loisir antérieur. La production culturelle, dans la culture de masse tourne dans un vase clos et pour cela, se banalise. Toujours les mêmes culturèmes différemment combinés, afin de donner l'impression de nouveauté, afin de stimuler l'avidité du consommateur qui cherche en réalité un plaisir facile -redundant, banal- dans une illusion d'originalité, de modernité. La culture de loisir donc, est produite pour être ensuite consommée, c'est-à-dire détruite, dissociée, pour servir à des nouvelles productions. Comme le dit H. Arendt, elle n'a pas le caractère d'oeuvre propre à l'objet d'art, ne reste pas, n'est pas du domaine du monde.

La musique de variété s'insère dans ce système de production. En utilisant, facilitant et banalisant les culturèmes de la musique du passé (tels les harmonies, schémas rythmiques, mélodiques, etc.) elle est une musique pauvre. En utilisant les culturèmes de sa propre production, en les « réhabilitant » en les « modernisant » elle est une musique morte. Pourtant pauvre ou morte, la musique de variété est très importante aujourd'hui, et le musicien doit être conscient de sa problématique, pour agir en conséquence, pour s'engager dans la création de nouveaux culturèmes, dans l'invention de nouvelles associations de culturèmes moins banales, dans l'élaboration d'une musique (peut-être facile) mais qui *reste*.

Un instrument d'intégration et d'homogénéisation.

La Musique de variété, comme toute la culture de masse, est également un instrument de manipulation idéologique. Par sa continuelle diffusion, par son omniprésence, et aussi par ses caractéristiques structurales, la musique de variété apparaît « comme l'un des instruments les plus efficaces pour la coercition idéologique du citoyen d'une société de masse » (8). Pour qu'un travail musical puisse être « libérateur » (libérer l'homme de son mutisme et de sa surdité), une analyse de la musique de variété à partir de ce point de vue devient nécessaire.

Il est impératif de reconquérir l'attention pour pouvoir décoder l'intention normative, coercitive, véhiculée par cette musique. C'est seulement si nous écoutons vraiment la musique de variété que nous pourrions échapper à sa manipulation.

Essayons ici de mettre en évidence, au niveau de sa structure, quelques uns des caractères de la musique de variété, comment elle engendre les comportements et les émotions adéquats au maintien d'une société de masse, d'une société de silence, et de quelle façon elle parle au nom de ses consommateurs une fois qu'ils ont perdu la parole. Le point fondamental est que l'organisation de cette musique est répétitive, ce qui permet à l'auditeur de ne prêter aucune attention à la musique proprement dite. Ce principe se retrouve tant au niveau des éléments formateurs, qu'au niveau global, c'est-à-dire qu'entre plusieurs productions de musique de variété (entre une chanson française de Sheila, brésilienne de Roberto Carlos ou italienne de Rita Pavone), la différence est beaucoup plus faible qu'entre, par exemple, la première et la deuxième des variations Diabelli. Cette constante répétition fait que le sens même du langage musical est détruit dans la mesure où la musique est, par définition, variation et répétition, information et redondance. Si elle n'est qu'information, elle devient incompréhensible, si elle n'est que redondance elle perd sa raison d'être.

C'est l'équilibre entre information et redondance qui établira la possibilité et la pertinence de la communication. Plus grande est l'information, plus petite est la redondance, plus difficile sera la communication qui néanmoins sera plus riche dans la mesure où «quelqu'un dit quelque chose à quelqu'un». Plus petite est l'information, plus grande la redondance, plus facile sera la communication, pourtant plus pauvre. La musique de variété, en portant un minimum d'information pour un maximum de redondance, crée une communication très facile mais très pauvre, qui ce faisant, sert à des fins idéologiques. D'un côté la musique de variété présente une image statique d'immobilisme - rien ne change, rien de nouveau -, de l'autre elle suggère que tous ses éléments sont égaux, que toutes les différences sont réduites. Le monde de la musique de variété est statique, et les hommes de ce monde se retrouvent tous dans la jouissance dirigée d'une même musique. Ecouter et aimer la même musique que tout le

monde, crée un lien, permet une identification entre les hommes et cette identification, cette «fraternité dans le plaisir» réduit leurs tensions.

Pour que puisse se maintenir l'équilibre de cette société «nivellatrice», de cette société du silence, il est nécessaire, outre l'homogénéisation (sociale) des hommes, d'induire également une *homogénéisation de leurs desseins et de leurs émotions*. La musique de variété articule les émotions autant à travers les textes des chansons qu'à travers toute la littérature sur la vie privée-publique de ses vedettes, qui sont assumés comme l'expression des émotions personnelles de l'homme de masse homogénéisé une fois que la possibilité de formuler ses émotions personnelles authentiques a été suffisamment réduite par l'impossibilité d'avoir la parole et de formuler son propre monde.

Quant aux desseins induits par la musique de variété, ils sont toujours socialement acceptables et utiles à la perpétuation du système. Ils peuvent être aussi d'ordre matériel - consommer plus -, d'ordre affectif -aimer d'une certaine façon-, mais aussi d'ordre intellectuel. Dans ce dernier domaine, le désir le plus important est la disparition de l'effort de raisonnement. La musique de variété n'exige pas de ses auditeurs plus qu'ils ne peuvent donner sans le moindre effort, ni le moindre travail. Elle leur est présentée comme un instrument de *diversion*, et diversion et loisir sont identifiés à l'opposé du travail, qui à son tour, est identifié à effort et peine. En n'exigeant rien de ses auditeurs, c'est-à-dire en proposant une communication directe et immédiate (sans le moindre effort de décodage), la musique de variété-diversion est une musique de la paresse et de la vulgarité. Adorno dit à ce propos : «La vulgarité de la conduite musicale; la réduction de toutes les distances; l'insistance à affirmer que rien de ce que l'on peut toucher ne doit être digne de nous, tels que nous sommes ou tels que nous nous imaginions l'être, est de nature sociale... Ainsi l'abaissement lui-même est aujourd'hui organisé, géré et l'identification avec lui accaparée par le pouvoir d'une façon planifiée» (9).

Un travail d'action musicale qui promouvrait une écoute attentive de la musique de variété et par là démasquerait ses finalités, servirait de contre-poids au silence et à l'aliénation imposés aux hommes par la structure de la société de masse.

Terminons ces considérations sur la musique dans la société du silence par un texte de Richard Wagner qui, bien avant l'existence de la musique de fond et de variété telle que maintenant nous la connaissons, est un véritable cri d'alerte contre l'usage de la musique comme élément de distraction, comme instrument d'aliénation. Il écrit :

« Il y a un grand nombre d'artistes en vogue qui ne contestent nullement qu'ils n'auraient d'autre ambition que de satisfaire ces spectateurs bornés. Très justement ils jugent ainsi quand le Prince après un dîner laborieux, les banquiers après d'énergiques spéculations, l'ouvrier après une fatigante journée de travail, arrivent au théâtre, ils veulent se distraire, se divertir et non point tendre leur esprit et s'exciter de nouveau. Cet argument est d'une vérité si frappante que nous n'avons à y opposer que ceci : pour atteindre le but proposé, tous les moyens imaginables sont préférables à l'emploi de l'art comme instrument et comme prétexte » (10).

(1) Je ne peux, dans le cadre de cet article, m'attarder sur la question des formes d'audition et des typologies d'auditeurs. Pour le lecteur intéressé, je suggère la lecture des textes suivants qui présentent bien les positions sociologiques et esthétiques que sont les deux éclairages du problème de la pertinence et de la relation entre l'auditeur et l'entendu : T.W.ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*; G.FRIEDMANN, *Ces merveilleux instru-*

ments; P.SCHAFER, *Son et communication, in, Cultures, vol.I n° 1 Unesco*; J.BORNOFF, *Musik-theatre in a changing société*; J.BROEKS, *Adorno sociologue, in, Musique en jeu n° 3 1972*; H.ENGEL, *Musik und Gesellschaft*; A.S.SILBERMANN, *Les principes de la sociologie de la musique*; R.WANGERMEE, *Über Wesen und Formen des Musikhörens in, 50 Jahre im Hörfunk, IMZ, Vienne, 1975*; A.MOLES, *Sociologie du fait musical, Institut de Psychologie Sociale, Strasbourg*; S.BORRIS, *Musiksoziologische Musikbetrachtung in, Das Musikleben, Mainz, 1950*; A.WALLIS, *Variantes of cultural development in, Polska 2000, 1974.*

(2) in revue « Chant Choral »

(3) Ibid

(4) Ibid

(5) Ibid

(6) in « L'Art des Bruits »

(7) « La fonction de la musique est orientée vers ceux à qui personne ne parle, ceux qui n'ont pas la parole. La musique devient un réconfort, par un pur pléonasmе, parce qu'elle brise leur mutisme ». T.W.ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie.*

(8) U. ÉCO, *Apocalípticos e integrados.*

(9) *Einleitung in die Musiksoziologie*

(10) *L'Art et la Révolution*



Photo : passant,
tendez l'oreille



L'écoute de la musique à la radio

Robert Wangermée est administrateur général honoraire de la RTBF

AU cours de ce siècle, la manière d'entrer en contact avec la musique s'est profondément transformée. Contrairement à ce qu'on dit parfois, dans un pays comme la France ou le nôtre, le pourcentage de ceux qui pratiquent la musique en professionnels et surtout en amateurs - qui jouent d'un instrument tout seuls, en groupes, ou qui chantent - n'est nullement en baisse. Les académies de musique ont à cet égard eu un rôle d'activation très positif. Par ailleurs les offres de concert se sont considérablement multipliées, pas seulement dans les grandes villes. Mais, en même temps, une véritable révolution s'est accomplie dans l'équipement des ménages qui se sont largement dotés des matériels qui permettent l'écoute de la musique à domicile.

Selon une enquête effectuée en 1987 en Wallonie et à Bruxelles, 94 % des personnes interrogées disposaient d'au moins un poste de radio, 58 % d'une radio dans la voiture, 57 % d'un tourne-disque, 50 % d'un lecteur de cassettes, 14 % d'un walkman à cassettes ou radio (1). L'auditoire de la radio, en avril 1990 s'étendait sur une semaine d'avril 1990, à 92,

6 % de la population (2).

Une enquête approfondie sur les pratiques culturelles des Français menée en 1988-1989 fournit des chiffres à peu près du même ordre, mais qui illustrent plus clairement l'importance de l'écoute de la musique par l'intermédiaire de technologies diverses en comparaison avec la fréquentation de la musique vivante (3). La radio est écoutée par les Français 18 heures par semaine en moyenne et un quart des Français l'écoutent avant tout pour la musique et même les amateurs d'information n'échappent pas à la musique dans laquelle elle baigne. Par rapport à une enquête antérieure identique, le pourcentage des Français qui écoutent des disques ou des cassettes au moins un jour sur deux a plus que doublé, passant de 15 % en 1973 à 32 % en 1988; 27 % seulement des Français déclarent ne jamais écouter de disques. En revanche, il apparaît que 71 % des Français n'ont jamais au cours de leur vie assisté à un concert de musique classique, 75 % jamais à un concert de rock, 82 % jamais à un concert de jazz. 9 % seulement des Français ont assisté à au moins un concert classique dans les douze derniers mois, 10 % à un concert de rock et 6 % à un concert de jazz.

Il faut l'admettre : la consommation de musique (de toutes les musiques, sérieuses aussi bien que légères) se fait aujourd'hui beaucoup plus par des médias électroniques que par un contact direct; c'est vrai, même pour ceux qui fréquentent régulièrement les concerts, car bien souvent ils se révèlent aussi les auditeurs les plus réguliers des disques et de radio.

La réalité musicale dans la transmission radiophonique.

Il y a près d'un demi siècle, T.W. Adorno, l'éminent sociologue de la culture, représentant de l'École de Francfort, pendant son exil américain, a consacré à la diffusion de la musique par la radio une étude qui mérite d'être prise comme point de départ d'une réflexion nouvelle (4). Pour lui, il n'est pas douteux qu'en passant par le canal de la radio, la musique subit une profonde dénaturation. Adorno voulait, avant tout, réagir contre l'optimisme béat qui entraîne certains à célébrer les vertus d'une démocratisation de l'art par une diffusion de masse.

Pour déterminer ce qui advient à une structure musicale au cours de sa transmission, Adorno prend l'exemple des symphonies de Beethoven. Il les choisit non seulement parce qu'elles apparaissent au jugement commun comme le modèle même de la « grande musique », de l'oeuvre classique, c'est-à-dire, « sérieuse », relevant de la haute culture, mais aussi parce que leur structure pose à l'audition un certain nombre d'exigences pour être perçue. En cela, les symphonies de Beethoven ne sont pas exceptionnelles mais plutôt exemplaires de tout une tradition de la musique occidentale. On croit - dit Adorno - qu'on a démocratisé Beethoven parce que, grâce à la radio, beaucoup de gens sont aujourd'hui capables de siffloter dans la rue le thème de sa Cinquième symphonie. En fait, un thème, si caractéristique qu'il soit, n'est pas l'oeuvre elle-même. Ce qui fait l'oeuvre, c'est une construction globale dans laquelle le matériel thématique n'a qu'une valeur relative, mais où le processus de développement est l'essentiel; les thèmes n'acquièrent leur signification que dans le déroulement total qui fait que non seulement leurs modifications mais leurs répétitions mêmes sont signifiantes. Selon Adorno, l'écoute de la musique à la radio ne peut être que parcellaire, elle ne peut se réaliser effectivement dans la continuité; elle tend ainsi à valoriser abusivement les éléments le plus aisément perceptibles dans les œu-

vres, les thèmes qui, isolés dans leur contexte, n'ont en fait qu'une valeur en quelque sorte fétichiste. Ramenée à ces éléments, l'oeuvre est banalisée, réduite à quelques lieux communs faciles à comprendre et à mémoriser.

Certains des reproches d'Adorno ont perdu de leur pertinence. Il n'est plus vrai de dire que le matériau sonore est entièrement dégradé dans sa transmission par le canal radiophonique. Depuis 1941, la technique a progressé : la diffusion par modulation de fréquences a considérablement élargi le spectre des fréquences sonores transmises, pour rejoindre à peu près celles qui, pratiquement, sont perceptibles par l'oreille humaine; la stéréophonie a réintroduit le relief sonore; les disques qui servent souvent de support à la musique radiodiffusée ont connu des progrès essentiels grâce au microsillon, à la stéréo, au compact. Il est vrai que pour beaucoup d'auditeurs, l'audition radiophonique se fait souvent sur de petits appareils à transistor qui, au bout de la chaîne réduisent sensiblement les qualités sauvegardées jusque là. Mais la transmission peut aussi être effectuée par les canaux de la télédiffusion et les récepteurs à domicile peuvent être intégrés dans des chaînes de haute-fidélité très sophistiquées; l'écoute à domicile peut alors répondre aux plus grandes exigences.

Certes, l'enregistrement - ou la captation en direct d'un concert - s'effectue par l'intermédiaire d'une « prise de son » qui ne restitue pas exactement ce que perçoit l'oreille de l'auditeur de concert : elle recompose l'équilibre sonore, par exemple, en jetant un éclairage variable sur les différents groupes d'instruments ou en privilégiant le soliste dans un concerto. Quant à la réalité sonore, la « haute fidélité » ne fournit donc pas un décalque exact de ce qu'on peut entendre dans une salle de concert. Mais, pour autant, elle n'entraîne pas nécessairement une détérioration de l'oeuvre. Du reste, l'acoustique des salles est, elle-même, de qualité variable et peut dans certains cas avoir des conséquences dommageables pour la bonne perception d'une oeuvre. En transformant la matière musicale, la prise de son peut aussi révéler des beautés nouvelles.

Une écoute parcellaire

Mais, est-il vrai que l'audition radiophonique est

si distraite qu'elle ne permet pas la perception d'une oeuvre dans sa continuité ? Est-il vrai que le morcellement qu'elle impose introduit une banalisation en substituant à la continuité du développement la simple juxtaposition des thèmes connus, séparés par une trame qui n'est pas clairement perçue. Est-il vrai que l'audition radiophonique transforme nécessairement une symphonie en une sorte de pot-pourri ou, pourrait-on dire encore, en un collage de lieux communs ? Est-il vrai enfin, comme le pense Adorno, que cette atomisation s'accompagne d'un processus de « romantisation » : réduite à l'enfilage d'une série de cellules thématiques isolées, la symphonie tendrait à les valoriser excessivement en les dotant d'une parure littéraire encombrante qui serait, en fait, un travestissement de la pure réalité musicale.

Cette romantisation littéraire, on peut en tout cas tenir pour acquis qu'elle ne se manifeste pas seulement à l'écoute de la musique à la radio. Au premières pages de l'essai d'esthétique musicale qui, sous le titre modeste d'*Introduction à J.-S. Bach* reste une pénétrante analyse de la réalité musicale, Boris de Schloezer n'écrit-il pas en effet (5) : « ...j'ose affirmer que dans une salle de concert, sur cent personnes, il n'y en a pas dix peut-être qui soient capables d'écouter réellement la musique. Convaincu qu'il lui prête toute son attention et s'en délecte, l'auditeur généralement se contente de s'écouter ou plutôt de s'abandonner à une vague euphorie, à la fois sentimentale et sensuelle, traversée d'émotions fugaces, d'élan sans objets, d'impressions internes, d'images qui le surprennent lui-même lorsque, brusquement, il lui arrive d'en prendre conscience et de reconnaître jusqu'où l'ont entraîné ses rêveries. Ce qu'il goûte au fond, cet auditeur, ce n'est nullement la musique : on pourrait dire qu'il aime la musique dans la mesure exacte où, la transposant tandis qu'elle s'écoule, il l'oublie pour le flux intérieur qu'elle déclenche en lui, pour l'illusion d'un enrichissement, d'un accroissement et d'une liberté qui lui sont octroyés gratuitement à la seule condition de rester passif, de se laisser emporter ou « bercer » : le moindre effort de concentration, en effet, la moindre tension de sa part romprait aussitôt cette trame fragile ».

C'est bien de l'auditeur de concert qu'il est ici question et non de l'auditeur de radio. Si l'on en

croit B. de Schloezer, cette écoute sentimentale, rêveuse et littéraire, est le fait de presque tout le monde. Certes, tout le livre est consacré ensuite à l'analyse de ce qu'est, pour B. de Schloezer, « écouter réellement la musique », mais la constatation de la généralisation d'une écoute de la musique, réputée médiocre et vulgaire, suffit à démontrer que, si elle peut se produire aussi bien au concert qu'à la radio, ce n'est pas la radio qui en est responsable, mais l'auditeur lui-même.

Comme Adorno, B. de Schloezer valorise l'écoute formaliste : « ...écouter et comprendre une oeuvre, ce n'est nullement la subir et se traîner après elle; c'est la reconstituer; et à chacun des moments de la synthèse, le présent contient tout le passé non parce que je conserve celui-ci, mais parce que je l'utilise, parce qu'il prend part à la construction de ce présent ». (6)

Comprendre la musique

Même si l'on ne pense pas que la musique doive nécessairement être limitée à son pur déroulement formel, on peut admettre que la compréhension globale et profonde du phénomène musical entraîne, en effet, une implication active et continue de l'auditeur. Mais la démonstration scientifique sur base des analyses de la psychologie cognitive en est difficile à établir. Trop souvent, jusqu'à présent, les études empiriques réalisées par les psychologues de la musique s'appliquent à des situations expérimentales artificiellement limitées plutôt qu'à des comportements dans la vie réelle des auditeurs ou des musiciens. Lorsqu'elle est réalisée en laboratoire, l'analyse met le sujet dans un état qui ne peut que l'éloigner de la perception normale et risque donc d'être, au moins sur certains points, dépourvue de pertinence. Un ouvrage récent de John Sloboda fait, à cet égard, une bonne synthèse des acquis et des points d'interrogation des recherches en psychologie cognitive de la musique, particulièrement dans le domaine anglo-saxon (7). Bien avant lui, Robert Francès avait montré déjà que comprendre la musique est un phénomène complexe qui s'établit à plusieurs niveaux (8).

Comprendre - explique-t-il - c'est d'abord distinguer de la masse de l'oeuvre les thèmes, les motifs, les idées dominantes. S'il s'agit d'une oeuvre qui respecte les normes de la musique tonale, la perception

d'un thème comme unité logique - la compréhension de sa mélodie - se situe au niveau le plus facile; c'est qu'un sujet élevé dans la tradition culturelle de la musique occidentale baigne littéralement dans le monde tonal; même s'il n'a reçu aucune éducation musicale spécifique, son oreille (et l'on veut entendre par là tout le mécanisme intellectuel et sensible de la perception auditive) a été habituée, dès sa petite enfance, à certaines normes, simplement par l'audition répétée de fragments musicaux qui se conforment généralement aux structures de la tonalité.

Dans une société donnée, il y a donc une acculturation généralisée à un certain type de musique qui permet de reconnaître comme familier un thème musical même inconnu, pourvu qu'il soit conforme au code. Les expériences prouvent que certains thèmes - les plus simples, les plus conformes à la tradition - sont aisément perçus comme unité globale et donc compris par le commun des auditeurs, tandis que d'autres, plus complexes, ne semblent présenter au plus grand nombre qu'un chaos indéchiffrable; les expériences montrent aussi que c'est par la fréquentation de la musique elle-même que les difficultés peuvent être réduites et qu'à un moment donné peut jaillir, comme une illumination, la compréhension. On sait, en outre, que la musique occidentale n'est généralement pas monodique; il peut être souvent facile de dégager la mélodie de son accompagnement harmonique, la mélodie étant perçue comme une figure significative se détachant d'un fond plus neutre. Les difficultés sont accrues lorsqu'on a affaire à une véritable polyphonie qui superpose des mélodies relativement indépendantes. La compréhension de la polyphonie met en oeuvre un processus intellectuel, établit une hiérarchie toujours variable des plans sonores qui sont tout à tour mis en évidence sans que les autres soient réduits à la fonction de «fond». Même si, le plus souvent, dans la polyphonie occidentale, un seul thème fait l'objet d'imitations, la compréhension en est infiniment plus complexe que pour la perception d'une cellule thématique. Ici aussi, les progrès dans la compréhension se développent par l'apprentissage, c'est-à-dire par la pratique répétée d'un certain type de musique ou par des exercices éducatifs systématiques.

Mais une oeuvre musicale n'est pas faite que de

thèmes dans un contexte harmonique ou polyphonique. C'est un déroulement dans lequel, au premier temps, il faut pouvoir dégager les idées dominantes, mais où il faut ensuite pouvoir tenir compte « 1 des rapports existant entre l'idée principale et ses différentes apparitions; 2 des rapports existant entre cette idée et celles qui s'intercalent entre les différentes apparitions; 3 des rapports s'établissant entre les idées intercalaires ». On peut dire ainsi que la compréhension d'une oeuvre musicale dans sa totalité « implique l'assimilation de ce qui, morphologiquement, dérive d'un thème avec la distinction de l'élément de nouveauté introduit (variation, amplification, changement d'harmonie ou de rythme), la différenciation de tout ce qui n'appartient pas au thème, mais joue le rôle de pont, de charnière, ou dérive d'un autre thème (9). Tous les résultats acquis lors d'expérimentations montrent l'influence déterminante de l'éducation musicale sur l'assimilation des éléments thématiques secondaires à l'idée principale, sur la différenciation des idées principales elles-mêmes, sur la compréhension des rapports entre la mélodie et l'harmonie. Cela ne signifie pas qu'une éducation musicale systématique et consciente soit indispensable; pour comprendre une structure musicale, il n'est pas requis de pouvoir « nommer » ses composantes (les hauteurs de notes, les intervalles, les accords, les instruments qui donnent la couleur sonore); la connaissance qu'on peut avoir de ces éléments peut être implicite, elle est généralement intraduisible en mots, mais tout tend à prouver qu'une expérience vécue et répétée est indispensable à la compréhension véritable d'une oeuvre musicale. Au-delà d'un donné si généralement répandu à travers la société qu'il paraît en quelque sorte naturel, c'est par un apprentissage que s'exerce l'acculturation au monde de la musique. Cet apprentissage, lorsqu'il est systématique, est généralement le plus efficace : c'est l'éducation musicale proprement dite; mais il peut naître d'un contact plus ou moins fréquent avec la réalité musicale.

Il faut ajouter encore que la compréhension globale de la musique ne se réduit pas à l'intelligibilité de la forme. Certaines significations sont si étroitement liées à une matière musicale bien assimilée (les accords consonants marquant le repos, les accords dissonants l'inquiétude, le chromatisme, la douleur,

etc.) qu'elles paraissent naturelles et qu'elles sont ressenties aussitôt que perçues; mais beaucoup d'autres résultent d'associations établies dans des groupes sociaux déterminés et ne s'acquièrent - comme une langue - que par la pratique. On peut dire enfin que la perception d'une musique est déterminée par sa confrontation critique - même implicite - avec toutes les autres musiques connues, très éloignées ou très proches. La richesse de cette perception résulte évidemment de la variété et de l'ampleur des expériences passées. C'est ici surtout qu'entre en jeu la culture spécifiquement musicale.

Tout ceci nous aide à comprendre que ce n'est pas par hasard si un des premiers effets très apparents d'une large diffusion de la musique est d'amener le plus grand nombre de gens à siffler dans la rue le thème le plus caractéristique de la Cinquième Symphonie. C'est, en effet, par la compréhension et la mémorisation de thèmes tonalement très simples que peut normalement commencer la perception de la musique. Le problème est de savoir si cela peut constituer le premier stade d'un processus qui, de proche en proche, pourrait amener à une compréhension globale du phénomène musical; ou si, tout au contraire, la radio, par les effets d'une nature particulièrement vicieuse, ne risque pas de détruire les principes d'une audition intelligente.

Les transformations de la radio

Dans les premiers temps de son histoire, la radio a eu l'ambition de capter de manière exclusive l'attention de ses auditeurs. Un poste récepteur trônait dans la salle de séjour et rassemblait autour de lui toute la famille pour une écoute commune pendant les heures de loisir. Les organismes de service public ont alors veillé à placer en soirée - pendant le temps libre des auditeurs - les émissions culturelles - concerts, théâtre, etc - en reléguant à d'autres heures le divertissement qui pouvait être écouté d'une oreille distraite. Lorsque la télévision a pris sa place prioritaire dans le temps libre, la radio - pour résister à la concurrence - a dû se transformer et modifier ses ambitions et ses objectifs. Elle a renoncé, par exemple, à lutter contre la fascination du petit écran dans la soirée; puisque la télévision ne fonctionnait pas encore en continuité, elle a porté ses efforts sur

la journée en misant sur l'alternance de moments de passivité et d'attention, elle a pu superposer ses programmes aux activités diverses qui se déroulent tout au long du jour : soins de toilette, repas, activités domestiques, bricolage, lecture, rêverie, déplacements en automobile, etc.

Même dans la soirée, l'audition de la radio a toujours été beaucoup moins exclusive que ne le pensaient les responsables des programmes. La radio a longtemps méprisé ses auditeurs passifs; elle aurait volontiers considéré l'audition inattentive comme un défaut, voire comme un vice dont il fallait les guérir. Les responsables des organismes de service public - qui présentaient le modèle dominant en Europe - ont souvent agi comme si la radio n'avait en face d'elle que des auditeurs actifs et des arriérés qu'il fallait éduquer, auxquels il fallait apprendre à écouter. Mais elle a dû s'aviser que les conditions mêmes de la réception radiophonique ne permettent pas une longue mobilisation de l'attention sur le message sonore, parce que celui-ci vient s'insérer dans le monde de la vie quotidienne qui impose toutes ses sollicitations.

Toutes les enquêtes sur le comportement des auditeurs de radio montrent, de fait, que la densité de l'écoute est essentiellement concentrée au moment de la diffusion des principaux journaux parlés (matin, midi et soir); c'est à ce moment-là aussi qu'elle est la plus active; cependant chevauchant les heures de repas, même alors, l'écoute de la radio est donc encore une activité secondaire - c'est-à-dire parallèle à une autre activité.

La nature de cette écoute secondaire est difficile à analyser : si l'on s'en rapporte aux auditeurs, il n'est pas exclu qu'elle soit (au moins partiellement) active, l'activité première -le travail, la toilette, la conduite de l'automobile- devenant elle-même machinale et automatique.

Ce type d'écoute peut évidemment ne susciter que des rêveries. Mais, est-il vraiment exclu qu'il rejoigne celui qui prévaut dans une salle de concert où l'auditeur trouve aussi, bien des occasions de distraction : la « chorégraphie » du chef d'orchestre, le jeu et la mimique des instrumentistes, la toux des voisins, la lecture du programme.

Dans sa synthèse sur les recherches relatives à l'écoute musicale (1) Sloboda reconnaît que celle-ci consiste « en une série d'images mentales évanesc-

centes et pour la plupart incommunicables, de sentiments, de mémoires et d'anticipation»; il souligne que les recherches expérimentales n'ont apporté de réponse satisfaisante au principal problème auquel se trouve confronté celui qui étudie les processus d'écoute : la majorité des recherches de psychologie cognitive ne s'appliquent qu'à de très brefs fragments musicaux (souvent isolés pour les commodités de l'étude expérimentale) et n'éclairent ainsi que les processus d'écoute élémentaire, en laissant dans l'obscurité les processus supérieurs relatifs à des unités plus larges.

Les psychologues de l'école dite de la *Gestalt* ont montré que la perception visuelle s'effectue non de manière analytique, mais par le *groupement* d'éléments simples enregistrés globalement par le cerveau. Il en est de même sur le plan sonore. L'auditeur ne perçoit pas des sons isolés, mais des relations entre les sons. L'accoutumance à certaines échelles, à certaines formules mélodiques, à certaines tournures rythmiques, à certains enchaînements harmoniques, les fait percevoir en quelque sorte comme des super-signes qui peuvent ensuite être structurés entre eux. L'éducation musicale qui s'acquiert par la fréquentation des oeuvres a évidemment une influence sur la perception d'une figure, sa fixation dans la mémoire, sur la capacité d'identifier les transformations mélodiques, rythmiques ou harmoniques qu'elle subit, sur la possibilité dans un déroulement simultané de comprendre une mélodie comme figure dominante et de percevoir comme fond sonore l'accompagnement harmonique ou contrapuntique qui lui est donné, de distinguer dans la continuité de l'oeuvre les moments-clés et de hiérarchiser les autres - les développements, les transitions - en fonction des premiers.

La compréhension d'une oeuvre s'accomplit ainsi dans une succession d'actes d'appréhension de groupements sonores que le cerveau structure selon un processus implicite et irréfléchi, tant qu'ils se développent à l'intérieur du système tonal auquel les Occidentaux sont acculturés dès leur petite enfance.

Cette structuration n'impose pas une écoute active qui braque l'attention de l'auditeur sur tous les événements liés au déroulement sonore de l'oeuvre. Robert Francès estime qu'«il y a dans l'audition d'une oeuvre thématique une certaine discontinuité de la tension psychologique : certains moments clés

nous occupent entièrement par l'importance qu'ils ont dans la compréhension de l'ensemble ; exposition, réexposition, passage à une autre idée, retour cyclique, etc. C'est alors que dans la série de rapports sonores et temporels subis, surgit la relation qui nous permet de les ordonner. Les autres moments apportent une détente relative qui nous prépare à discerner d'autres articulations» (11).

L'écoute du décor sonore

En faisant le point sur le rôle de l'attention dans l'écoute, John Sloboda a signalé que les premières études montraient que, lorsqu'on présente simultanément deux messages linguistiques, il est possible de suivre l'un de ceux-ci; mais que l'on ignore presque tout des caractéristiques de l'autre message; ces constatations venaient étayer «la notion selon laquelle notre système perceptif comporte un seul *canal* attentionnel d'une capacité limitée, ne laissant passer qu'une petite partie de l'information sensorielle à la fois» (12). Mais des études plus récentes ont montré que des processus peuvent être perçus simultanément, «pour autant qu'ils n'utilisent pas les mêmes genres de mécanisme cognitif»; c'est le cas par exemple, si l'un des messages est verbal, et l'autre, musical, car chaque message requiert un type de traitement différent.

La diffusion de musique en décor sonore ne paraît pas incapable de susciter *les moments d'écoute active* qui peuvent suffire à structurer l'oeuvre en dépit des alternances de relâchement de l'attention. Le décor sonore n'est pas nécessairement perçu d'une manière entièrement passive.

Pour que cela soit possible il faut cependant que la musique entendue se déploie dans un langage familier à l'auditeur. Dans une société qui ne connaît qu'un seul style - comme cela a été souvent le cas dans le passé occidental ou aujourd'hui encore dans des sociétés fermées - la compréhension d'une musique peut être immédiate pour l'auditeur. Tous les signes expressifs - soutenus le plus souvent par le contexte social et fonctionnel - sont maîtrisés et interprétés sans peine.

Une des difficultés d'approche de la «musique sérieuse» réside aujourd'hui dans le fait qu'elle n'est pas limitée à un seul type de musique, à un seul

style; elle propose à l'auditeur la cohabitation de musiques historiquement très différentes qui, le plus souvent, sont conformes à un principe d'organisation tonale (et qui en usent avec des degrés variables de simplicité ou de subtilité) et qui souvent aussi, pour les musiques écrites depuis le début du siècle, échappent au principe tonal. Chacune de ces musiques a son style, son *code*, c'est-à-dire, selon Abraham Moles, « tout l'ensemble des règles qui établissent une *prévisibilité* plus ou moins grande dans l'esprit du récepteur, qui contribuent à mettre de l'ordre dans l'assemblage des signes, et qui collaborent à l'intelligibilité » (13).

Dans une société pluraliste il faut savoir ajuster sa *perception* pour passer d'un code à l'autre, de Mozart à Wagner, à Debussy ou Strawinsky. Si ces codes se situent à l'intérieur du système tonal, le jeu des tensions et des relaxations se maintient, mais chacun des signes connus par ailleurs acquiert dans un nouveau contexte une signification différente. Lorsque l'auditeur est confronté à une oeuvre élaborée dans un code qu'il ne maîtrise pas, elle lui reste opaque, impénétrable; elle l'ennuie; bientôt il l'abandonne, lassé. Même s'ils sont acculturés aux rudiments du langage tonal par les chansons, les musiques populaires, beaucoup d'auditeurs non formés ne savent comment s'en servir dans les oeuvres savantes, plus complexes; ils ne savent quelle satisfaction ils peuvent tirer d'une fugue de Bach ou d'une symphonie de Mozart; car, comme l'a écrit Pierre Bourdieu, « l'oeuvre d'art n'existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer ».

Photo : Contempler la mort et écouter sa musique intérieure



Mais, entre la non-compréhension marquée à la limite par le refus d'écouter et la compréhension parfaite, revendiquée par Adorno et Schloezer et qui peut s'établir dans une audition clairement structurée par la liaison hiérarchisée de tous les signes syntaxiques ayant valeur de schèmes expressifs, il y a une grande zone intermédiaire, marquée par bien des degrés.

Une musique de décor sonore ne remplit sa fonction de relaxation de manière adéquate que si elle ne perturbe pas l'auditeur, si elle crée pour lui un climat expressif qui lui convienne et qui varie en fonction de sa formation, de sa culture, de ses goûts, voire de ses dispositions psychologiques du moment.

Le pluralisme musical des chaînes de radio

Les responsables des programmes de radio ont compris que le même auditeur n'acceptait pas également toutes les musiques comme décor sonore; l'alternance des genres à laquelle on avait longtemps recouru sur des chaînes généralistes - en juxtaposant tout au long d'une journée une heure d'opérette, une heure de chansons, un peu de jazz et un concert symphonique, ne satisfaisait vraiment personne. On a estimé qu'il valait mieux placer en continuité, mais sur des chaînes distinctes, des programmes musicaux plus homogènes, conformes aux goûts de groupes particuliers d'auditeurs.

Contrairement à ce qu'on a dit souvent, la société globale n'est pas une « société de masse »; elle connaît de grands mouvements intégrateurs transnationaux, mais elle est, en fait, une mosaïque de tendances particularistes, émanant de groupes qui pour des raisons diverses diffèrent dans leurs goûts : il y a des *groupes d'âge* (les adolescents, les personnes de plus de cinquante ans dans une société vieillissante), des *groupes culturels* (qui se distinguent par le niveau social, le niveau scolaire, les pratiques culturelles - fréquentation des concerts, du théâtre ou tout au contraire des foires et des « discothèques » - communautés ethniques, immigrés), des *groupes diversifiés par la géographie* ou l'habitat (villes, campagnes, capitales, régions).

Au moment où la télévision s'affirmait comme un moyen de communication de masse qui voulait, aus-

si souvent que possible, retenir l'audience la plus large, la radio a essayé de mieux satisfaire des publics variés, en présentant en parallèle des programmes plus homogènes, mais contrastés et où les musiques occupent une place primordiale.

C'est ainsi que les radios de service public se sont divisées en chaînes contrastées où une musique d'un certain type, proposée en continuité et en exclusivité, donne une unité d'atmosphère aux programmes qui les composent. Les radios privées qui, au cours des dix dernières années, se sont ajoutées dans la bande F.M., ont accru cette diversification mais de manière relative seulement, car beaucoup d'entre elles présentent des programmes de même type qui s'adressent aux mêmes groupes sociaux.

Dans cet ensemble, les «Troisièmes programmes» ou les «France-Musique» s'imposent de présenter une continuité de musiques d'intérêt culturel qui, en raison des exigences de langage qu'elles impliquent, ne touchent qu'une partie limitée de l'auditoire global de la radio.

Certes ces programmes spécialisés, quels qu'ils soient, ont surtout pour effet de conforter les auditeurs dans leurs goûts (musique classique ou rock). L'adéquation entre les goûts musicaux des différents groupes qui les caractérisent intimement, (comme l'a bien montré Pierre Bourdieu dans un de ses livres majeurs, *La distinction*) et la musique qui leur est offerte en continuité sur les différentes chaînes, est la condition du bon fonctionnement du décor sonore. Cependant, il n'y a pas un statisme absolu des goûts et des programmes; à l'intérieur d'un programme d'un type déterminé peuvent se glisser des oeuvres nouvelles qui élargissent progressivement le champ esthétique de l'auditeur.

Et rien ne permet de dire qu'à ceux qui ont une formation préalable - ceux qui détiennent les codes de la musique de qualité et qui leur accordent un intérêt esthétique prioritaire - la radio ne puisse donner qu'une expérience esthétique dégradée. Dans le passage à travers les ondes ou dans l'enregistrement, la musique ne perd aucun de ses attributs essentiels; tout aussi bien qu'au concert, elle peut y être appréciée dans sa totalité, dans sa continuité structurelle, éventuellement même, selon les exigences les plus rigoureuses d'une esthétique formaliste.

Il est vrai qu'à la radio, la musique n'est pas per-

çue exactement comme au concert. Mais après tout, l'institution des concerts telle que nous la connaissons, n'est vieille que de trois siècles et il n'est pas assuré qu'elle doive durer toujours.

- (1) *L'équipement en radio-télévision dans la partie francophone du pays (mise à jour)*, RTBF, Bureau d'études, Enquête permanente, janvier 1988.
- (2) RTBF, *Sondages radio 1990*.
- (3) *Les pratiques culturelles des Français*, Enquête 1988-1989, Paris, La Documentation française, 1990; O. DONNAT et D. COGNEAU, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte - La Documentation française, 1990.
- (4) T.W. Adorno, *The Radio Symphony. On Experiment in Theory* dans *Radio Research 1941*, edited by P. LAZARFELD and P. STANTON, New-York, 1942.
- (5) B. de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach (Essai d'esthétique musicale)*, Paris, 1947, p. 16
- (6) B. de Schloezer, *op. cit.*, p. 39
- (7) John A. SLOBODA, *L'esprit musicien. La psychologie cognitive de la musique*, Liège-Bruxelles, éd. P. Mardaga, 1988.
- (8) R. FRANCES, *La perception de la musique*, Paris, 1958
- (9) Id. *op. cit.*, pp. 203-204
- (10) Cfr *L'esprit musicien*, pp. 207 et sv.
- (11) *La perception de la musique*, p. 247
- (12) *L'esprit musicien*, p. 228
- (13) A. MOLES, *Sociodynamique de la culture*, Paris, 1967, p. 118



Photo : Cris de rue

3.

le pouvoir des sons

Le son, par le petit bout de l'oreille ...

COMMENT parler du son sans parler de celui qui l'écoute ? Comment parler de celui qui l'écoute sans aborder l'oreille ? Pour éviter de ne laisser à cet organe que son pavillon, qu'il nous soit permis d'enrichir notre questionnement des propos d'un pédagogue de l'écoute qui depuis quarante ans maintenant s'intéresse à l'être derrière l'oreille, au sujet écoutant.

Dès la fin des années quarante, le professeur Alfred Tomatis, oto-rhino-laryngologiste français, entreprit une série de travaux portant sur la surdité professionnelle des ouvriers d'usine ainsi que sur les problèmes de voix des chanteurs d'opéra. Les observations qui en découlèrent lui permirent d'énoncer en 1954 ce qu'il est convenu d'appeler la « loi d'effet Tomatis » : « La voix ne peut émettre que ce que l'oreille entend ». (Husson 1957). Au cours de ses travaux, Tomatis constata que le niveau de motivation d'une personne à entendre ou à ne pas entendre pouvait influencer sa capacité d'écoute bien mesurable lors d'un test auditif. Ces observations lui permirent de mettre en évidence des différences fondamentales entre les concepts d'audition et

d'écoute. Selon lui, l'audition réfère à la perception passive des sons, alors que l'écoute implique un acte volontaire de la part du sujet. Celui-ci doit utiliser volontairement son audition pour viser directement telle ou telle information sonore spécifique ... L'écoute serait donc étroitement liée aux phénomènes d'attention et de concentration. Elle jouerait également un rôle primordial dans la compréhension, l'interprétation, et la mémorisation des messages sonores du langage en particulier. Tomatis a développé depuis les années cinquante des systèmes de filtres électroniques permettant de restituer à l'oreille les fréquences perdues et de rétablir ainsi la capacité et la qualité d'écoute de celle-ci. Un appareil de stimulation sensorielle appelé « oreille électronique » est actuellement à la base de sa pédagogie de l'écoute dispensée dans plus de 120 centres du monde entier.

L'oreille dans un bocal.

« ... Il ne faut jamais perdre de vue que l'homme est un animal à sons, savoir dans quel bocal on va le placer devrait être une préoccupation de première urgence. Hélas il n'en n'est rien. On a tendance au contraire à empiler les gens dans ces boîtes à sar-

Pierre Romain est musicologue et audio-psychophonologue formé à la méthode Tomatis

dines standardisées, que sont les pièces possédant une quatrième dimension, invisible, mais ô combien sensible ! qui est précisément la dimension sonore. Vous savez maintenant ce que je mets dans ce mot : dans le son - tel que je le comprends - c'est le psychisme tout entier qui se trouve impliqué si bien que les murs doivent être bâtis de telle sorte qu'ils réfléchissent dans l'ordre acoustique une partie de l'être de celui qui les habite. On voit qu'il s'agit de bien autre chose que d'une simple exigence de confort! ... ».

D'après Tomatis, pour que le cerveau d'un sujet puisse devenir véritablement humain, il faut qu'il entre dans le champ conscient et pour qu'il entre dans le champ conscient, il faut qu'il y ait une excitation énergétique au niveau de l'appareil encéphalique. Et pour lui, cette excitation est à l'origine de toute créativité. Il est donc dangereux de ne considérer d'emblée le « sonore » qu'en termes d'agression, au risque de se retrouver par excès contraire dans une situation où de plus en plus de gens souffriraient du manque de son, exactement comme d'autres peuvent souffrir du manque d'oxygène.

Mais au fait, comment faut-il poser la question? Tel son est-il nocif ou tel autre bienfaisant? Comme l'air, le son est une composition d'éléments distincts et il semble qu'il faudrait parler plutôt de telle ou telle autre « partie » de son. D'après lui, et personne ne le réfute, les éléments aigus (au dessus de 8000 hz) sont actifs et participent au premier chef à la dynamisation de celui qui les perçoit. En revanche, les éléments graves vont mobiliser l'énergie sans collaborer à la recharger. Ce sont eux qui, par exemple, obligent quasiment un individu à danser, à entrer en transe, etc... Ils mobilisent un engagement du corps très coûteux au point de vue énergétique, qu'ils sont incapables de compenser d'un autre côté.

Il est une évidence que tous les sons que nous émettons se réfléchissent sur quelque chose et nous reviennent. Ainsi, sommes-nous enclins à admettre que tout ce que nous offrons soniquement à l'environnement renforce la conscience que nous avons de notre propre existence. « ... Il (le son que nous émettons) nous fait vivre dans la mesure où il nous confirme que nous existons ... ». Il nous faut donc un retour, un écho juste, une réverbération suffisante. En termes d'environnement sonore, il serait donc souhaitable de trouver une formule qui nous isole mieux des bruits extérieurs qui pénètrent, malgré

notre volonté, notre espace sonore existentiel propre, tout en nous garantissant la réverbération de nos propres sons. Il y va de notre propre équilibre psycho-affectif !

L'oreille ...

Il plaît d'accorder au professeur Tomatis une place de choix à l'oreille; organe à part, essentiel, un organe premier précédant le système nerveux central autonome, comme si ce dernier en dépendait. On devine combien cette conception peut paraître insolite, heurtante, dérangement. Pourtant, toute l'expérience clinique et la connaissance sans cesse enrichie tendent à élever cette approche au rang d'évidence. Pour lui, l'homme se présente comme une vaste oreille mise en résonance au niveau même de l'écoute. Modelé au cours de notre histoire pour décoder tout ce qui se meut, cet appareil étrange sait tout à la fois déceler le déplacement, définir la statique, déterminer la verticalité, doser le tonus et assurer les mouvements de chacune des parties du corps. « ... grâce aux mobilisations relatives du labyrinthe membraneux vestibulaire et des liquides qui l'emplissent, l'oreille sait acquérir cette potentialité tandis qu'elle reproduit, en fonction des intégrations mémorisées des activités précédentes, l'ensemble des postures précitées par l'inversion des positions des liquides par rapport au labyrinthe membraneux ... ».



Photo : l'après surdité,
la première écoute

Classiquement il est vrai qu'on attribue au vestibule la gestion de tout ce qui a trait au mouvement et à la cochlée le contrôle et l'analyse des sons. On le voit ici, on ne saurait être aussi strict dans ce choix fonctionnel. On peut considérer en fait qu'il n'existe qu'un seul et même organe qui au cours du temps, se perfectionne, se complexifie pour répondre aux nouvelles activités auxquelles il est tenu de faire face. D'abord, sa mission consistait dans la mesure et l'intégration des mouvements, ensuite dans l'analyse de leur rythme, ensuite dans la détection de leur composition interne, enfin, dans l'appréciation de la valeur intrinsèque des éléments constitués, dans leur réalité physique; ceux-là-même qui définissent l'acoustique et plus spécialement l'acoustique musicale. C'est donc bien à l'oreille qu'il revient de jouer le rôle principal dans la mise en place de processus qui président à l'absorption du message musical lorsqu'elle s'apprête à se mettre à l'écoute. Cet acte implique bien plus qu'on ne pourrait imaginer. Tendre l'oreille c'est tendre le corps tout entier en disposant ainsi de tout le système nerveux afin de l'impliquer dans la fonction d'écoute de manière optimale. Aussi, le corps va-t-il se placer de telle sorte que l'oreille soit en mesure d'obtenir le maximum de son propre fonctionnement.

« ... Tandis que les labyrinthes se fixent dans leur posture de plus grande efficacité, le corps en sa totalité se place dans une attitude bien spécifique de verticalité au niveau de la colonne vertébrale ... ». Il est remarquable de découvrir à quel point un son, quand il nous touche, ne s'arrête pas aux circuits d'analyse auditive mais vient toucher notre être dans sa globalité physique et psychique. Peut-on dès lors entrevoir le rôle du musicien sur les êtres appelés à recevoir son message.

Ne peut-on véritablement pas parler de réel « pouvoir » dont le musicien ou professionnel de son devrait prendre enfin conscience pour en user à bon escient ? A son tour, l'auditeur devra en prendre conscience afin d'atteindre le lieu où sa protection est assurée. Dans cet état privilégié, il saura quelle partie de lui-même est impliquée et pourra connaître les réponses corporelles suscitées par la charge musicale. Par cette analyse il sera capable de décrypter les états d'âme et les intentions émotionnelles qui ont animé le compositeur. Il réagira en fonction de la mise en résonance de son système nerveux

dont il conservera le contrôle par l'écoute. Par contre l'auditeur non éduqué, mal ou imparfaitement codé et incapable de réaliser une réponse réellement valable, risquera d'être « écartelé ». Aimant tel ou tel auteur en fonction de ses propres états d'âme, il sera dangereusement introduit dans les mêmes conditions psychologiques que celles vécues par le compositeur. Non guidé par un musicothérapeute averti, les conséquences psycho-affectives le plongeraient à coup sûr dans un état de dépendance et de vulnérabilité intolérable ?

L'éducation affective, relationnelle, voire musicale sont autant de variables qui vont certainement conditionner le type d'écoute que chacun d'entre nous va développer, et il est vrai que chacun écoute comme il l'entend. Peut-être faut-il aussi admettre que rares sont ceux qui accèdent réellement à une réelle Ecoute. La maturation de l'écoute suit en parallèle la croissance de l'homme vers sa propre maturation d'adulte, vers son état de libération où l'existence s'efface devant l'être naissant. Là où il commence à faire corps avec la Musique, là où il devient musique et où il commence à croire, en se mettant à son écoute, qu'il la crée lui-même.

La musique est un facteur essentiel de l'humanisation de l'homme. Tout au long de notre histoire, on sait à quel point son rôle fut primordial, et on sait aussi combien peut être positive l'action des sons. Certes on sait aussi combien les musiques actuelles dites « pour jeunes », et qui se prétendent être de la musique et dont l'unique réalité acoustique consiste à faire du bruit, vont jusqu'à détruire l'oreille en détruisant l'organe de Corti. De plus, on vient de le voir, ce n'est pas uniquement l'organe qui se détruit, mais l'homme naissant dans sa quête de réalisation. Il s'agit bien ici d'enchaîner et non de libérer en ne laissant allumé que l'étage pulsionnel de l'être. Aucune chance de devenir dans ces conditions, aucune chance de communication, aucun espoir de communion des êtres. Peut-être est-il vraiment temps de s'interroger sur ces excès, afin que la musique ressurgisse avec ses qualités et ses critères fondamentaux qui l'érigent au-delà et en-deça de tout concept humain. D'où vient-elle? Si nous pouvons, avec humilité, penser qu'elle passe par nous et en nous, alors peut être aurons-nous écarté à tout jamais le danger que représente la volonté de s'en emparer. Il est temps ...

Pourquoi Mozart ?

TOMATIS travaille beaucoup avec la musique classique et surtout avec la musique de Mozart. L'écoute de la musique constitue une stimulation sonore dont le cerveau a besoin et l'on a pu constater que la privation sensorielle amène à la dépression et finalement au suicide.

Récemment, lors d'une interview, Tomatis s'explique sur le choix des musiques qu'il propose à ses patients :

« - J'ai essayé depuis 40 ans toutes les musiques du monde. Mais, pour moi, le but est que le sujet qui vient me voir aille vite. Or Mozart offre quelque chose d'exceptionnel: il a eu la chance de vivre dans un milieu favorable, élevé dans des conditions sans stress, dans un milieu imbibé de musique. Ainsi il a conditionné d'emblée son système nerveux puisqu'il a composé dès l'âge de 3 ans. Quand on fait écouter du Mozart à quelqu'un, il y a immédiatement une accélération cardiaque. Mozart avait un cœur qui battait à 120 tout le temps. Il en est mort d'ailleurs, à cause de sa tachycardie. La chance, pour nous, c'est qu'il donne, à travers sa musique, le battement de cœur d'un tout petit enfant et des trains d'ondes neurologiques qui nous permettent de

nous retrouver dans un apprentissage du désir de vivre. Déjà, quand vous passez du Mozart, le sujet se tient en verticalité et cherche naturellement la juste attitude d'écoute avec tout son corps. Et c'est le meilleur départ, parce qu'on se sent presque obligé de l'écouter. Vous passez du Mozart et vous avez l'impression de devenir plus intelligent, ce qui n'est pas désagréable, et même parfois, d'avoir composé le Mozart que vous écoutez! Pourquoi ? Parce que Mozart a utilisé des rythmes intérieurs, ceux de la respiration et du cœur.

Après Mozart nous passons aux chants grégoriens. C'est la musique de l'apnée la plus longue. Le cœur rebondit et s'apaise. Après la dynamique de l'avenir donnée par Mozart, le grégorien vient structurer et « asseoir » la verticalité. Et ensuite on passe à tous les chants locaux une fois qu'on voit que le système nerveux les intègre.

- En fait, c'est une espèce de naissance ?
- Oui, c'est une mise en route du système nerveux. »

Extrait d'une interview réalisée pour le mensuel « Le Paradoxe » (mars 1990).



Photo : bruissements

Les localisations cérébrales des sons de la musique

A PARTIR de données cliniques et expérimentales sur l'organisation du cerveau on a pu remarquer que l'activité de l'oreille droite est liée au fonctionnement de l'hémisphère gauche du cerveau. Cette oreille droite perçoit le mieux les données verbales tandis que les données musicales sont mieux perçues par l'oreille gauche.

Suite à de nombreux tests, on a pu localiser le sens musical proprement dit dans le lobe fronto-temporal droit et tout ce qui, en musique est en relation avec le langage, dans le lobe temporal gauche.

Enfin, la reconnaissance des rythmes semble relever des deux hémisphères. Mais ce sera au niveau du cortex que le message sera reçu, décodé et intégré.

a) L'hémisphère gauche est donc l'hémisphère du langage, il gouverne en musique tout ce qui se rattache à la lecture et l'écriture. Il est prépondérant dans la conservation des souvenirs de culture musicale, des connaissances en matière d'histoire de la musique.

Il est très actif chez les musiciens dont l'attitude est non pas globale mais analytique.

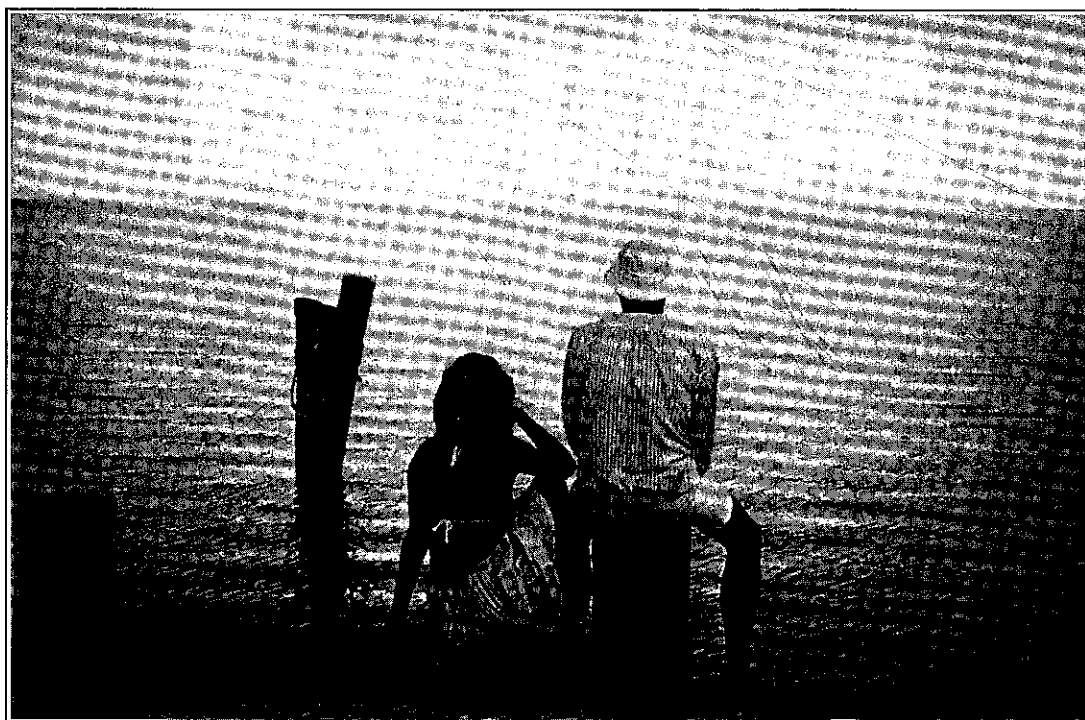
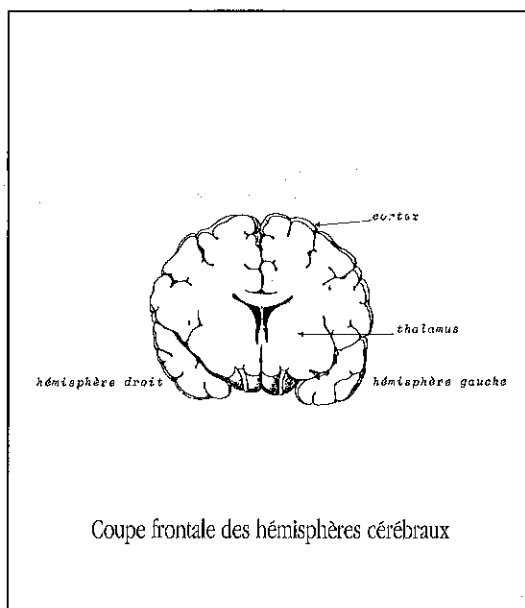
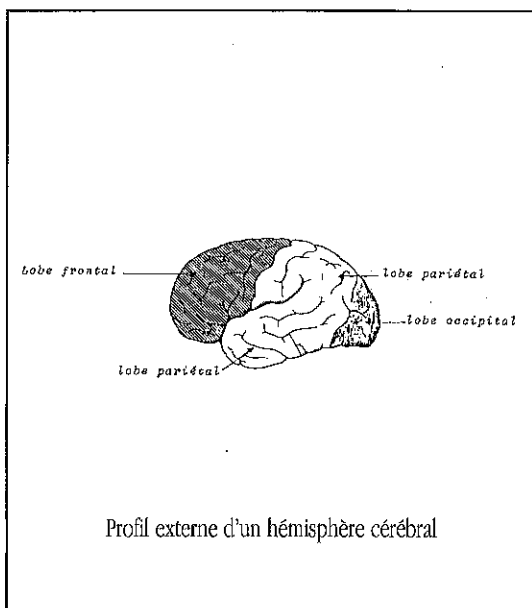
b) L'hémisphère droit joue un rôle important

dans la réceptivité à la musique. Il est le support du sens mélodique et intervient dans la perception émotionnelle de la musique. Son activité permet la reconnaissance de mélodies, de tonalité et de timbres d'instruments, ainsi que la reproduction de mélodies au niveau du chant et non des paroles de ce chant.

Entendre, écouter, comprendre pourraient résumer les modes d'appréhension de la musique mais ce serait négliger l'importance de la perception émotionnelle des sons transmis par l'oreille au cortex cérébral. On sait que la nature et l'intensité des réponses aux stimuli sonores ne sont pas les mêmes d'un sujet à l'autre. Ce n'est qu'à la fin du 19^{ème} s. que commencèrent les premières expériences véritablement scientifiques sur les effets physiologiques des ondes sonores, effets mesurés quantitativement. Dès 1958 des chercheurs étudient l'influence du rythme musical sur le rythme cardiaque. Des expériences ont lieu à la fondation Herbert Von Karajan à Salzbourg, afin de mesurer les effets du stress émotionnel provoqué par la musique sur les musiciens. Il apparaît que ce stress est beaucoup plus important chez un exécutant que chez un auditeur, qu'il per-

turbe le système neuro-végétatif et augmente grandement la tension artérielle.
Ces quelques considérations prouvent une fois encore l'influence des sons sur le corps humain tout

entier.
D'après Arlette Zenatti, laboratoire psychologique de la Culture, Paris, CNRS, in Sophie HUMEAU, *les musiques qui guérissent*, Paris, Retz, 1985.



Parapsychophonie ou « l'homme sonore »

L'HOMME doit être considéré d'abord comme un instrument récepteur. A l'état d'écoute, il perçoit, dans son corps tout entier les vibrations d'un son en même temps que son oreille conduit le message au cerveau.

Grâce à son travail de professeur de pose de voix, Marie-Louise Aucher découvre que le corps vibre de la tête aux pieds sur quatre plans (tête, thorax, bassin, jambes) correspondant à quatre octaves. Elle peut remarquer aussi que l'harmonie n'est généralement pas réalisée entre les différents plans de l'être. Les perturbations dans les harmoniques indiquent que la région corporelle correspondant à ces sons présente un trouble fonctionnel.

En chantant derrière le dos d'un élève qu'elle prend comme plaque de résonance et en écoutant les sons, Marie-Louise Aucher détecte les déficiences corporelles. Le schéma de réceptivité des sons qu'elle a établi correspond au schéma des points de vibration de l'acupuncture.

Elle découvre ainsi que vibrent, non seulement le squelette, mais aussi le système sympathique et les diverses zones du cerveau qui permettent une évaluation de l'état psychologique du sujet ainsi que ses

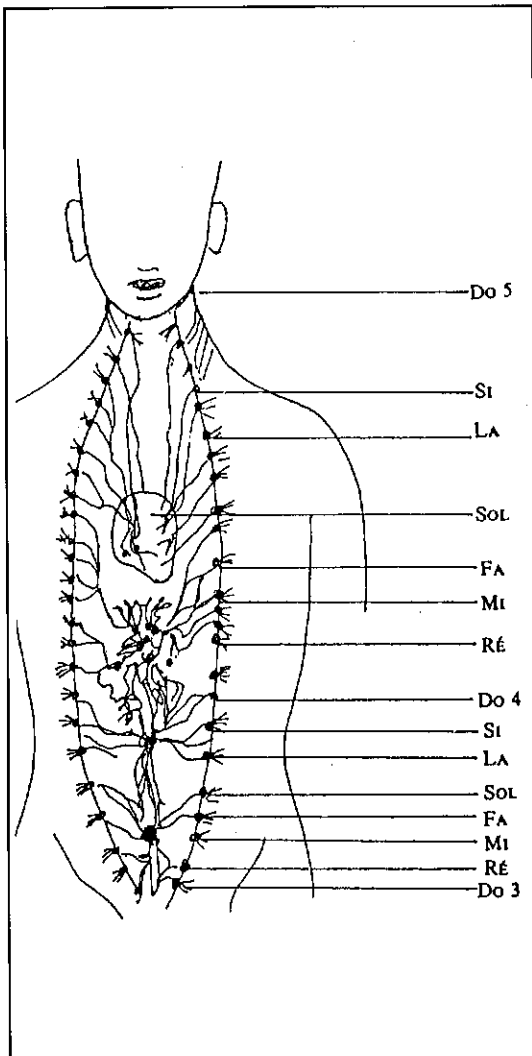
prédispositions mentales. Peuvent encore être perceptibles par le « cliché des sons », les altérations de l'appareil oculaire ou celles du système auditif, et, jusqu'à une dent cariée !

Mais la psychophonie a l'ambition d'aller plus loin, elle propose par le chant la réharmonisation de l'homme divisé.

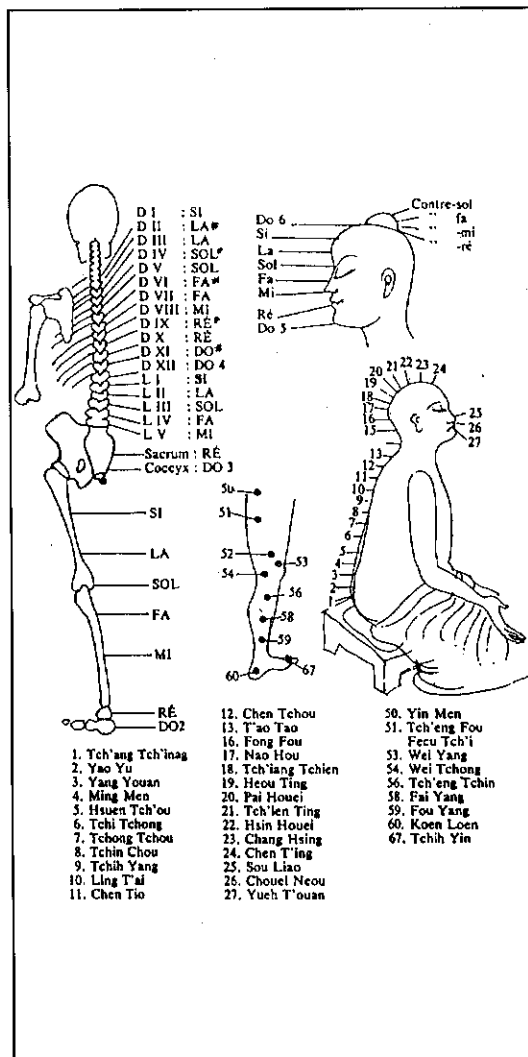
D'après Marie-Louise AUCHER,
L'homme sonore, Paris, épi. 1983

C'est en chantant à côté des orgues que Marie-Louise Aucher découvre sa sensibilité corporelle à la réceptivité des sons. Elle constate que tous les humains sont sensibles aux vibrations de quatre octaves successives de la gamme.

Le système sympathique et ses correspondances sonores
Croquis M.-L. Aucher in «L'homme sonore»



Figures illustrant la méthode des sons dite la psychophonie
 déposée à l'Académie des Sciences de Paris, le 19/12/1960



Son et intensité sonore dans la musique rock

Daniel Leon est responsable de la section son à l'In-sas. Il est sonorisateur, il travaille en studio et lors de spectacles. Il a sonorisé entre autres des prestations de Julos Beaucarne, Thierry Demey et de l'ensemble vocal de Marianne Pousseur.

La naissance du rock

Le développement des concerts rock est directement lié à l'histoire des concerts amplifiés qui se sont répandus à la fin des années 60. Le rock n'existe d'ailleurs que par l'amplification, c'est elle qui lui confère sa spécificité et sa rentabilité.

C'est vers 1940 que sont apparus les premiers instruments amplifiés, la guitare et les orgues électroniques. Grâce à ce procédé, un orchestre de variété peut donner des concerts très rentables avec peu de musiciens. Par ailleurs ces concerts ne nécessitent plus l'arrangement d'une partition écrite. Le rock est né avec la guitare électrique qui permet à plus d'un de s'exprimer musicalement pour un large public de 400/500 personnes, ce qui rend l'opération viable.

Il est indéniable en effet que le rock est étroitement lié à un phénomène financier. Ce phénomène est né aux Etats-Unis où le rock apparut parallèlement à la musique de variété qui était une musique arrangée et « assagie », une musique écrite. Le rock est une musique de jeunes, la structure en est sauvage et les effets en sont physiques.

Au départ l'intensité sonore n'était pas outrancière.

En 1965, les Beatles ont donné des concerts dans les stades en utilisant comme amplification deux ampli vox et des micros. Hélas, l'industrie et l'économie se sont emparés du phénomène et le niveau sonore ne fait qu'augmenter depuis. Le développement de la technique permet aujourd'hui de construire des appareils de sonorisation de plus en plus performants et puissants qui créent chez les musiciens une habitude puis un besoin de volume sonore très élevé.

La musique rock

Le rock est une musique qui touche le ventre et qui sans amplification ne survivrait pas. Ses structures mélodiques, harmoniques, dynamiques et même rythmiques sont très pauvres et c'est principalement son volume sonore qui lui permet de faire passer certaines émotions.

Cette communication qui ne passe que sur le plan physique et non mental ne nécessite aucun apprentissage (elle entraînerait même un désapprentissage); elle plaît à un public très jeune qui s'en grise.

Le rock est plus un phénomène de société qu'un phénomène musical. Un festival rassemble 100.000 personnes dont 80.000 n'ont pas vue sur le specta-

cle; il s'agit donc plutôt d'un lieu de rencontre en vue de participer à une émotion collective, de faire partie de la masse et d'en sentir la puissance, d'éprouver des impressions physiques procurées par les sons et par les projecteurs et qui sont facilement assimilables. (Un concert de Madonna attire entre 30 et 50.000 personnes).

De nombreuses études montrent aujourd'hui les dangers de ces concerts et mettent l'accent sur les problèmes de surdité et d'incommunicabilité créés par une écoute purement physique qui annihile le mental et rend le sujet incapable de tout autre genre d'écoute.

Sonorisation d'un concert rock

Dans les années 70, le festival de Woodstock fut produit à l'aide de 8 amplis qui diffusaient les concerts pour des milliers de personnes. Mais la technique a évolué et aucun groupe actuellement n'accepterait ce genre de sono même pas pour un concert s'adressant à 500 personnes. En effet chaque musicien à l'habitude de travailler avec un retour, c'est-à-dire un haut parleur qui lui transmet son exécution. Au début ce retour était réservé au chanteur puis le procédé s'est étendu à tous les musiciens. Ce système mène à une escalade dans l'échelle des décibels; comme le musicien aime jouer fort, et qu'il n'est plus tenu à ces moments de « piano » qui permettent au chanteur de s'entendre puisque celui-ci bénéficie du retour et s'entend parfaitement - la surenchère est totale.

Mais, à ces amplifications, il faut encore ajouter celle de façade destinée au public et qui doit bien sûr couvrir le système de retour qui fonctionne sur la scène; on atteint dès lors les 110 décibels très facilement. Mais il faut savoir que dans certains contrats les artistes exigent au départ 125 décibels.

Son et sonorisation

« Dans le domaine du son, la musique contemporaine a joué un grand rôle en introduisant la recherche de sonorités, l'utilisation de l'instrument au-delà de ses possibilités traditionnelles et parfois même une recherche de son qui prime sur l'harmonie ou la mélodie.

Dans la musique rock il peut aussi y avoir recherche de sons et certains effets peuvent être très réussis.

La hausse du niveau sonore des concerts rock peut s'expliquer par l'absence de culture du public mais aussi par celle des sonorisateurs qui ont rarement un bon bagage culturel. En effet le métier n'existe que depuis une vingtaine d'années, il n'y a donc pas encore de corporation donc pas d'évaluation ni de contrôle du métier, chacun gère son travail comme il le sent.

Plusieurs facteurs contribuent à la production du volume sonore élevé.

1. Dans le métier de sonorisateur, une des difficultés est de pouvoir produire un son puissant; rendre un son fort signifie donc être un bon sonorisateur.
2. La perception du sonorisateur n'est pas la même que celle du spectateur: le sonorisateur qui se concentre sur son travail à l'oreille qui se ferme, qui se crée sous la tension une résistance à la douleur.
3. Pour pouvoir entendre un son dans le détail il faut l'entendre fort.
4. Le sonorisateur ne bénéficie pas d'une formation adéquate et bien souvent il ne pratique son métier que quelques années (cette profession ne permet pas une vie de famille). C'est pourquoi il souffre d'inexpérience, parfois d'une certaine frustration qu'il comble par un abus de pouvoir en augmentant le volume sonore à sa guise.

Pour respecter l'oreille, il faut de la conscience ... et de l'argent.

Une bonne sonorisation bien réglée et bien placée ne devrait pas attaquer l'oreille; malheureusement plusieurs facteurs contrecarrent le bon fonctionnement d'un concert amplifié.

- les musiciens sont sourds eux-mêmes et exigent des niveaux sonores outranciers;
- les sonorisateurs sont incompetents par manque de formation; - les impératifs économiques priment sur le respect du public, quelques règles simples permettraient déjà d'éviter certains abus mais elles coûtent cher à l'organisateur du spectacle qui ne les respecte donc pas :

1. Si le sonorisateur est placé loin de la scène, les spectateurs placés devant lui souffrent, mais l'organisateur ne désire pas céder les 20 premiers fauteuils qui se louent cher.
2. Des haut-parleurs placés contre le mur augmentent les basses, le sonorisateur doit donc

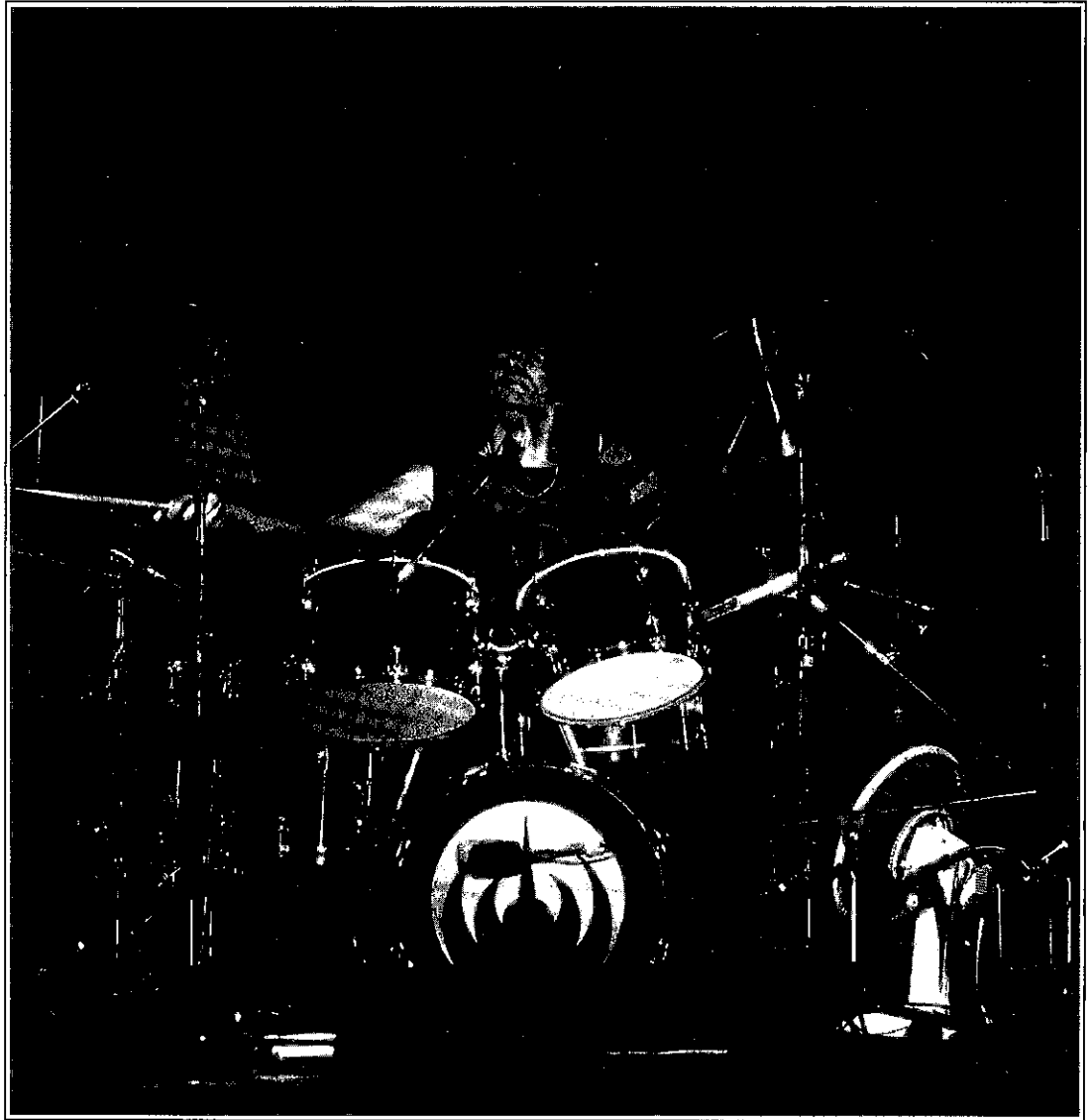
compenser par un son agressif.

3. Le haut-parleur suspendu au plafond est moins nuisible à l'oreille.

Depuis 20 ans le niveau sonore ne fait qu'augmenter, on est passé d'un maximum de 90 décibels à 110 décibels, qui représentent la limite du bruit suppor-

table à l'oreille. Il faut donc espérer que dans un avenir très proche, les musiciens, le public et les organisateurs prendront conscience de l'aspect destructeur de cette escalade sonore.

Propos recueillis par Françoise DUFFY.



*Photo : Christian Vander, leader charismatique du (légendaire) groupe rock français
MAGMA (Bruxelles, octobre 1978)*

Hard rock et surdité traumatique

Si certains sons sont nocifs, c'est parce qu'ils sont amplifiés électroniquement et qu'il y a des distorsions dans les aigus et dans les basses qui sont plus amplifiés que les sons du médium.

Quand l'oreille est exposée à une pression acoustique excessive c'est-à-dire au-dessus de 110 décibels, il y a destruction physique des cellules de l'oreille interne. La surdité commence toujours dans la zone de 4000-6000 Hertz, c'est-à-dire la zone des sons aigus et finit par s'étendre. Le sujet souffrant de cette surdité que l'on appelle traumatique a tendance à augmenter encore la puissance du son et finit par détruire ainsi toutes les autres cellules de l'oreille. La loi prescrit des seuils de tolérance à ne pas dépasser pendant un temps d'exposition bien déterminé.

- 80 décibels pendant 8 heures par jour
- 92 décibels pendant 30 heures par semaine
- 95 décibels pendant 20 heures par semaine
- 97 décibels pendant 15 heures par semaine
- 100 décibels pendant 10 heures par semaine
- 102 décibels pendant 7,5 heures par semaine
- 105 décibels pendant 5 heures par semaine
- 110 décibels sont interdits

La loi distingue les bruits des sons purs pour lesquels il faut soustraire 5 décibels aux chiffres précités. Il existe aussi les bruits intermittents et les impacts de choc : 140 décibels tolérés pour les bruits répétés moins de 100 fois par jour.

Le rock soumet le corps à des sensations acoustiques, à des vibrations qui ne sont pas véritablement

de la musique. Le public est composé de jeunes qui sont déjà devenus sourds et de jeunes qui vont et viennent lors du spectacle. Ils se bouchent les oreilles et s'exposent peu de temps aux vibrations. Ce qu'ils aiment ce sont les contrastes entre le bruit et le silence total des chambres sourdes dans lesquelles ils entrent en sortant de la salle avant de se replonger à nouveau dans le bruit.

Pour écouter dans une grande pièce un concert de musique classique, on utilise 3 ou 4 haut-parleurs de 35 Watt. Or Forest National emploie pour ses spectacles des puissances de 400.000 Watt et un spectacle de Johnny Hallyday est monté jusqu'à 800.000 Hertz. Après une telle agression sonore l'oreille porte un voile, elle entend des bruits continus pendant plusieurs heures après la fin du spectacle. Par ailleurs, la distorsion entre les sons crée des hyperfréquences, des ultra-sons ainsi que des infra-sons en dessous de 30/40 Hertz, ce qui provoque des malaises physiques comme la syncope, des vomissements, des troubles intestinaux, des troubles circulatoires ou cardiaques.

C'est en effet tout le corps qui subit les vibrations de ces bruits, vibrations qui lézardent les maisons des alentours de Forest National et qu'enregistre le sismographe de l'Observatoire d'Uccle.

Il semble dès lors qu'une information, la plus large possible, est nécessaire dès l'école pour aboutir à une prise de conscience des dangers de la pollution sonore.

Propos recueillis par Françoise DUFÉY

Le docteur Jacques Sporcq est médecin du travail à la RTBF.

La voix du silence

AVANT de poser le pied sur le degré supérieur de l'échelle des sons mystiques, tu devras entendre de sept manières la voix de ton Dieu intérieur.

Le premier son est comme la douce voix du rossignol chantant à sa compagne un chant d'adieu.

Le second arrive comme le bruit d'une cymbale d'argent de Dhyânis éveillant les étoiles scintillantes.

Le suivant ressemble à la plainte mélodieuse d'un lutin à l'océan emprisonné dans son coquillage.

Il est suivi du chant de la vina.

Le cinquième siffle dans ton oreille comme le son d'une flûte de bambou.

Puis il se change en un éclat de trompette.

Le dernier vibre comme le grondement sourd d'une nuée d'orage.

Le septième engloutit tous les autres sons; ils meurent, et on ne les entendra plus.

Quand les six sont tués et déposés aux pieds du Maître, alors l'élève est plongé dans l'Un, devient cet Un, et il y vit.

H.P. Blavatsky, *La voix du silence*,
Paris, Adyar, 1985.



Photo : Hans de Back
Bruxelles, 1990

Massage sonore

RÉALISE à l'aide de bols résonnants : une technique ancestrale de la tradition tibétaine

Les bols résonnants Tibétains et Népalais sont constitués de sept métaux correspondant aux 7 sphères d'influence harmonique planétaire, à savoir :

- l'or pour le soleil
- l'argent pour la lune
- le mercure pour Mercure
- le fer pour Mars
- le cuivre pour Vénus
- l'étain pour Jupiter
- le plomb pour Saturne

Les bols sont accordés d'après la forme géométrique qui apparaît lorsque le bol résonnant est frappé près d'une peau tendue sur laquelle on a répandu de la poudre ou de la farine. Cette poudre prend facilement la forme d'un mandala.

L'influence de ces sons multiharmoniques - ainsi que d'autres sons - sur le corps, l'esprit et l'âme, a

été fort sous-estimée jusqu'à présent. En ce qui concerne la pollution sonore, on commence à en percevoir les conséquences néfastes (aux abords de quartiers résidentiels situés près d'autoroutes, on place des murs anti-bruits). Toutefois, dans un matériau pur où la vibration peut planer librement, comme dans les bols résonnants, nous entendons les sons fondamentaux et leurs spectres résonnants de sons dominants qui nous donne une sensation très agréable.

Lorsque l'on place près du corps ou dessus, un de ces bols résonnants et qu'on le frappe d'une certaine façon, on peut parler de massage sonore qui résonne au plus profond du corps. Du fait que le corps est constitué à concurrence de 80% de liquide, ce son se propage de façon souple et rapide à travers les cellules et tissus et comme ces sons multiharmoniques opèrent de façon géométrique et plastique, on peut dire que cette vibration sonore libère et restructure.

F.D.

Contes et légendes

ULYSSE

Tandis que ses compagnons, les oreilles bouchées par de la cire, rament en cadence, Ulysse, attaché au mât du navire, écoute le chant des Sirènes dont le pouvoir est redoutable.

(Homère, l'Odyssée/ Chant XII)

« Amis, il ne faut pas qu'un ou deux seuls connaissent les oracles que m'a révélés Circé, illustre entre les déesses; je vais donc vous les dire, afin que nous sachions ce qui peut nous perdre, ce qui peut nous préserver de la Kère fatale. Elle nous invite d'abord à nous garder des Sirènes charmeuses, de leur voix et de leur pré fleuri; à moi seul elle conseille de les entendre. Mais attachez-moi par des liens serrés, pour que je reste immobile sur place, debout au pied du mât, et que des cordes m'y fixent. Si je vous prie et vous ordonne de me détacher, vous alors, serrez-moi davantage ».

Ainsi, expliquant tout en détail à mes compagnons, je les mis au courant. Cependant, la nef solide atteignit vite l'île des Sirènes; car un vent favorable, qui nous épargnait toute peine, hâtait sa marche. Alors le vent tomba aussitôt; le calme régna sans un souffle; une divinité endormit les flots. Mes

gens s'étant levés roulèrent les voiles du vaisseau et les jetèrent au fond de la cale; puis, s'asseyant devant les rames, ils faisaient blanchir l'eau avec leur sapin poli. Moi, avec le bronze aiguisé de mon épée je taillai un grand gâteau de cire et j'en pétrissais les morceaux de mes mains vigoureuses.

Aussitôt la cire s'amollissait, sous la force puissante et l'éclat d'Hélios, le souverain fils d'Hypérion. A tous mes compagnons tour à tour, je bouchai les oreilles. Eux sur la nef, me lièrent tout ensemble mains et pieds; j'étais debout au pied du mât auquel ils attachèrent les cordes. Assis, ils frappaient de leurs rames la mer grise d'écume. Quand nous ne fûmes plus qu'à une portée de voix, ils redoublèrent de vitesse, mais la nef qui bondissait sur les flots ne resta pas inaperçue des Sirènes; car elle passait tout près, et elles entonnèrent un chant harmonieux.

« Allons, viens ici, Ulysse, tant vanté, gloire illustre des Achéens; arrête ton vaisseau, pour écouter notre voix. Jamais nul encore ne vint par ici sur un vaisseau noir, sans avoir entendu la voix aux doux sons qui sort de nos lèvres; on s'en va charmé et plus savant; car nous savons tout ce que dans la vaste Troade souffrirent Argiens et Troyens par la volonté

des dieux, et nous savons aussi tout ce qui arrive sur la terre nourricière». Elles chantèrent ainsi, en lançant leur belle voix; et moi, j'aspirais à les entendre, et j'ordonnais à mes compagnons de me délier, par un mouvement de sourcils; mais, penchés sur les avirons, ils ramaient; tandis que se levant aussitôt, Périclès et Eurylochos m'attachaient de liens plus nombreux, et les serraient davantage; puis, dès qu'ils eurent passé les sirènes et que nous n'entendions plus leur voix ni leur chant, mes fidèles compagnons retirèrent la cire, dont j'avais bouché leurs oreilles, et me délivrèrent de mes liens.

ORPHEE ET EURYDICE

Fils du roi de Thrace, Orphée et de la Muse Calliope, Orphée est le plus grand poète légendaire de la Grèce. Comblé de dons multiples par Apollon, il reçut en cadeau du dieu une lyre à sept cordes, à laquelle il ajouta, dit-on, deux autres cordes, en souvenir des neuf Muses, les soeurs de sa mère. Il tirait de cet instrument des accents si émouvants et si mélodieux que les fleuves s'arrêtaient, les rochers le suivaient, les arbres cessaient de bruire. Il avait aussi la faculté d'apprivoiser les bêtes féroces.

« Dans les bois profonds et tranquilles des montagnes de Thrace, Orphée, avec sa lyre chantante entraînait les arbres, Et les bêtes sauvages du désert accouraient à ses pieds. »

« Avec mon chant

Je charmerai la fille de Déméter,

Je charmerai le Souverain des Ombres

J'attendrirai leurs coeurs avec ma mélodie

Et loin du Hadès, j'emporterai Eurydice. »

Sous l'envoûtement de sa voix, personne ne pouvait rien lui refuser.

Il épousa Eurydice mais la noce à peine achevée, la jeune femme fut piquée au pied par un serpent et mourut. La douleur d'Orphée fut accablante et il décida d'arracher Eurydice au royaume des morts.

« Il fit couler des larmes de fer

Au long des joues de Pluton

Et l'Enfer accorda ce qu'il implorait l'Amour. »

Virgile, Georgiques

JOSUE ET LES MURS DE JERICHO

La Bible, ancien testament, livre de Josué, VI

Jéricho était fermée et entièrement close, à cause des enfants d'Israël; personne n'en sortait, et personne n'y entra. Yahweh dit à Josué : « Vois, j'ai livré entre tes mains Jéricho et son roi, ainsi que ses vaillants hommes. Marchez autour de la ville, vous tous, les hommes de guerre, faites une fois le tour de la ville; tu feras ainsi pendant six jours. Sept prêtres porteront devant l'arche sept trompettes retentissantes; et le septième jour, vous ferez sept fois le tour de la ville, et les prêtres sonneront des trompettes.

Quand ils sonneront de la corne retentissante, et que vous entendrez le son de la trompette, tout le peuple poussera une grande clameur, et le mur de la ville s'écroulera; alors le peuple montera, chacun devant soi. »

Josué, fils de Nun, ayant appelé les prêtres, leur dit : « Portez l'arche de l'alliance, et que sept prêtres portent sept trompettes retentissantes devant l'arche de Yahweh ». Il dit au peuple: « Passez, marchez autour de la ville, et que les hommes armés passent devant l'arche de Yahweh ».

Lorsque Josué eut parlé au peuple, les sept prêtres qui portaient les sept trompettes retentissantes devant Yahweh, passèrent et sonnèrent des trompettes, et l'arche de l'alliance de Yahweh s'avancait derrière eux. Les hommes armés marchaient devant les prêtres qui sonnaient des trompettes, et l'arrière-garde suivait l'arche; pendant la marche, on sonnait des trompettes. Josué avait donné cet ordre au peuple : « Vous ne crierez point, vous ne ferez point entendre votre voix, et il ne sortira pas une parole de votre bouche, jusqu'au jour où je vous dirai: « Criez ! Alors vous pousserez des cris ! » L'arche de Yahweh s'avança autour de la ville, et en fit une fois le tour; puis on rentra dans le camp, où l'on passa la nuit.

Josué se leva le lendemain, et les prêtres portaient l'arche de Yahweh. Les sept prêtres qui portaient les sept trompettes retentissantes devant l'arche de Yahweh se mirent en marche et sonnèrent des trompettes. Les hommes armés marchaient devant eux, et l'arrière-garde suivait l'arche de Yahweh; pendant la marche, on sonnait des trompettes. Ils marchèrent, le second jour, une fois autour de la ville, et revinrent dans le camp. Ils firent de même pendant six jours.

Le septième jour, ils se levèrent, comme montait l'aurore, et ils marchèrent de la même manière, sept fois autour de la ville; ce jour-là seul ils marchèrent

sept fois autour de la ville. A la septième fois, comme les prêtres sonnaient des trompettes, Josué dit au peuple : « Poussez des cris, car Yahweh vous a livré la ville. La ville sera dévouée par anathème à Yahweh, elle et tout ce qui s'y trouve; seule Rahab, la courtisane, vivra elle et tous ceux qui seront avec elle dans la maison, parce qu'elle a caché les messagers que nous avons envoyés. Mais gardez-vous de ce qui est dévoué par anathème, de peur que, en prenant quelque chose de ce que vous avez dévoué par anathème vous ne rendiez le camp d'Israël anathème, et vous n'y mettiez le trouble. Tout l'argent et tout l'or, tous les objets d'airain et de fer seront consacrés à Yahweh et entreront dans le trésor de Yahweh. »

Le peuple poussa des cris et les prêtres sonnèrent des trompettes. Et lorsque le peuple entendit le son de la trompette, il poussa une grande clameur, et la muraille s'écroula, et le peuple monta dans la ville, chacun devant soi.

D'après ce récit, on pense que les sons émis par les trompettes devaient correspondre à la note fondamentale des murs de la ville ce qui les a fait s'écrouler. De plus ces murs avaient déjà été ébranlés par la marche rythmée des soldats; or on sait que la marche au pas cadencé, d'une troupe de soldats peut détruire un pont, c'est pourquoi ceux-ci ont l'ordre de rompre le pas quand ils le traversent.

F.D.

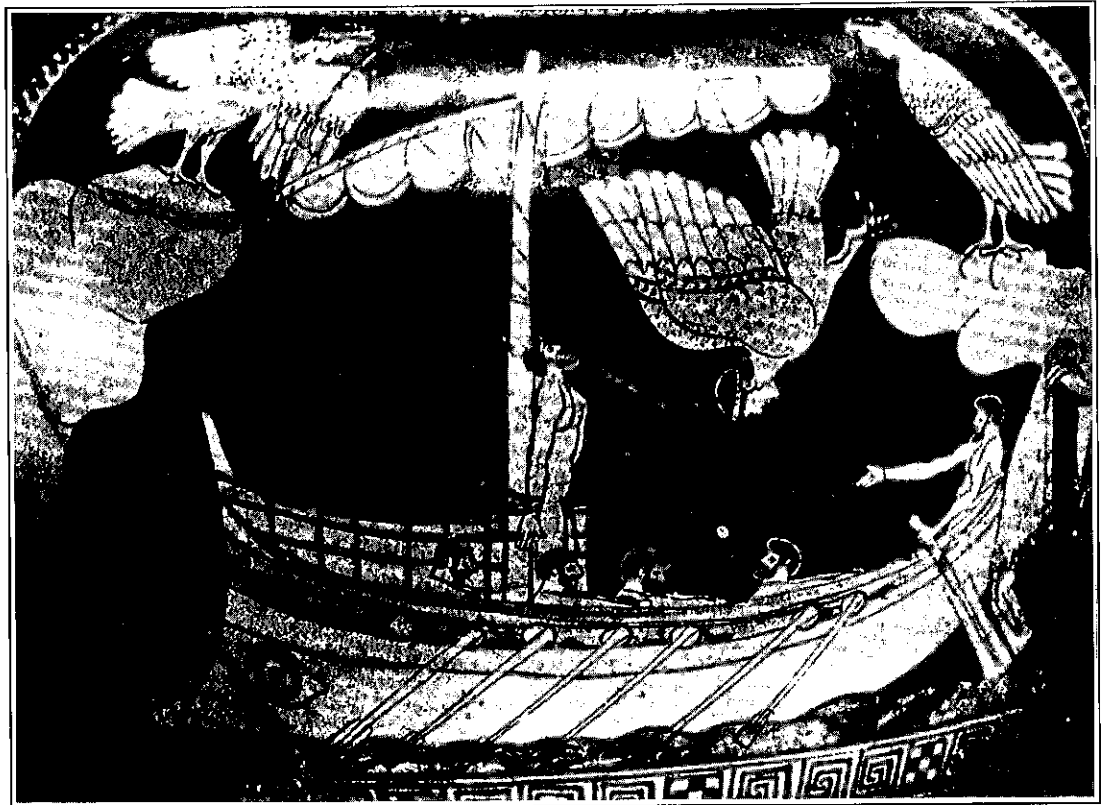


Photo : Londres,
British Museum
V^e s. av. J.C.

4.

l'un des sens

MARCEL MOREAU

*A mon ami Yves, dont les doigts sont des diables ayant l'oreille des dieux.
Au cher Jean-Philippe, à tout le quatuor Ludwig, parmi les plus belles, les plus extatiques façons qui soient de rompre le silence.*

Au quatuor Ludwig

J'AI une pensée qui demande le silence. Elle demande une minute d'éternité silencieuse à la mémoire des mélodies mortes. Je suis de trop de dissonances au-dedans pour supporter davantage du dehors la bruyante insolence, ces couacs vulgaires des désaccordeurs d'orage. J'inventai jadis un mot, « chaonnaissance », à la fois naissance au chaos qui était en moi et connaissance de ce chaos. Je crois avoir fait l'impossible pour élever mes fracas primordiaux à la dignité d'une musique, d'un style. C'était pourtant payer cher le prix qu'exige la vie intérieure pour être moins inutile désordre qu'une conquête toujours précaire, toujours recommencée, des instants d'harmonie. S'il me reste aujourd'hui de la santé, c'est pour orchestrer l'inorchestrable, quelques mugissements élémentaires, des cris, des clameurs, des rumeurs - saignante biophonie - qui, des profondeurs de l'être, attendent leur tour d'être Verbe, et mieux encore : Chant. Mais notre environnement sonore est un invincible antichant, ennemi de la vie,

mégaphone de la laideur. La montée des décibels « bêtes », les techniques d'assourdissement comme règle et finalité de la perception sont d'ores et déjà un crime contre *l'esprit*. Les menaces qui pèsent sur l'ouïe annoncent bel et bien des temps névrotiques. Bientôt il n'y aura plus d'oreille pour l'écoute, en nous, ni des voix de l'obscur passion ni de celle des exquis émotions. De la même manière que, sous le joug de l'image, les yeux finissent par nous manquer pour retourner notre regard vers les multiples visages, enfouis de notre aventure d'exister. Nous vivons une tragédie sensorielle. C'est peu de dire que les tonitruances modernes sont meurtrissantes pour ce qu'il y a de plus fragile en l'homme, son aptitude à se donner lui-même l'instrument et la partition de son identité, de son destin.

Que l'on me pardonne de préférer errer en des lieux cois, peuplés des seules et muettes beautés qui savent si bien parler à nos saveurs anciennes. Et parfois, retrouver les perdues.

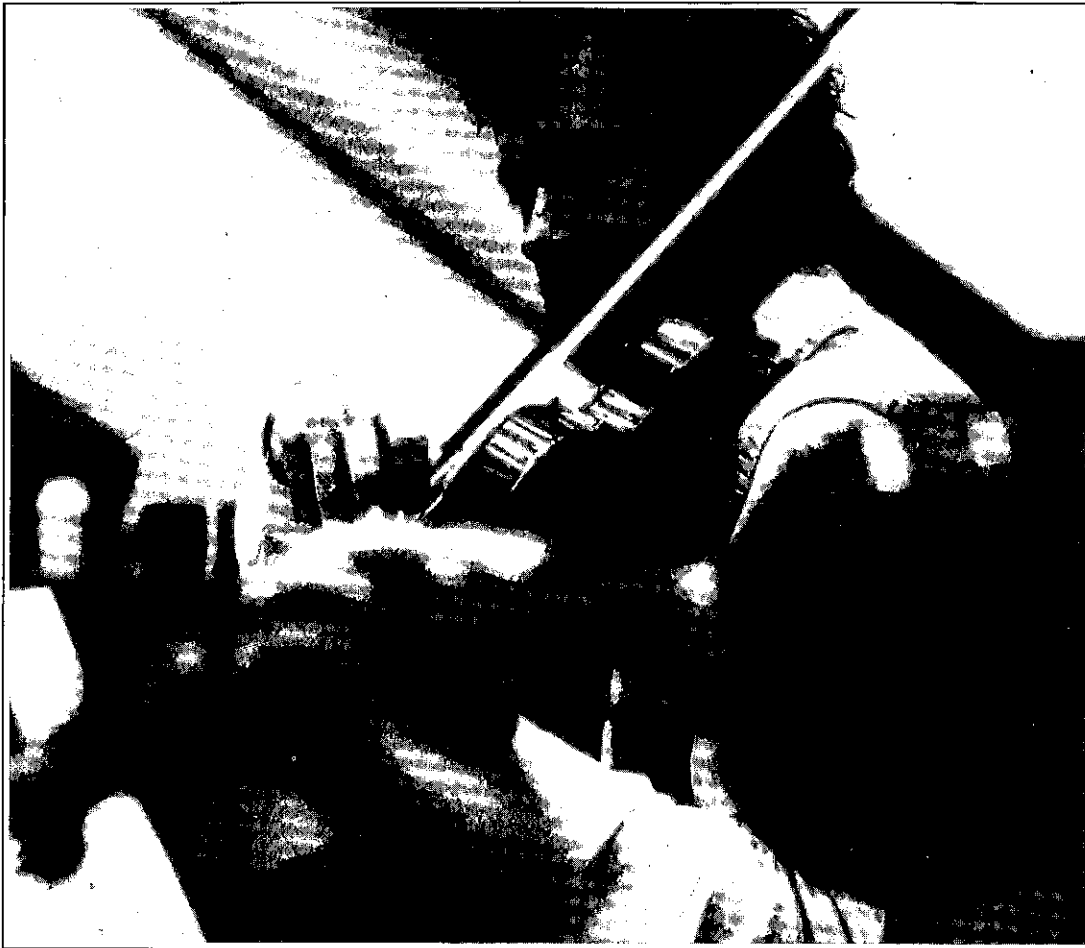


Photo : poème

L'environnement sonore

Annie Reniers est écrivain
et professeur de
philosophie.

1. Du silence au bruit.

Avant l'aube, quelqu'un veille. Le silence fait place au silence. Comment appeler cet état plein d'ambiguïtés? Car la traversée du néant, où l'intuition perçoit plus que ce que l'oreille peut matériellement entendre, est aussi une situation d'entente, au sens fort d'attente-entente : acquiescement et réconciliation avec la mort. Ce silence-là nous purifie, nous débarrasse de nos illusions encombrantes : nous sommes prêts, nous acceptons. Hermann Broch, décrivant la méditation de la mort dans *Der Tod des Vergil*, emploie l'expression *er lauschte dem Tode* : écouter avec l'oreille intérieure, dans un mouvement (de tout notre être) qui va au-delà et au-devant de ce qui normalement est imperceptible.

L'attente-entente donc, avant le jour, avant toute chose. Le premier, et brusque, réveil des oiseaux (cri avant d'être chant) surprend et ne surprend pas : nous aimerions demeurer dans l'avant-veille. Car bientôt, l'urgence de faire et de bouger nous propulsera dans le chaos des bruits, ou l'ordonnance imposée par l'action. Pour certains d'entre nous, la radio connectée au réveil-matin, envoie des ondes qui se

muent en voix - berceuse du journal parlé et des chansons qui viennent de loin à travers une demi-brume :

je suis au lit, plongé dans la douceur d'un demi-sommeil. A six heures, dès le premier et léger réveil, je tends la main vers le petit transistor posé près de mon oreiller et j'appuie sur le bouton. J'entends les nouvelles du matin, en distinguant à peine les mots, et m'assoupis de nouveau, si bien que les phrases que j'écoute se muent en rêves. C'est la plus belle phase du sommeil, le plus délicieux moment de la journée : grâce à la radio, je savoure mes perpétuels réveils et endormissements, ce balancement superbe entre veille et sommeil, ce mouvement qui à lui seul m'ôte le regret d'être né (Milan Kundera, *L'Immortalité*, p.15).

A cette heure-là, l'ordonnance du discours, prononcé d'une voix modulée et cadencée, crée une sorte de béatitude : le monde est en place, et nous dedans. Tant que nous ne sommes pas levés, rien ne se passe vraiment. Qui n'a pas observé, avec émerveillement, le grand silence protecteur qui enveloppe un berceau, simple lieu d'une respiration sans

plus ? La vie ! Mais il ne se passe rien. Le bébé doit être retourné sur l'autre côté toutes les six heures, de lui-même il ne bouge pas. Sa respiration emplit le silence, pour l'oreille extérieure doublée de l'écoute intérieure.

Entre le sommeil et le réveil, nous restons parfaitement tranquilles; certains s'exercent à se rappeler leurs rêves, qui sont autant d'écoutes et de visions intérieures. Au réveil, les sons nous arrivent de loin, et nous rêvons de pouvoir passer la journée dans cette conscience de demi-brume; or, s'il est vrai que nous pouvons à chaque instant fermer les yeux pour nous soustraire au monde extérieur, il n'est pas si facile de se boucher les oreilles. Milan Kundera, toujours lui, attentif à nos désaccords dans le monde, raconte comment Agnès se bouche les oreilles en marchant dans un quartier qui l'assaille de tous ses bruits agressifs (voitures et marteaux-piqueurs). Car même une fugue de Bach, jouée au piano ne parvient pas à résister au tintamarre de la rue; c'est alors qu'Agnès se plaque les mains sur les oreilles et poursuit ainsi son chemin. Voici comment Kundera raconte la suite :

un passant, qui allait dans la direction opposée, lui jeta alors un regard haineux en se tapotant le front, ce qui dans le langage des gestes de tous les pays signifie à l'autre qu'il est fou, sonné ou faible d'esprit. Agnès capta ce regard, cette haine, et sentit monter en elle une colère effrénée. Elle s'arrêta. Elle voulait se jeter sur cet homme. Elle voulait le rouer de coups. Mais elle ne le pouvait pas : l'homme était entraîné par la foule et Agnès reçut une bourrade car il était impossible de s'arrêter plus de trois secondes sur le trottoir (p.36).

Agnès se dit que l'homme a sans doute voulu lui signifier qu'il est « interdit » de vouloir se boucher les oreilles, que c'est une dérogation à la loi générale qui dit que nous devons tous subir le même sort : « C'est l'égalité en personne qui lui avait interdit d'être en désaccord avec le monde où nous vivons tous ». Cette situation ne se reproduit-elle pas lorsque nous devons subir des bruits de moto-cross (étrange : ils sont toujours *deux*, comme la police) en pleine campagne pendant les week-ends (les jours de repos pour les oreilles ?), parce que le monde du bruit est le monde dans lequel nous sommes censés vivre. En fait, dès que nous prenons la moindre décision de vouloir nous retirer du

monde, le temps d'une sieste par exemple (repos réparateur), le monde se hâte de se rappeler à notre mémoire, par des bruits de tondeuse et de skating-board. (Ah, le plaisir de sauter les marches, les bancs et tout ce qui sert au repos, ou : ah, le plaisir d'opposer au calme du Musée d'art moderne de la ville de Paris le fracas du moment présent).

Dans le monde d'aujourd'hui, le monde d'Agnès héroïne de *l'immortalité*, vivre dans l'actualité n'est rien moins qu'un ordre, et équivaut à une contrainte tellement généralisée que ceux qui tentent d'y échapper sont considérés comme fous. Sur le plan visuel, l'équivalent des bruits de la rue serait la revue illustrée, l'hebdomadaire où Agnès compte deux cent vingt-trois visages! (En fait, il m'arrive, en feuilletant un magazine chez le coiffeur, de m'attarder, ravie, devant une photo d'animaux - c'est le maximum, il ne faut pas s'attendre à une photo d'arbre, d'herbe ou de ciel -, sans très bien comprendre la raison de cet étonnement : serait-ce la rareté d'un moment de silence, où il ne se passe presque rien ?)

Agnès, devenue misanthrope, ne sait plus où aller.

Prenons l'exemple contraire. Une campagne, où sortir dès le réveil. Nous demeurons en un lieu, et le soir arrive sans qu'on s'en aperçoive : la lumière nous guide et nous soutient, jusqu'à la lueur des étoiles et le clin d'oeil de la lune. Le silence n'a pas bougé. André Gide décrit cette situation dans *Les nourritures terrestres* : « Je sors dès le matin; je me promène, je ne regarde rien et vois tout; une symphonie merveilleuse se forme et s'organise en moi des sensations inécoutées ». Une mélodie intérieure nous accompagne. Réagissons-nous au rythme de nos pas, au flux accéléré du sang, au souffle changeant au gré des pentes, aux chants d'oiseaux, aux bruits ténus, furtifs, que nous interprétons individuellement au fur et à mesure qu'ils surgissent du silence ? A chaque instant, nous composons sans le savoir, car nous créons une continuité d'appels et d'échos.

Les enfants qu'on laisse jouer dans un milieu naturel connaissent cette connivence de l'oreille (et ne l'oublieront jamais) : « The little ones leaped, and shouted, and laugh'd/ And all the hills echoed ... » (William Blake). L'apprentissage du rythme propre, en accord avec le milieu naturel, donne au corps légèreté, à l'esprit une ouverture au monde. Rien ne se perd de cette première école avant l'école : chanton-

ner en marchant peut toujours se faire, et rire inté-rieurement quand on risque de se prendre au sé-rieux.

Mais quel fléau s'est abattu sur les adultes, qu'ils n'arrivent plus qu'à écouter le bruit de leur propre voix ? Pourquoi tous ces rires hystériques pendant une simple descente en kayak sur une rivière paisible ? C'est qu'on fait du sport n'est-ce pas, en groupe bien sûr, et que les sports demandent de l'émulation. Un peu de concurrence fera toujours du bien; et les recommandations qu'on peut prodiguer à cette occasion ! Bref : l'espace naturel se vide à « leur » arrivée ! Les canards se sont envolés, le héron a pris la fuite, le gibier se cache devant les « simples » promeneurs arrivés en masse, le geai a crié de loin.

Les gens d'aujourd'hui, dit-on, ne supportent plus le silence : transistors ou walkman emmené dans les bois, walkie-talkie, motos et voitures jusqu'aux endroits les plus reculés. Cela mérite réflexion. Le bruit comme drogue : la cassette dans la voiture (« ma » musique préférée), la musique dans l'avion (que « je » choisis), les bruits de foule qui « me » font sentir moderne, les opinions vite-vite pour avoir vite-vite « moi aussi » une opinion (être branché ...) : il doit y avoir là aussi une *escalation* dans le moi emprunté. Lentement, nous nous laissons bercer par les rythmes extérieurs : ils sont devenus inévitables ! La chansonnette sans couleur ni visage de supermarché : ne contient-elle pas toutes les couleurs et tous les visages de cet endroit-là ? Chansons passe-partout qui s'accrochent très bien aux bruits de foule et aux objets hétéroclites. Or, dès qu'on laisse un bruit extérieur prendre le pas sur la mélodie intérieure, celle-ci s'évanouit sur-le-champ ! Qu'y a-t-il d'étonnant alors, si elle disparaît tout à fait dès qu'il y a accumulation de bruits extérieurs ? L'oreille s'y fait : elle s'y est exercée avant même de s'en rendre compte. Il suffit de penser à la petite révolution que constitue l'achat d'une voiture pour une personne qui a pu s'en passer pendant longtemps (tout comme elle a pu se passer d'aller - en voiture - au supermarché proche) : ne devons-nous pas prêter l'oreille à notre passager qui s'adresse à nous, tandis que la radio donne les nouvelles et que nous roulons à du 100 ou 120 à l'heure, que des voitures nous dépassent et que d'autres bruits (travaux sur les routes) nous sollicitent ? L'oreille s'y fait et nous y

prenons goût. Pendant un instant de « repos », nous irons prendre un petit café à la station-service ou dans un petit coin à l'entrée du supermarché, là où il y a du mouvement.

On ne lit plus la poésie, nous dit-on. Rien d'étonnant : les médias n'en parlent - à des heures raisonnables - qu'à l'occasion d'un prix (vive le sport, la concurrence, les visages connus, les noms qu'il faut retenir), et pour le reste c'est une matière scolaire. Or, la poésie ne serait-elle pas plutôt le souffle qui nous relie aux rythmes premiers de notre existence, et cette voix intérieure que nous n'entendons plus la plupart du temps, mais qui nous rapprocherait des premières expériences de plénitude de notre enfance (l'école avant l'école) ? (Il existe, à la Bibliothèque pour aveugles de Laeken, un enregistrement de poèmes de Paul Van Ostaïen avec, comme fond sonore, des rires d'enfants provenant d'un parc de jeux). La poésie lutte seule contre la pollution sonore.

Nous pourrions déjà avoir des expériences poétiques dès qu'un flux sonore évoque en nous des métaphores empruntées au monde naturel. Un trafic lent et continu devient comme un « fleuve » pour « l'île » où nous nous trouvons; les bruits de la rue, quand ce sont quelques voix qui passent, augmentent notre sentiment de sécurité, de bien-être dans notre « cachette » (cf. Marguerite Duras dans *L'amant*). Tout pourrait nous aider à nous retrouver, passants attentifs au jeu du monde; mais voilà, nous sommes devenus modernes. (Alors que « moderne », pour Baudelaire, signifiait justement « les passants », la vie fugitive).

2. La ville moderne.

Futuristes italiens et dadaïstes ont été d'accord pour valoriser la *simultanéité* de nos perceptions, états d'âmes, sensations. L'oreille prend plaisir à associer des sonorités multiples : on y trouve une source nouvelle de poésie. Le manifeste de Marinetti de 1909, paru en français dans le Figaro, relie la « vie » d'une voiture sport (de l'époque...) à toute une imagination animale. En tout cas, le poète voit de l'animé dans de l'inanimé; donc pourquoi pas dans les produits de la technique moderne ? Deuxième « conquête » : notre sensibilité moderne multiplie les plans de perception (cf. le tableau *Stati d'animo* d'Umberto Boccioni, ou le manifeste

du dadaïsme de Huelsenbeck, Hugo Ball et autres, de 1918 : Pendant que le train de X à Y traverse le pont de Z., un cochon gémit dans la cave du boucher N.

Troisième enrichissement, et complication de la forme : je puis être en même temps ici et là-bas, non seulement dans ma perception cinématique mais aussi psychologique : je suis « ceux qui partent » (en train) et « ceux qui restent », et ceux qui se quittent (les trois tableaux de *Stati d'animo*). Le changement de point de vue est devenu pour nous une évidence dans le roman ou le cinéma. Il s'ensuit un sentiment de relativité et de tolérance. Tous les milieux, toutes les situations pourraient avoir leur poésie. Tous les bruits, d'ailleurs, sont tolérés (au sens physique et moral), en musique (même le silence, assez systématique, de John Cage), en peinture (Carlo Carrà : Les rouges, rouges très rouges, qui crient) et en poésie (*Howl*, d'Allen Ginsberg, qui n'oublie pas, à côté des cris et des pétarades, l'accent infiniment tendre de l'amour qui retourne à l'origine, « au corps où je suis né »). Cela va jusqu'au « Bruit secret » de Marcel Duchamp : secret comme l'enfant dans sa cachette. Étrange n'est-ce pas, que notre époque de l'audio-visuel ait engendré en même temps la nostalgie de l'indicible et de l'in audible. Cette nostalgie tout court. Ce langage-ci n'est que répétition vaine, litanie (Samuel Beckett, *L'innommable*) : mais même alors (à force de forcer la litanie) il doit renfermer un secret ... à découvrir. Résonances mystérieuses, que découvre Hugo Ball lorsqu'il déclame sa poésie à une de ces soirées dada à Zurich, et qu'il y découvre brusquement un balancement religieux ...

Après le dadaïsme, la musique répétitive semble retrouver la monotonie qui nous délivre de notre moi et nous arrache au présent. Ce que le silence seul devrait parvenir à susciter en nous. Mais dans la vie moderne, il faut crier Silence.

Qui sait si la « sauce » sonore qui nous est servie avec nos déplacements quotidiens du boulot au do-do, perçue en même temps que les appels de notre estomac affamé et d'autres appétits de tous genres, ne servirait pas aussi à nous endormir, c'est-à-dire à empêcher l'agressivité - toujours à fleur de peau dans nos villes, il suffit de penser à New York - de se manifester ? S'il n'y avait pas la drogue sonore dans le métro, la gare, les rues encombrées, les City 2,

c'est-à-dire dans les espaces où nous sommes confinés en masse, que se passerait-il ? (A New York, les rires, les mimiques des jeux de Noirs entre eux, dans les métros et les stations de métro, crèvent les bulles d'agressivité et d'hostilité latente, et cela très consciemment. En '65, j'ai encore entendu une Noire entamer un blues dans le métro : toute la solidarité humaine ...)

3. Musique de la voix

Voix rythmée, langage pré-rationnel, de la mère au bébé, du parler-chat pour le félin de la maison, du paysan à son cheval, des bûcherons entre eux pour cadencer les coups de la cognée (à chaque expiration un « han! ») : ces langages qui font du bien, qui suivent le rythme de la respiration et de l'effort, nous relient au monde et nous font trouver une paix intérieure, tout comme des oiseaux le gazouillis sous le soleil, et le murmure du ruisseau.

Souvent, les chants folkloriques reprennent le sentiment de bien-être dans la nature : le chant jaillit et s'élève, plein d'entrain, et s'attarde et se balance comme les cimes dans le vent, en échos répétés : avec eux nous arrive, même dans la ville, une sensation de plaines et de montagnes. Les onomatopées (comme le chant du coucou dans le folklore polonais) nous suggèrent directement l'exubérance d'une saison.

Les chants religieux, de même, font appel à une conscience pré-rationnelle : même les non-croyants vont volontiers à une messe de Pâques orthodoxe, ou écoutent une émission à la radio, où il est question des fêtes juives et des chants les accompagnant. La fête : musique des voix, accord universel. Même la voix parlée, dans ce contexte, prend une ampleur inhabituelle.

Sans le savoir, nous reproduisons en nous ces harmonies intérieures, dès que notre moi profond se sent menacé par le monde extérieur et ses contraintes : une voix intérieure nous rappelle à l'unité des voix, grâce à l'imagination. Il suffit de faire la sourde oreille au milieu ambiant ...

En Inde, tout le monde respecte la personne qui s'isole au beau milieu d'un groupe ou d'une foule - en fermant les yeux ou en s'écartant - pour échapper un instant à l'ici-et-maintenant. Chez nous, toute personne qui « s'écarte » est déjà taxée d'un peu folle, ou de poète (!).



Photo :
Andrea MANTEGNA,
La Madone Trivulzio,
(Anges), 15^{ème} s. Milan,
Musée du Castello Sforzesco

Je me rappelle qu'en Roumanie (avant la révolution) il était interdit de s'écarter du groupe, même pour une brève promenade en campagne : il fallait l'alibi du poète ...

Qu'est-ce qu'un poète, celui qui entend des voix ? Celui qui vit dans un monde où toute chose et chaque être se communique à lui ? Mais le peintre aussi, « entend » les choses parler entre elles (selon le témoignage de Cézanne : « interminables conversations » ...). Dans certains tableaux, on « entend » bouger quelque chose - spécialement dans les tableaux les plus silencieux où l'être humain est absent (Domenico Gnoli, par exemple : je me rappelle être sortie de la salle sur la pointe des pieds ...).

Et le musicien, que n'entend-il pas tout le temps ! Il est rare, mais non impossible, de rencontrer ces « fous » qui battent la mesure sur une musique que nous pourrions presque entendre nous aussi.

Par contre, tout ce que l'oreille doit subir, et ce sans la moindre imagination ! Inutile d'énumérer tous les bruits et les cris qui nous assaillent, les drames de ménage entendus d'un palier à l'autre, les cacophonies de tout genre, où on ne parvient plus à distinguer quoi que ce soit. Par contraste, quand on en est sorti, l'on se rend compte de la lésion psycho-intellectuelle provoquée par la persistance du bruit : le langage a tendance à s'atrophier (petites phrases courtes, « jetées » au hasard; approximatives) et à devenir indulgent (« je m'en f... », « tu m'fais ch... », « m...! », et « j'en ai marre »).

Chez Proust, dans *La Prisonnière*, les expressions « embêtant » et « se ficher du monde » sont considérées comme une déchéance, et pour cause : quand les choses sont « embêtantes » (terme pour nous encore très convenable), on peut aussi « se ficher du monde ». Nous serions donc, la plupart du temps, déçus, et déçus existentiellement. Certains développent une stratégie de la surdité - mais ce sont alors, comme nous l'expliquait Kundera, les intellectuels, ceux qui finissent par s'isoler *de facto*, et qui resteront toujours en marge.

« La société » nous impose ses bruits : cela commence quand nous « faisons notre marché » dans un grand magasin : une voix paternelle nous recommande de profiter de telle ou telle occasion, « oui, vous avez raison, Mesdames, c'est à notre rayon boucherie que vous trouvez aujourd'hui d'excellents ... ». Cela continue dans la rue, où les automo-

bilistes s'amuse à se réprimander mutuellement, pour le plaisir d'avoir raison et d'être (dans leur esprit) du bon côté du règlement. Dans les files, devant les caisses des supermarchés, comme devant les feux rouges où il y aurait moyen de doubler par la droite, on se surveille (le regard !) : le silence en dit long, dans une voiture également (« on va coincer l'autre quand il essaiera »), il peut éclater brusquement en querelle. C'est gai la contestation, ça nous change de l'ennui ou des « chicanes » à la maison. Les commérages font rage dans les couloirs des institutions. Alors vive l'atmosphère d'un garage, où les bruits des machines retentissent seuls, accompagnés de musique appropriée (« music while you work ») ou de fredonnements à l'italienne.

Mais nous n'avons pas terminé notre journée. En rentrant, nous espérons trouver le calme et le repos; mauvais calcul, c'est le moment qu'ont choisi les troupes d'amis en âge de puberté pour venir s'exercer sur leurs « planches » : et hop ! par-dessus les bancs du parc (si encore c'était par-dessus) et tacc sur les longues marches des escaliers si bien faites pour la promenade du soir, le long des buissons en fleurs. En plus, ça fait de beaux échos pour tous les habitants, dans un parc exigu entre deux immeubles. De la même façon, les pétarades des motos parviennent à s'y attarder longuement. L'air ambiant est magnifiquement « libre ».

(Le Corbusier n'a pas imaginé ces cuvettes de bruit entre ses immeubles-clarté. Sans doute a-t-il imaginé des parcs très grands les séparant, si grands qu'ils évoqueraient des vallées paisibles comme dans sa Suisse natale. Oui, un peu d'imagination).

Ne soyons pas négatifs sur toute la ligne : il existe des îlots de jeux et de rires d'enfants, où l'on voit surtout des étrangers (les petits Japonais à Watermael, les Espagnols au Parc de Forest). En Italie, tout le monde se retrouve dans les parcs : pour la libre discussion - on réfléchit mieux en marchant, avec les amis -, pour les jeux, l'échange de recettes de cuisine, pour rien. Musique des voix.

(« Ma dove vai ? » : la maman à l'enfant qui s'éloigne un peu; « Su andiamo » : les adolescents avec leur vague inquiétude; « Signorina ma Lei non è Italiana : sans commentaire »).

Luciano Berio (*Sinfonia* pour huit voix et instruments, 1968) a su capter à merveille la légèreté des voix qui s'élèvent chacune vers une sorte d'absolu.



*Photo :
Bruits d'eau*

Car elles ont chacune leur gravité dans l'instant essentiel, vécu pleinement.

Puissance des voix, quand elles résonnent en chœur : l'inoubliable *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen (1956), ou cet étrange bruissement comme d'arbres agités, dans le Requiem de Ligeti. Puissance d'un requiem en général, d'une cantate de Bach, de psaumes et de poèmes chantés. Les voix humaines, dit Stockhausen, sont infiniment plus différenciées encore que les plus beaux instruments. Voix : tremblement sonore, émotion avant d'être discours, pensée articulée.

4. Du bruit au silence

« Partons » : rêve de chacun. Les bruits de l'auto-route, la radio, etc. Après une centaine de kilomètres, les bruits se font plus ténus, distancés. Nous éprouvons déjà un soulagement à pouvoir entendre des sons distincts : le vent, le cri d'une buse, une vache, la rivière. C'est signe que nous nous prome-nons déjà. Sur un chemin forestier, tout juste em-pierré, la voiture s'enfonce par-ci, par-là dans les creux des flaques et cherche son chemin. Après la voiture, les pieds doivent tout réapprendre : au dé-büt, ils marchent encore un peu comme dans la ville, après ils se font plus silencieux, ils prennent appren-nent le sol, épousent les irrégularités. En même temps, l'esprit retrouve ses longues phrases et ses récits sans fin (dans un parfait silence). Si mainte-nant nous étions en société, ce qu'on aurait à racon-ter ! Mais nous sommes seuls : le questionnant et le répondant à tour de rôle (Cesare Pavese dans *La Casa in collina* : « E discorrevo, discorrevo : eravamo noi due soli »). D'ailleurs, en société on ne se racon-te pas grand'chose, pas « ceci » qui consiste en une découverte permanente.

Au détour d'un sentier, ou sur une pente, les pen-sées prennent un cours nouveau : l'esprit trouve tout naturellement le rythme d'une source. Il s'agit aussi de ne pas déranger les chevreuils, les biches. Parfois, nous nous trouvons par surprise sur leur chemin - que personne ne bouge, on se toise, cela peut durer longtemps. Le faon ne s'est même pas aperçu de notre présence et continue à brouter. C'est comme le silence du berceau jusqu'à l'horizon ...

Fouler l'herbe, interpréter les moindres bruits : ce-la change la démarche. La longue foulée dans la mousse au bord du sentier. Il se passe alors comme un échange avec toute la forêt. Nous le savons très bien à la mer aussi, quand nous marchons pieds nus sur cette frange mouvante d'eau et de sable : l'oreille est attentive au mugissement continu des fonds de l'eau, tandis qu'elle perçoit également le souffle de chaque vague. Le plaisir des « limites », des bords et deslisières, est total : visuel, tactile, olfactif, auditif, gustatif (les mûres et les myrtilles sont les meilleures en bordure des terrains et des bois). Nous « goû-tions » les senteurs de deux domaines, nous sommes dans un « ici et là-bas » toujours changeant. Une seule limite se distingue de toutes les autres : c'est la frontière invisible où cesse toute vie, près de la cime d'un volcan. Nous sommes avertis de ce brusque changement par l'arrêt total et instantané de tout chant d'oiseau.

Il faudra reconnaître qu'il y a incompatibilité entre l'environnement sonore urbain et le milieu naturel, pour autant qu'il existe encore. Nous devenons un peu étrangers à nous-mêmes, parfois. Car vivre, ce serait, dit le philosophe, vivre en poète sur cette terre. « Le poète conservateur des infinis visages du vivant » (René Char).

Pour un front de libération de l'oreille

J E pensais qu'on avait aboli l'esclavage mais les nouveaux esclavagistes sont sonores : asservir par le son est la façon la plus subversive d'asservir.

Le son quotidien de la radio, de la télé est moins inoffensif qu'on ne croit. Raoul Duguay dit : « Si tu ne choisis pas ta longueur d'ondes, c'est la longueur d'ondes qui te choisit ». On a parlé de péril nucléaire des armes bactériologiques, on n'a jamais parlé des armes sonores. Le « disco » : 120 pulsions/minute a été fabriqué pour faire perdre toute mémoire personnelle aux danseurs et les faire boire au maximum. Sitôt passé le seuil de 80 décibels, l'oreille devient un chef d'oeuvre en péril. L'oreille ne serait entièrement formée qu'à 42 ans, elle est mise durement à l'épreuve aujourd'hui où les nouveaux pouvoirs sont sonores. Le dictateur sonore a les boutons de potentiomètre au bout des doigts. N'importe quelle musique, Mozart, Brel, Stockhausen, le Rock diffusé à plus de 80 décibels devient un danger pour l'oreille et l'oreille est l'organe de l'équilibre; ainsi sous prétexte de culture on tue l'oreille outil de culture ... La musique écoutée à un niveau trop élevé devient une drogue, une empêchuse de fleurir, de

grandir. La musique bien dosée donne toujours à celui qui écoute l'envie de faire sa propre musique.

Ainsi les stars, même si elles parlent de liberté dans leurs chansons, annulent pratiquement ce qu'elles disent si la sono est trop forte car elles ne laissent aucune liberté aux oreilles des spectateurs qui sont submergées par le raz de marée et le rouleau compresseur sonores. Dès que le spectateur a pénétré dans la salle, il n'a plus le choix de prendre ou de ne pas prendre la musique, le son s'impose à lui, on ne lui demande pas son avis. Ce qu'il va recevoir dans les oreilles dépendra de la volonté de puissance du sonorisateur, de sa philosophie; le sonorisateur est actuellement le roi du spectacle, c'est lui qui est aux commandes du flux sonore, c'est lui le maître à penser, le disciplinier de stars, en finale c'est lui la star, et l'homme et la femme qui sont sur scène sont des marionnettes et le public aussi est sa marionnette; il est un violeur collectif d'oreille et à travers l'oreille il fait passer sa philosophie.

A côté des sonorisateurs de spectacle et des programmeurs de radio et de télévision, Le Pen est un enfant de chœur : « Qui pagaie quand le courant le porte fait tirer les crocodiles ». Il se donne beaucoup

de mal alors que tout ce à quoi il aspire se fait tout seul, sans qu'il doive seulement bouger le petit doigt. Les médias font pour lui des brouillons de prise de pouvoir. En ne passant qu'un style de musique, elles pratiquent une sorte de fascisme musical très dangereux. Celui qui s'étonne de la montée du racisme n'a qu'à se brancher sur une radio officielle, il comprendra tout de suite que le choix musical n'est pas multidimensionnel, il entendra toujours le même son et les mêmes chanteurs (il y a heureusement des exceptions, mais aux moments de grande écoute on est loin d'un choix varié qui pourrait élargir les oreilles et la «comprenette» de l'auditeur). Parfois il y a des entrevues passionnantes mais ces entrevues sont coupées par des chansons qui n'ont rien à voir avec les propos de l'invité et qui parfois détruisent le bénéfice de ce qu'il a pu dire. A la radio il y a peu d'aventuriers, peu de femmes et d'hommes Saumons qui remonteraient le courant en proposant d'autres styles de musique: partout le même prêt-à-écouter musical, le même uniforme sonore.

C'est par les oreilles que rentre la civilisation, toute une philosophie passe par le son et selon l'intensité de ce son. D'où la nécessité actuelle de créer un front de libération de l'oreille, celui-ci une fois créé, tous les autres fronts de libération ne seront plus nécessaires, chaque citoyen pourrait retrouver une plage de silence pour fleurir en paix à l'ombre de ses deux merveilleuses oreilles.

Je n'ai jamais été pédagogue et j'ai appris sur les chantiers les métiers de la communication; pour apprendre la marche j'ai toujours cru qu'il fallait marcher et la technique de la marche m'est venue très tôt. La musique que j'aimais quand j'étais enfant, c'était le murmure du vent dans le grand tilleul centenaire du jardin de ma voisine et la musique des outils de mon père affairé à la fabrication de machines agricoles.

J'ai pris goût à la musique des mots, à l'écoute des voix des comédiens qui disaient des poèmes à la T.S.F. et à l'écoute des voix des clients de mon père dont nous savourions l'accent et les expressions, oreilles tendues contre la porte du bureau. Pour moi il n'y a jamais eu de différence entre les voix des femmes et des hommes et les voix des instruments de musique, toutes ces voix étaient pour moi la même voix. Cette immense voix me touchait à l'intérieur et me mettait en vibration. Je me demande au-

jourd'hui si quelqu'un peut apprendre à quelqu'un d'autre à vibrer.

Sans doute on peut lui apprendre les formes les plus diverses mais peut-on lui apprendre la magie, peut-on lui apprendre ce qui le relie à tout l'univers existant. Peut-on lui apprendre à être lui-même avant d'être pris par le rouleau compresseur médiatique, avant de devenir copie conforme, duplicata de quelqu'un d'autre avant de devenir une sorte de pléonasme vivant.

Pédagogues et apprentis musiciens sont environnés d'influences qui peuvent peser sur leur pratique quotidienne de la musique. Quand le même style de musique devient omniprésent sur toutes les radios du monde au détriment de millions d'autres styles de musique, l'apprenti musicien comme le pédagogue comme le musicien différent se sentent devenir peu à peu des marginaux. Bientôt par satellite nous pourrions capter toutes les télévisions du monde mais il est possible qu'on verra le même musicien sur tous les écrans comme on trouve dans tous les aéroports du monde la même marque de parfum à San Francisco, à Mexico, à Tokyo, à Anchorage ou à Vancouver. Il faut espérer une grande diversité de musiques afin que nous puissions vivre au rythme des tam tam du village global. Nous sommes entrés dans l'ère vidéo Chrétienne, il n'y aura bientôt plus qu'une seule Ecole l'école Cathodique encore que les écrans cathodiques seront bientôt remplacés par des écrans plats à cristaux liquides. L'ordinateur va aussi influencer la nouvelle génération des musiciens compositeurs et presque parfois remplacer le pédagogue. Le Programme Music Works de l'ordinateur Macintosh permet d'écrire une partition musicale à 4 voix et d'entendre directement les notes que l'on vient d'écrire jouées par des instruments de notre choix. On fait alors passer la partition sur l'imprimante les 4 voix ensemble ou les voix séparées, ce qui permet à des musiciens de jouer l'après-midi une musique écrite le matin par un compositeur équipé de cet ordinateur et en plus ce compositeur n'est pas obligé de connaître la musique, il peut composer à partir d'un clavier de piano qui se trouve sur l'écran et au lieu d'écrire les notes, il trace une ligne face à la note du clavier qui se trouve sur l'écran et de cette façon il écrit sa musique. Grâce à ces outils étonnants chacun pourra écrire lui-même sa propre musique. Je crois qu'aujourd'hui tout mu-

sicien en herbe sera attiré par l'ordinateur. Je rêve d'un pédagogue musical qui lance ses élèves sur des pistes diverses, qui leur fait entendre toutes les sortes de musique mais d'abord la musique de leur poumon, la musique de leur propre voix.

Un pédagogue qui tenterait d'éveiller des musiciens multidimensionnels à la mesure de la planète et de l'univers et non des mandarins et des gens de carte, un pédagogue qui ferait éclater les limites de la musique car tout est musique : les mots wallons (comme l'a fait Guy Cabay) où le sens est dans le son comme Berdouille, un mot Kiswaéli comme poto-pot qui veut dire boue ou gadoue, Bilulu qui veut dire l'insecte, le mot Québécois « Slotch » pour la neige fondue.

Les noms d'oiseaux en wallon qui sont le cri de l'oiseau comme « Tchif tchaf » pour le traquet Tarter, « Tchic tchac » pour le pouillot siffleur, « Tchipe tchipe » pour le gobe mouche noir. Le mot anglais Jetsream pour le courant d'air qui porte les planeurs. Je rêve d'une langue musicale universelle où l'on prendrait les mots où le sens est dans le son dans toutes les langues et dans les mots d'enfant comme cet enfant de 3 ans qui appelle la musique vumvudine.

La musique comme celle des insectes du Lubéron qu'enregistre Knud Viktor ou celle des vers qui se répondent dans une poutre. Tout est musique, une porte qui grince, le bruit d'un stylo sur une feuille, le bruit de l'imprimante d'un ordinateur, le bruit familier d'une vieille deux-chevaux qui démarre et le bruit de la pluie, tout est musique même le bruit et le murmure que vous faites en m'écoutant et le bruit des gens qui rentrent et qui sortent quand nous parlons, la musique des sphères, la musique de la comète de Halley que le satellite Giotto rencontrera en Mars 1986, la musique de chacun de nos cerveaux qui ressemble à des cris de milliers d'oiseaux qui crépitent dans notre boîte crânienne. La musique est si large qu'elle ne s'encombre pas des mesquineries de tous les spécialistes de tous les cultureux de tous les fricailleux qui veulent enfermer les styles dans des prisons pour que ça rapporte. Je rêve de dire à toutes les spectatrices et à tous les spectateurs : « Je

suis venu de tout près pour vous dire que vous êtes toutes et tous totalement irremplaçables. Que la musique de votre voix est particulière. » La musique qui colle à la vie c'est celle qui épouse la palpitation de notre sang, de nos langages, de nos climats, elle peut être électrique ou pas. Ce serait bien d'habituer nos oreilles à recevoir toutes les musiques. Les modes qui sont des maladies mentales entretenues par le commerce de l'argent et la forme ont fait une percée plus importante que le fond. Si la musique ne nous sert pas à aller plus loin en nous-même, si la musique ne nous fait pas gagner du temps, si la musique n'affine pas notre oreille, si la musique ne nous apporte pas des milliards d'informations qui font que nous sommes différents après l'avoir écoutée, alors elle ne sert à rien « elle sert tout juste à décorer le silence » comme dit un de mes illustres collègues. Nous autres les chanteurs francophones, nous faisons partie à part entière des musiques exclues, nous sommes exclus des conservatoires et nous sommes en exil aussi dans le monde francophone, nous sommes des sortes d'émigrés de l'intérieur. Le rossignol chante dit-on pour délimiter son territoire de chasse, l'Amérique est un grand oiseau qui chante pour délimiter son vaste territoire de chasse. Cet oiseau impérial, on l'entend partout, la réciproque ne se fait pas.

On entend rarement aux Etats-Unis des rossignols de chez nous. Europe, Asie, Océanie, Wallonie servent de haut parleurs aux rossignols américains. Tous les pays du monde sont devenus la grande mégapolis sonore américaine. Vite garçon, un charter pour New York.

Et pour en finir, si tu n'as pas de musique et de mots plus forts que le silence tais-toi.

Et c'est ce que je fais.

Ce texte a été écrit par Julos Beaucarne le 15 septembre 1985, année européenne de la musique. Il a été lu lors du colloque « Conservatoire et musiques exclues » qui se tenait à cette même date au Château de Colonster près de Liège.

Ce colloque avait été organisé par le Conseil de la Musique pour dénoncer le cloisonnement et l'enfermement des pratiques musicales et des pratiques d'écoute et pour tisser des liens entre les différents secteurs musicaux.

5.

Eveil musical, éveil sonore

Des sons pour les petits

L A musique étant un agencement structuré de sons, elle s'adresse à la fois à l'esprit, aux sens et au corps.

Elle contient les rythmes qui atteignent à un niveau archaïque et viscéral, elle contient la mélodie qui s'adresse à la sensibilité et à la mémoire, elle contient l'architecture qui touche la raison et l'harmonie qui concerne l'âme.

Par ces multiples qualités la musique est donc toute indiquée comme moyen de structuration affective et corporelle de l'enfant et de l'adulte.

On sait maintenant que la perception auditive est un des premiers sons opérationnels (3 mois avant la naissance) et que donc les premiers souvenirs chargés de sens doivent être porteurs d'éléments sonores. De plus, très tôt l'enfant réagit à la voix de sa mère. Il s'avère dès lors essentiel d'utiliser cette sensorialité auditive et de la développer.

En milieu hospitalier dans les services des préma-

turés où le « sonincub » diffuse la voix maternelle à l'intérieur de l'incubateur, une véritable communication s'établit qui atténue la séparation du nouveau-né et de sa mère, un véritable cordon ombilical sonore !

Mais il s'agit aussi de tenir en éveil et de développer les ressources enfouies au sein de chaque enfant. En France on organise des jardins musicaux pour les petits : on y écoute les bruits et les sons de la vie, on crée des sons et des bruits avec sa voix et son corps ou avec des objets. On tend l'oreille au chant des oiseaux, aux bruits de la rue, aux voix, aux klaxons de voitures, aux sirènes d'ambulances. On explore les bruits de bouches, on improvise des onomatopées.

Les jeux chantés, les comptines associent les gestes du corps, la musique et la voix, le toucher et l'écoute, l'harmonisation de l'être.

F.D.

La perception de la phrase musicale chez le nourrisson de cinq à dix-huit mois et chez l'enfant à partir de cinq ans.

Marc Mélen est licencié en psychologie à l'Université de Liège.

1. Introduction.

La psychologie de la musique suscite depuis une vingtaine d'années un intérêt grandissant. En témoignent la parution de revues et d'ouvrages spécialisés, la publication d'articles dans des revues de psychologie à visée plus générale, etc.

Seule l'approche développementale de cette discipline sera abordée ici.

A proprement parler, la psychologie développementale envisage l'évolution psychologique de l'individu du début à la fin de sa vie. Mais en pratique, elle est encore souvent confondue avec la psychologie de l'enfant.

Au surplus, en ce qui concerne la musique, la littérature développementale porte uniquement, ou presque, sur l'enfant. Les perspectives d'application pédagogique sont en effet un puissant moteur pour ce domaine de recherche.

Le chant spontané et la perception de la phrase musicale (A) sont les deux principales aptitudes dont le développement a été étudié chez l'enfant. Plutôt que de survoler de très haut la littérature couvrant ces deux sujets, j'ai choisi de consacrer mon

article au développement de la perception de la phrase musicale. De cette façon, le matériel et la démarche expérimentale des recherches exposées pourront être détaillées davantage. On trouvera ailleurs des exposés très documentés sur le développement du chant spontané (1).

Dans l'étude des phrases musicales, le rythme a été fortement négligé. Les quelques travaux menés chez les nourrissons et chez les enfants ne permettent pas de se faire une image suffisamment cohérente de la façon dont se développe le traitement de cette information (2). Les pages qui suivent concerneront donc le développement de la perception des phrases musicales excepté du point de vue rythmique.

La période couverte par la littérature va de la prime enfance au début de l'adolescence. Cela peut paraître conséquent.

Malheureusement, les données sur les enfants de dix-huit mois à quatre ans sont rares, alors qu'il s'agit là d'un laps de temps considérable sur le plan de l'évolution psychologique.

Cette lacune est principalement d'ordre méthodologique : nous disposons de méthodes d'études fia-

bles pour les tout-petits et les enfants en âge d'école primaire mais pas pour ceux qui ont un âge intermédiaire. Age charnière : ce ne sont plus des bébés mais leur langage est encore trop rudimentaire pour qu'on puisse leur appliquer les méthodes destinées aux enfants plus âgés. En fait, il est difficile de trouver des tâches en rapport avec leurs intérêts et qui soient à leur portée.

Notre ambition ne saurait être de donner un compte rendu exhaustif des recherches sur la perception de la phrase musicale par l'enfant, mais plus modestement d'indiquer les principales références, les expériences classiques ou typiques (3).

On remarquera que l'article compte de nombreuses notes: nous avons voulu éviter de surcharger par des références bibliographiques (renvoi par chiffre) ou des développements digressifs (renvoi par lettre). Je ne pense pas, néanmoins, que toutes les notes aient un caractère accessoire.

2. La prime enfance : l'importance de la courbe mélodique.

Ecouter une mélodie, « c'est percevoir un événement signifiant s'écoulant dans le temps - un événement présentant une structure dont les caractéristiques d'organisation sont soumises à des contraintes et qui comprend d'autres événements de plus courtes durées » (4).

D'après cette description, on est autorisé à distinguer plusieurs dimensions au sein de l'événement complexe qu'est la phrase musicale : la *hauteur absolue* des sons qui la composent; les *intervalles* entre eux; éventuellement le *mode* qui contraint les intervalles ou le ton qui contraint la fonction des différents sons; la *courbe mélodique* qu'ils forment; leur *organisation rythmique*; etc.

Les informations véhiculées par la phrase musicale sont plus ou moins globales. Ainsi, l'intervalle qui sépare deux sons constitue une information plus « fine » que la ligne mélodique, par exemple : pour extraire l'intervalle entre deux sons, l'analyse doit être plus profonde que pour extraire le contour mélodique.

D'une façon générale, la recherche essaye de décrire et d'expliquer le niveau de profondeur atteint par l'analyse d'un type d'auditeur donné. Elle étu-

diera en particulier, les variables qui influencent le niveau de profondeur de cette analyse.

Le fractionnement est la stratégie la plus couramment adoptée pour aborder cette étude. Les dimensions citées ci-dessus deviennent alors autant de variables qu'on manipule, de façon aussi indépendante que possible, pour étudier expérimentalement la perception de la phrase musicale. On espère ainsi déterminer les composantes de la phrase musicale vraiment prises en compte par l'auditeur, l'importance relative des différentes composantes, comment diverses variables peuvent influencer celle-ci, ... (B).

Plusieurs arguments conduisent à penser que la perception de la phrase musicale est d'abord holiste : l'enfant s'appuyerait d'abord sur les caractéristiques globales des phrases musicales qu'il entend.

Le premier argument vient de la *recherche sur le développement du chant spontané*. Les observations indiquent que chanter entre un an et cinq ans « consiste essentiellement à contrôler les courbes mélodiques et rythmiques des chansons » (C). La maîtrise des intervalles - qui se marque surtout par la capacité de maintenir constants les intervalles d'une chanson lors de ses différentes répétitions - apparaît progressivement. Mais même à cinq ans de nombreux progrès restent à faire. De même sur le plan de la structure tonale : on voit progressivement apparaître une note centrale ou pivot, les intervalles commencent à se conformer à l'échelle diatonique mais de façon incertaine.

C'est donc surtout la courbe mélodique des phrases chantées qui est maîtrisée.

Le second argument est issu des *recherches menées chez l'adulte* : celles qui montrent que la reconnaissance des phrases musicales s'appuie avant tout sur la courbe mélodique plutôt que sur des informations plus locales du genre taille des intervalles ou hauteur absolue des sons.

C'est la conclusion qui est généralement tirée de deux catégories de résultats.

La première catégorie indique que l'on tend à confondre une mélodie originale avec ses transpositions ou des imitations qui ont conservé la courbe mélodique de l'original mais pas ses intervalles alors qu'on discrimine très bien une mélodie originale des imitations qui n'en ont pas conservé la courbe mélodique.

Ce profil de réponses dépend cependant de la situation : ils s'obtient davantage chez les non-musiciens que chez les musiciens (5), avec des mélodies atonales qu'avec des mélodies tonales (6), avec des mélodies tonales non familières qu'avec des mélodies tonales familières (7), avec des délais de rétention courts plutôt qu'avec des délais de rétention longs (8).

La deuxième catégorie de résultats obtenus chez les adultes indique que lorsqu'on déplace les sons d'une phrase musicale d'une ou plusieurs octaves, la reconnaissance des mélodies est inférieure lorsque la courbe mélodique n'est pas conservée (9) que lorsqu'elle l'est (10).

Dans l'ensemble, ces recherches, tant celles sur le chant spontané que celles sur la reconnaissance des phrases musicales par les adultes suggèrent que la courbe mélodique est une information importante de la phrase musicale : elle est maîtrisée tôt dans le chant spontané et serait le premier critère de reconnaissance des phrases musicales pour les adultes. De là l'idée que cette information serait plus facile à encoder - c'est-à-dire à faire entrer dans le système cognitif - et à recollecter - c'est-à-dire à faire revenir en mémoire (D). De là aussi la proposition que la perception des phrases musicales chez l'enfant accordera une place importante à la courbe mélodique.

Cette idée est finalement assez récente. En effet, la recherche sur les nourrissons a privilégié jusqu'au milieu des années septante l'étude de la perception des sons plutôt que de la musique. Aujourd'hui, si cette approche n'a pas complètement disparu, on voit de plus en plus de recherches soigneuses d'étudier la perception de la musique réelle.

La recherche sur la perception des sons a néanmoins montré que l'être humain est très tôt sensible à son environnement sonore. Au cours du troisième trimestre de vie, le fœtus répond aux stimulations acoustiques (11). Des nourrissons de cinq jours sont capables de discriminer des différences de fréquences sonores même lorsqu'elles sont légères (12). D'une façon générale, les nouveaux-nés peuvent discriminer les sons sur base de nombreux paramètres, en particulier l'intensité et la hauteur (13).

La recherche sur le traitement de l'information musicale, quoique plus récente, a elle aussi produit quelques résultats. Dès cinq mois, les enfants se

raient capables de traiter l'aspect mélodique des phrases musicales (E,F).

Chang et Trehub (1977 a, 14) imaginent la situation suivante : ils présentent des mélodies atonales de six sons (à raison de deux sons et demi par seconde) à des bébés de cinq mois. Ils enregistrent le rythme cardiaque.

Chaque phrase musicale est présentée trente fois au cours d'une période de cinq minutes trente - laps de temps suffisant pour obtenir l'habituation du rythme cardiaque (G). Après trente présentations de la mélodie originale, les nourrissons entendent soit une transposition, soit une imitation qui modifie la courbe de la mélodie. On s'attend à observer une modification du rythme cardiaque à l'écoute du stimulus ressenti comme nouveau par le nourrisson et pas à celui qui lui paraît identique à l'original.

Les résultats montrent une modification du rythme cardiaque en réponse aux imitations où la courbe mélodique a été altérée mais non pour les transpositions. Les nourrissons ne les percevaient pas comme des mélodies nouvelles (H).

Ce résultat suggère que les nourrissons reconnaissent les phrases musicales sur base de leur courbe mélodique et non à partir des intervalles ou de la hauteur absolue.

Toutefois, l'étude de Chang et Trehub a ses limites : d'une part, elle comporte trop peu de conditions expérimentales pour se représenter clairement l'importance de la courbe mélodique : d'autre part, la généralisation des résultats est restreinte : près de la moitié des bébés a dû être exclue de l'échantillon parce qu'ils ne présentaient pas de modification du rythme cardiaque en réponse à la nouveauté.

L'étude de Trehub, Bull et Thorpe (1984, expérience 2, 15) apporte de plus larges éclaircissements sur la question.

Nonante-six enfants de huit à dix mois y sont impliqués. On leur fait entendre des mélodies tonales de six sons qu'ils doivent discriminer parmi cinq types d'imitation : 1) transposition; 2) conservation de la courbe mélodique (les hauteurs absolues et les intervalles sont modifiés mais pas la courbe mélodique); 3) octavation et conservation de la courbe mélodique (une note au moins est déplacée d'une octave au moins mais d'une façon compatible avec la courbe mélodique de l'original); 4) octavation et modification de la courbe mélodique (une note au

moins est déplacée d'une octave au moins sans se préoccuper de la courbe mélodique initiale); 5) modification de la courbe mélodique uniquement (octave et ambitus de l'original respectés).

On veut savoir ce qui de la hauteur, de l'intervalle, ou du contour amène à percevoir deux phrases musicales comme identiques (non-discrimination) ou comme différentes (discrimination).

Cette fois, c'est la *réponse d'orientation de la tête* qui sert d'indice de discrimination. Une habile procédure expérimentale amène l'enfant à tourner la tête vers une cible (quatre jouets lumineux) chaque fois qu'il perçoit la mélodie de comparaison comme différente de la mélodie originale (I).

Les bébés se sont montrés incapables de discriminer les mélodies originales des transpositions ou des imitations ayant préservé le contour. Les autres imitations sont discriminées des originales mais à des degrés divers : les conditions avec octavation ayant enregistré les meilleures performances (J).

En conclusion, les auteurs estiment que : « les nourrissons traitent généralement les mélodies comme familières si ces séquences ont la même courbe mélodique et le même ambitus qu'une mélodie entendue auparavant et comme nouvelle si le contour ou l'ambitus diffère » (K).

On peut cependant faire une remarque à propos des deux études précédentes : dans chaque condition expérimentale les sujets doivent comparer une seule mélodie originale avec une seule imitation. On ne saurait donc tester que la perception de différences, tandis que la perception de similarités ne saurait être mise en évidence. On ne sait finalement pas si c'est la perception de différences ou de similarités qui fonde les réponses des nourrissons. D'où la nécessité de modifier la situation expérimentale afin de demander de répartir les mélodies dans des catégories.

Trehub, Thorpe et Morrongiello (1987, 16) ont conçu une expérience de ce genre avec des nourrissons âgés de neuf à onze mois. Les résultats de cette étude répliquent ceux de 1977 et de 1984 et suggèrent en outre que c'est la perception de différences qui fonde les réponses des nourrissons plus que la perception de similarités.

En résumé, l'ensemble de ces travaux attache à la courbe mélodique un rôle plus important qu'aux autres informations disponibles dans une phrase musi-

cale (hauteur absolue, taille des intervalles ...) Ceci est à rapprocher des résultats obtenus chez l'adulte sans formation musicale ou écoutant des mélodies non familières, en particulier si elles sont atonales et/ou si l'intervalle de rétention est court.

2.1. La prime enfance : la perception de l'échelle diatonique

Au-delà de l'insistance sur le rôle de la courbe mélodique, certains travaux indiquent que les nourrissons sont capables d'extraire des informations plus précises. Ces travaux sont toutefois rarement intéressants, en ce sens que la plupart ont utilisé des stimuli sonores - sons isolés - plutôt que musicaux.

En général, ces travaux montrent que les nourrissons sont capables de discriminer des différences de hauteur inférieures au demi-ton (17). Mais percevoir une différence de hauteur n'a finalement qu'un lointain rapport avec la perception d'un intervalle dans une échelle musicale donnée. En d'autres termes, la perception d'une différence de hauteur n'a de sens en musique que si elle est conçue comme la perception d'une relation entre sons. A ce titre, la notion d'intervalle est indissociable de la notion d'échelle qui définit les relations entre les sons qui la composent.

Les échelles chromatique et diatonique constituent des éléments fondamentaux de notre culture musicale. On serait donc fondé à étudier la perception de l'échelle diatonique notamment à travers la perception du demi-ton.

Réaliser cette étude chez le nourrisson pourrait aider à s'affranchir des contraintes culturelles : s'agissant de sujets encore peu soumis à l'influence de la culture, la perception de l'échelle diatonique par les nourrissons donnerait argument en faveur de la représentation innée - ou au moins précoce - de cette échelle dans notre système cognitif.

Trehub, Cohen, Thorpe et Morrongiello (1986, 18) sont les premiers - et à notre connaissance les seuls - à avoir étudié chez les nourrissons la perception du demi-ton dans le contexte d'une phrase musicale (L). La mélodie qu'entendent les nourrissons, soit respecte les règles de l'échelle diatonique, soit ne les respecte pas.

Le raisonnement est le suivant : si l'échelle diato-

nique est représentée dans le système cognitif à la naissance ou peu de temps après, les enfants de neuf à onze mois doivent mieux discriminer le changement d'un demi-ton dans le contexte diatonique. Si l'échelle diatonique est représentée plus tardivement dans la croissance alors les bébés réussiraient aussi dans l'une et dans l'autre conditions.

Au résultat, le changement d'un demi-ton est bien discriminé quelle que soit sa place dans la mélodie. Il est en outre aussi bien perçu dans le contexte diatonique que non diatonique. La même expérience réalisée avec des enfants de quatre à six ans fait apercevoir une différence de comportement : le changement d'un demi-ton est bien discriminé mais il l'est mieux dans le contexte diatonique que non diatonique (M).

Bien qu'isolé ce résultat est important ; il indique que les nourrissons sont capables d'extraire des informations plus locales que la courbe mélodique. En fait, on peut se demander si la courbe mélodique n'a pas comme chez l'adulte une importance relative. On connaîtrait simplement moins bien les sources de cette relativité chez les nourrissons. Une deuxième expérience de Trehub et ses collaborateurs (1984) apporte un soutien à cette proposition. La tâche des nourrissons y est plus facile que dans l'expérience rapportée plus haut et il apparaît que les nourrissons s'appuyeraient sur les intervalles entre les notes pour reconnaître les mélodies comme familières ou non familières.

Certes, ces deux derniers résultats sont insuffisants pour déterminer le rôle éventuel de la perception des intervalles dans la reconnaissance des phrases musicales par les nourrissons. Néanmoins, conclure que l'information « intervalles » est accessible chez le nourrisson paraît hâtif. Je reviendrai dans la conclusion sur ce point. Mais je ferai remarquer d'ores et déjà que la recherche pourrait avantageusement s'orienter dans deux directions : 1) l'étude de Trehub et al. (1984) suggère que *lorsque la situation le permet*, les nourrissons savent reconnaître des phrases musicales sur base des intervalles. Il conviendrait de préciser davantage quel type de situation permet ce traitement plus « profond ». 2) On doit par ailleurs se demander si la perception des intervalles ne joue pas un rôle même dans les situations où on a jusqu'à présent montré le rôle prédo-

minant du contour.

En ce qui concerne les recherches sur la perception de la phrase musicale par les enfants plus âgés, rappelons que les données concernant la tranche d'âges un an - cinq ans sont encore peu nombreuses actuellement.

Pour les enfants plus grands, l'idée maîtresse est qu'ils présentent une conscience accrue de la structure tonale (celle qui est la plus répandue dans notre environnement musical quotidien). Or, on a parfois l'impression que cette plus grande conscience naît de nulle part. Une meilleure étude des interactions entre traitement des informations locales et des informations globales chez les nourrissons et dans les premières années de la vie devrait conduire vers une compréhension plus juste de l'émergence de la représentation d'aspects plus complexes de la musique tonale.

3. Les enfants plus âgés : conscience accrue des propriétés du système tonal.

Ce qui marque le développement de la perception de la musique à partir de cinq ans, c'est l'augmentation de l'attitude réflexive sur la musique.

Selon Gardner (1973) : « un enfant de sept ans raisonnablement doué devrait comprendre les propriétés métriques fondamentales de son système musical ainsi que les échelles, les harmonies, les cadences, les groupements adéquats. De même, il devrait être capable de les combiner en unité musicale pertinente dans sa culture (...) Ce qui manque, c'est la fluidité des aptitudes motrices (...), l'expérience du code, de la tradition, du style de cette culture, et une diversité d'expériences » (19).

Enfin une dernière citation directement en rapport avec notre propos : « la maîtrise de la courbe mélodique et de la hauteur est largement acquise à la fin de la période préscolaire » (N).

Plusieurs « stratégies » ont été adoptées pour étudier l'acquisition des connaissances relatives à la structure du système tonal, de loin le plus courant dans notre environnement musical quotidien.

3.1. La « conservation » des propriétés du système tonal

Pflederer, un des pionniers dans ce type de recherches, a réalisé en 1964 un travail resté célèbre (20) : il fait entendre à des enfants la « même » mélodie à deux vitesses différentes et leur demande ensuite si les mélodies sont identiques.

A cinq ans, 50 % des enfants pensent qu'il s'agit de la même mélodie.

A huit ans, la proportion atteint 94 %.

Ce résultat paraissait soutenir les théories de Piaget : la conservation est acquise aux environs de huit ans, elle est donc une aptitude cognitive générale puisqu'elle s'applique également à la musique.

Malgré les ressemblances superficielles avec les tâches piagétiennes, cette conception de la conservation des propriétés musicales nous paraît aujourd'hui très naïve : notamment parce que modifier la vitesse de présentation d'une mélodie revient en fait à produire des mélodies différentes.

3.2. L'effet de distance entre tonalités

L'effet de distance entre tonalités suggère que : 1) il est plus difficile de reconnaître une mélodie lorsqu'elle est transposée dans une tonalité éloignée que lorsqu'elle est transposée dans une tonalité proche; 2) il est plus difficile de discriminer entre deux mélodies différentes mais présentant une courbe similaire lorsqu'elles sont dans des tonalités voisines que lorsqu'elles sont dans des tonalités éloignées.

Les résultats obtenus par Bartlett et Dowling (1980) avec des enfants de cinq à huit ans vont dans le sens attendu. Quand il s'agit de reconnaître une mélodie transposée, la performance est supérieure lorsque les tonalités sont voisines (65 % de réponses correctes). En revanche, quand il s'agit de discriminer des mélodies non transposées, la performance est meilleure lorsque les tonalités sont éloignées (58 % de réponses correctes) que lorsqu'elles sont voisines (45 % de réponses correctes (O)).

Trehub, Monrrongiello et Thorpe (1985, 22) ont obtenu l'effet de distance entre tonalités chez des

enfants de quatre-cinq ans. Ils leur font écouter une mélodie puis quelques variations de cette mélodie. Les enfants doivent dire si les variations leur paraissent « normales » ou « amusantes ». Les réponses « amusante » sont plus nombreuses lorsque la mélodie est transposée dans une tonalité éloignée que lorsqu'elle est transposée dans une tonalité voisine (P).

Ces expériences suggèrent que dès cinq ans les enfants possèdent le sens de la plus ou moins grande proximité entre les tonalités. C'est bien un des aspects de l'organisation du système tonal. Il faut noter toutefois que l'effet de distance entre tonalités n'a pas toujours été obtenu chez l'enfant : cf. Pick, Palmer, Hennessy, Unze, Jones et Richardson (1988, 23).

3.3. L'identification du caractère tonal d'une phrase

Ici, on demande « simplement » aux sujets si les mélodies qu'ils entendent sont tonales ou atonales. Ce genre de concept n'ayant évidemment aucun sens pour les enfants, il va falloir user d'artifices.

Dowling (1988, 4) interroge une trentaine d'enfants de Dallas (huit de trois ans, douze de quatre ans, douze de cinq-six ans) (Q).

Il leur présente seize mélodies inspirées de chansons très familières aux enfants américains. Huit mélodies sont des transformations tonales des mélodies familières, les huit autres sont des transformations atonales. Tous les enfants entendent les seize stimuli. Ils doivent dire quelles sont les mélodies tonales et lesquelles sont atonales (R).

Les enfants qui chantent faux - un petit test préalable avait été prévu - ont une performance voisine du hasard : 50 % de réponses correctes pour les enfants de trois et quatre ans, 46 % de réponses correctes pour les enfants de cinq à six ans. Les enfants qui chantent juste ont une performance légèrement supérieure à celle attendue par chance : 58 % et 59 % de réponses correctes pour les enfants de trois et quatre ans, et 61 % de réponses correctes pour les enfants de cinq à six ans.

Selon l'auteur, on peut considérer que dès trois ans les enfants, au moins ceux qui chantent juste,

sont sensibles à l'aspect tonal des stimuli. Cette conclusion me paraît abusive : la meilleure performance (61 % de réponses correctes) ne diffère pas des 58 % ou des 59 % relevés chez les enfants de trois et quatre ans. Or, ce sont des pourcentages à peine supérieurs à celui attendu par chance. Une réplique de l'expérience apporterait sans doute une « purification » des résultats et des interprétations plus plausibles (S).

3.4. La perception des cadences

Imberty (1969, expérience 1) fait entendre douze extraits de chorals de Bach à des enfants de six ans et demi à dix ans (3).

Les enfants doivent signaler ceux qui leur paraissent achevés et ceux qui leur paraissent inachevés (I).

Imberty résume comme suit le développement de la perception des cadences.

Avant six ans, c'est l'indifférenciation totale: que le morceau se termine ou non par une cadence parfaite ne modifie pas l'impression d'achèvement. Les enfants répondent au hasard.

A six ans et demi - sept ans, un morceau qui ne se termine pas par la cadence parfaite est ressenti comme inachevé. Toutefois, la cadence parfaite ne sonne pas encore systématiquement une impression conclusive.

A huit ans, l'absence de cadence parfaite ou sa présence sont clairement ressenties. En outre, la demi-cadence commence à être identifiée mais de façon encore confuse.

A dix ans, la demi-cadence est bien identifiée.

Bien que moins complète que celle de Imberty, l'étude de Serafine (1988, 24) mérite d'être signalée. Elle confirme les résultats de Imberty sur le plan de la perception de la cadence parfaite.

Elle propose à ses sujets huit mélodies. Quatre des mélodies se terminent par une cadence parfaite alors que les quatre autres ne se terminent par aucune des cadences conventionnelles (fin sur accord du second degré ou sur un accord de septième de dominante, par exemple). Les enfants ont cinq, six, huit, dix et onze ans (15 enfants sont interrogés à chaque âge). Elle interroge aussi quinze adultes.

Les mélodies sont présentées par groupes de deux. De nouveau, les sujets sont invités à indiquer

les morceaux qui leur semblent achevés et ceux qui leur semblent incomplets.

Si on regroupe les résultats par tranche d'âge, *les enfants les plus jeunes* (cinq, six et huit ans) ont en moyenne 2.5 réponses correctes (sur quatre possibles), *les enfants plus âgés* (dix et onze ans) ont 3.2 réponses correctes en moyenne. *Les adultes* obtiennent 3.9 réponses correctes en moyenne.

Dans une autre analyse, l'auteur décide de prendre trois réponses correctes sur quatre comme critère de compréhension de la cadence parfaite.

Selon ce critère, 50 % des enfants les plus jeunes et 80 % des enfants plus âgés comprennent la cadence parfaite. Elle est comprise par la totalité des adultes.

Sloboda (1988, 3) procède d'une façon différente pour étudier la perception des cadences. Il soumet des enfants de cinq, sept, neuf et onze ans (U) à quatre tests différents (chaque test comporte douze items). Deux des tests concernent les cadences.

Dans le *premier test*, on propose des groupes de deux stimuli. On dit aux sujets qu'un des deux est joué « correctement » alors que l'autre comporte des « fautes ». Le morceau à identifier comme « correct » se termine par une cadence typique d'une séquence à quatre voix. Le morceau à désigner comme « fautif » est dérivé du précédent en modifiant les accords pour les rendre dissonants.

Le *second test* propose des séquences d'accords - présentées par groupe de deux. Dans une séquence les accords suivent un des ordres cadentiels conventionnels, dans l'autre pas.

A cinq ans, la performance globale est très faible excepté au premier test sur la perception des cadences.

A sept ans la performance globale s'améliore nettement (V) sauf à un test sur la perception de l'échelle diatonique.

Il faut attendre *onze ans* pour que les résultats du second test sur la perception des cadences deviennent comparables à ceux des adultes.

Dans l'ensemble, les études sur la perception des cadences montrent que la compréhension de la cadence parfaite s'ébauche dès l'âge de cinq ans et est parfaitement consolidée entre huit et dix ans. A dix ans, la demi-cadence serait en outre comprise. Il s'agit peut-être là de la meilleure preuve en faveur de l'hypothèse d'une représentation de la structure du système tonal.

On doit regretter cependant que la cadence parfaite et la demi-cadence aient été les seules à être bien étudiées.

3.5. La perception de l'échelle diatonique

Krumhansl et ses collaborateurs ont réalisé une série d'expériences visant à examiner dans quelle mesure la structure hiérarchique de la musique tonale est représentée dans notre système cognitif. Ils ont en outre tenté d'étudier l'acquisition de cette représentation (voir l'article de Krumhansl et Keil, 1982) (25).

Ils présentent à leurs sujets des phrases musicales de six sons : un accord parfait majeur arpégé dont la tonique est répétée, plus deux autres sons. Ces deux derniers sont tantôt compatibles avec l'échelle diatonique tantôt pas.

Les enfants de six-sept ans font seulement la différence entre les séquences se terminant par deux sons diatoniques et celles qui ne se terminent pas par deux sons diatoniques.

Les enfants de huit-neuf ans font en outre, au sein des séquences compatibles avec l'échelle diatonique, la différence entre celles qui se terminent par deux sons appartenant à l'accord parfait majeur et celles ne se terminant pas de cette façon.

La prochaine distinction, faite par *les enfants de dix-onze ans*, concerne les séquences où les deux derniers sons n'appartiennent pas à l'accord parfait majeur : ils distinguent les cas où un des deux sons n'appartient pas à l'accord des cas où chacun des deux sons n'y appartient.

Les adultes enfin distinguent encore les cas où c'est le deuxième son qui n'appartient pas à l'accord de deux où c'est le premier.

Les résultats de cette étude sont séduisants. Malheureusement, ils reposent sur un matériel très artificiel. Il faudrait refaire une expérience similaire dans des conditions plus « naturelles ».

Dans le travail de Sloboda que j'ai cité tout à l'heure, un des tests consistait à faire entendre une mélodie diatonique jouée dans un seul ton puis une séquence à la courbe mélodique similaire mais comportant des notes provenant de tons éloignés. Même à onze ans, les enfants n'obtiennent pas une performance comparable à celle des adultes.

L'expérience de Sloboda, bien que plus valide que celle de Krumhansl et Keil (1982), ne suffit pas. Il est donc nécessaire d'en conduire d'autres pour tirer des leçons de ce cinquième type d'approche.

3.6. La perception des réductions

Chez l'enfant la technique de la réduction n'a guère été utilisée que par Serafine (1988). Je la présente toutefois parce qu'elle me semble prometteuse.

Elle propose trois sortes de stimuli musicaux : 1) une phrase appelée « modèle » ; 2) une réduction (sons représentant la structure sous-jacente au modèle) ; 3) une phrase distractive (faite de sons ne reprenant pas la structure du modèle).

Les sujets entendent le « modèle » puis les deux autres stimuli.

Ils doivent dire lequel des deux « va avec » ou « sonne le plus comme » le modèle (48).

L'item distracteur est fait, comme la réduction, de notes issues du modèle à la seule différence que la réduction reprend les sons principaux ou structuraux du modèle. Ainsi, ni la réduction ni le distracteur ne donnent l'impression d'être une « mauvaise » mélodie (ou une mauvaise structure).

Les adultes réalisent 83 % d'associations correctes. Chez les *enfants* les plus jeunes (cinq, six et huit ans) 70% des réponses sont correctes. Chez les *enfants plus âgés* la performance ne dépasse pas celle attendue par chance.

Bien sûr, l'expérience de Serafine ne clôt pas le problème. Toutefois, c'est là une voie de recherches à poursuivre. Cette façon de procéder par sa sophistication pourrait aider à rendre les stimuli moins artificiels. On peut y voir aussi une alternative valable aux méthodes jusqu'ici utilisées pour l'étude de la conservation.

4. Conclusion

Dans cet article nous avons essayé de présenter les résultats de la recherche sur les nourrissons d'une part et de celle sur les enfants à partir de cinq ans d'autre part. Nous avons émis des critiques ou des réserves. La conclusion qui suit est essentiellement destinée à clarifier notre propos.

Il ne s'agit pas en effet de jeter le bébé avec l'eau

du bain. On peut admettre que la recherche expérimentale tend à montrer le rôle significatif de la courbe mélodique chez les nourrissons et qu'elle permet de penser que les enfants acquièrent à partir de quatre-cinq ans une représentation du système tonal.

Néanmoins, à y regarder de près, la preuve expérimentale est encore fort incomplète. On peut se demander si dans l'état actuel les interprétations des auteurs ne reposent pas davantage sur le sens commun que sur les résultats de la recherche expérimentale elle-même et cela étant vrai surtout pour les recherches sur la perception de la musique chez les nourrissons.

Ces dernières comportent beaucoup de zones d'ombre qui seraient dues à deux raisons majeures. *La première* est une généralisation hâtive des résultats des tests de discrimination aux autres « formes » de mémoire et aux autres étapes du traitement de l'information.

La plupart des recherches sur les bébés - rappelons-le - utilisent des tests de discrimination : il s'agit de distinguer des mélodies dites originales d'autres mélodies plus ou moins semblables.

Or on ne peut réduire le traitement de l'information à la discrimination ni même à la mémoire. C'est pourquoi, les formules du genre « les nourrissons traitent les mélodies d'abord sur base du contour » sont trop vagues, trop générales. Elles peuvent constituer un frein à la recherche. Tirer des conclusions sur la mémoire en général, exige d'autres tests si c'est possible. Ensuite, quel que soit le rôle de la courbe mélodique dans la mémoire, son rôle éventuel dans d'autres étapes du traitement de l'information doit être examiné.

La deuxième raison aux zones d'ombre réside peut-être dans la négligence du rôle des autres informations, notamment celui des intervalles. Peut-être a-t-on été prisonnier de nos préjugés : il est finalement « naturel » de penser que les bébés utiliseront surtout les informations grossières telles que la courbe mélodique.

Pourtant deux recherches suggèrent que dans certaines situations les nourrissons sont capables d'extraire les intervalles entre les sons d'un flux mélodique et même de les utiliser comme indice dans la discrimination des phrases musicales. Il conviendrait de voir si ce n'est qu'un résultat marginal.

La recherche sur les enfants plus âgés est moins sujette à critiques. Elle est en effet plus variée, notamment parce que c'est un terrain expérimental relativement plus facile et plus accessible. Toutefois, la preuve expérimentale doit être là aussi complétée : les données au sujet de l'acquisition d'une représentation du système tonal reposent essentiellement sur la perception des cadences. C'est insuffisant, même en acceptant que les autres approches apportent un faisceau de présomptions en faveur de cette hypothèse.

Pour terminer, la pauvreté du matériel habituellement utilisé doit être soulignée.

En premier lieu, les séquences sonores sont souvent courtes - généralement cinq ou six sons. Ce choix peut parfois se justifier, comme chez les nourrissons en raison de leur capacité d'attention limitée. Mais chez les enfants d'âge plus avancé, les stimuli pourraient être plus longs. Ainsi on pourrait étudier des processus cognitifs d'ordre supérieur, plus en rapport avec l'écoute de pièces entières (Deliège, 1985, 26). La recherche chez les enfants plus âgés doit tendre vers la compréhension de ces processus. Finalement, en schématisant, la perception de l'échelle diatonique, par exemple, dans des ensembles de six notes est à l'écoute de pièces entières ce que la perception de sons isolés est à l'écoute de la musique réelle. Ensuite, les séquences sont parfois musicalement maladroites. En partie par souci d'élaborer du matériel expérimentalement valide, les auteurs manquent parfois de sensibilité musicale. Il ne suffit pas, par exemple, d'introduire une fausse note dans un accord parfait majeur pour étudier la perception de l'échelle diatonique.

NOTES

- (A) On rencontre souvent dans la littérature, largement anglo-saxonne, l'expression « melodic perception ». Parler de perception de la phrase musicale serait toutefois plus approprié. En effet, le matériel typique de ces études consiste en des séquences de notes. Elles sont généralement courtes et sont soit issues d'un répertoire (chansons enfantines par exemple) soit, le plus souvent, créées de façon à tester certaines hypothèses expérimentales.
- (B) Une des principales difficultés pour une disci-

plaine expérimentale est de mettre au point des méthodes qui soient suffisamment rigoureuses pour pouvoir interpréter les résultats en fonction des hypothèses de départ et qui soient, dans le même temps, suffisamment respectueuses de la réalité étudiée pour pouvoir y appliquer les résultats. Distinguer des « variables » au sein de la réalité est un des principaux moyens dont dispose la recherche pour diminuer la complexité du réel. Mais à force d'isoler les variables, de fractionner le réel on risque de perdre de vue ce pour quoi l'étude a été conçue : l'explication du réel. On en arrive alors à des résultats qui présentent une forte cohérence interne mais plus aucune pertinence par rapport au propos initial.

- (C) Hargreaves (1986, p. 71)
- (D) De telles expressions ne sont pas rares dans la littérature. Pourtant elles me paraissent trop hâtives. On ne peut en effet aujourd'hui savoir à quelles étapes du traitement de l'information les variables étudiées jouent leur rôle prépondérant. Ainsi, le fait qu'on s'appuie sur la courbe mélodique pour reconnaître une phrase musicale ne signifie pas qu'on ne se souvienne pas des intervalles et encore moins qu'on ne les ait pas encodés.
- (E) En fait, il n'est pas impossible que cette aptitude soit présente plus tôt encore. Simplement, la méthode utilisée par les auteurs n'était fiable qu'à partir de cinq mois. On dispose maintenant de méthodes valides pour l'étude des bébés plus petits. Elles n'ont pas encore été appliquées à l'étude de la perception de la courbe mélodique.
- (F) L'étude de la perception chez le nourrisson nécessite le recours à des méthodes qui peuvent sembler curieuses au non initié. Pourtant, la validité des méthodes est en général bien éprouvée. Le risque majeur se situe davantage sur le plan des interprétations. En effet, l'adultocentrisme n'est jamais loin. Ainsi, il arrive qu'on infère une similitude de processus entre les nourrissons et les adultes à partir d'une similitude de résultats. Or des processus cognitifs différents peuvent avoir la même conséquence.
- (G) On sait que certaines modifications du rythme cardiaque sont associées à la perception de la

nouveauté. L'habituation d'une réponse à un stimulus est la diminution de fréquence ou d'intensité de la réponse en raison de la présentation répétée du stimulus. Dans le cas présent, la réponse est le « startle response »: une légère décélération du rythme cardiaque pendant un bref moment et correspondant à la perception de la nouveauté. On veut donc obtenir la séquence suivante : « startle response » lors des premières présentations - disparition progressive de cette réaction suite à la présentation répétée d'un stimulus - enfin réapparition de la « startle response » à l'écoute des stimuli qui paraissent nouveaux.

- (H) Chang et Trehub (1977 b) aboutissent au même genre de conclusion avec des stimuli rythmiques.
- (I) La réponse d'orientation de la tête est plus « facile » à obtenir que la « startle response ». Le bébé est sur les genoux de sa mère face à un miroir sans tain. Dans un premier temps on apprend à l'enfant à ne tourner la tête vers une cible qu'en réponse aux stimuli musicaux : chaque fois qu'il tourne la tête d'au moins 45 degrés et dans les 800 millisecondes qui suivent l'audition d'une séquence mélodique, l'enfant reçoit une récompense - quatre jouets s'allument. Durant cette première phase, on utilise le même stimulus. Ainsi au bout d'un certain temps se produit une habituation. On peut alors passer à la seconde phase, l'expérience proprement dite : l'enfant ne devrait plus tourner la tête d'au moins 45 degrés que pour les séquences mélodiques qui lui paraîtront nouvelles.
- (J) Les phrases musicales violant uniquement la courbe mélodique sont moins bien discriminées de l'original que celles avec octavation mais mieux que les transpositions ou les imitations où la courbe a été préservée.
- (K) Trehub et al. (1984, p. 829)
- (L) Cette expérience est très semblable à celle réalisée par Zénatti (1969, chapitre 3): elle présentait des séquences de trois notes puis modifiait la hauteur de l'une d'elles et demandait aux enfants de dire laquelle avait changé de hauteur.
- (M) C'est la réponse d'orientation de la tête qui servait à nouveau d'indice dans cette étude.
- (N) Hargreaves (1986, p. 89).

- (O) La performance la meilleure est loin d'être très satisfaisante : l'enfant a encore beaucoup à apprendre.
- (P) En fait, ce résultat peut recevoir une autre explication : notamment on peut se demander si l'interprétation ne vaut pas que pour le matériel utilisé dans cette étude.
- (Q) Il interroge aussi huit adultes de l'université de Dallas comme groupe contrôle.
- (R) Les mélodies tonales et atonales sont en réalité représentées par des figurines. On raconte aux enfants qu'une des deux figurines apprécie telle genre de musique (tonale ou atonale), tandis que l'autre apprécie telle autre genre de musique (tonale ou atonale). Les enfants doivent dire si la mélodie qu'ils viennent d'entendre est du type de celle qu'apprécie telle figurine ou du type de celle qu'apprécie l'autre figurine.
- (S) Cette étude pourrait comporter un défaut : on peut se demander si les sujets ne se sont pas basés sur la bizarrerie pour décider si une phrase était tonale ou atonale. Pour autant que laisse en juger la présentation du matériel, il semble que les mélodies tonales ne comportaient pas de mélodie bizarre.
- (T) Ils ont une troisième réponse possible : « je ne sais pas ».
- (U) L'étude comporte aussi des adultes.
- (V) Elle reste cependant très inférieure à celle des adultes.
- (W) L'auteur reconnaît que cette acception de la notion de réduction est un peu étroite. Il la justifie, raisonnablement je pense, par la nécessité de trouver une consigne qui soit compréhensible par tous les sujets du plus jeune au plus âgé.

- (2) Pour les nourrissons voir notamment :
 Chang H. et Trehub S.E. (1977 b). *Infant's perception of temporal grouping in auditory patterns*. *Child Development*, 48, 1666-1670.
 Demany (1982). *Auditory stream segregation in infancy*. *Infant Behavior and Development*, 5, 215-226.
 Demany L.; Mc Kenzie, B. et Burpillot E. (1977). *Rhythm perception in early infancy*. *Nature*, 266, 718-719
 Thorpe L.A., Trehub S.E.; Morrogiello B.A. et Bull D. (1988). *Perceptual grouping by infants and preschool children*. *Developmental Psychology*, 24, 484-491.
 Pour les enfants voir surtout :
 Bamberger J. (1982). *Cognitive structuring in the apprehension and description of simple rhythms*. *Archives de Psychologie*, 48, 171-197.
 Gerard C. et Auxiette C. (1987). *The role of melodic and verbal organization in the reproduction of rhythmic groups by children*. *Music Perception*, 6, 173-192
- (3) On trouvera de bonnes introductions dans :
 Dowling W.J. (1982). *Melodic information processing and its development*. In D. Deutsch (Editeur, chapitre 13), *The psychology of music*. New York : Academic Press.
 Dowling W.J. et Harwood D.L. (1986, chapitre 2). *Music Cognition*. New York : Academic Press.
 Sloboda J.A. (1985, chapitre 6). *The musical mind : The cognitive psychology and music*. Traduction française : *L'esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique*, 1988, Bruxelles : Mardaga.
 Hargreaves (1986) : déjà cité
 Imberty M. (1969). *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris : Klincksieck
 Zénatti A. (1969). *Le développement génétique de la perception musicale*. Paris CNRS
 Mc Donald D.T. et Simones G.M. (1989). *Musical growth and development : birth through six*. New York : Schirmer Books.
- (4) Dowling (1988, p.113). *Tonal structure and children's early learning of music*. In Sloboda J.A. (Ed), *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation and composition*. pp.113-128. Oxford University

BIBLIOGRAPHIE

- (1) Voir notamment :
 Dowling, W.J. (1984), *Development of musical schemata in children's spontaneous singing*. In W.R. Crozier et A.J. Chapman (Eds), *Cognitive processes in the perception of art*. Amsterdam : North Holland.
 Hargreaves, D.J. (1986), *The developmental psychology of music*. Cambridge : Cambridge University Press.

- Press
- (5) Attneave F. et Olson R.K. (1971). *Pitch as a medium : A new approach to psychophysical scaling*. *American Journal of Psychology*, 84, 147-166.
- Cuddy L.L. et Cohen A.J. (1976). *Recognition of transposed melodic sequences*. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 28, 255-270
- (6) Dowling W.J. (1978). *Scale and contour: two components of a theory of memory for melodies*. *Psychological Review*, 85, 341-354.
- Francès R. (1958, expérience 9) *La perception de la musique*. Paris : Vrin
- (7) Dowling W.J. et Fujitani D.S. (1971) *Contour, interval and pitch recognition in memory for melodies*. *Journal of the Acoustical Society of America*. 49, 524-531. Cité dans Hargreaves (1986)
- (8) Dowling W.J. et Bartlett J.C. (1981). *The importance of interval information in long-term memory for melodies*. *Psychomusicology* 1981. 1. 30-49.
- Dewitt L.A. et Crowder R.G. (1986) *Recognition of novel melodies after brief delays*. *Music Perception*, 3, 259-274.
- (9) Deutsch D. (1972). *Octave generalization and tune recognition*. *Perception and Psychophysics*, 11, 411-412.
- Deutsch D. (1979). *Octave generalization and the consolidation of melodic information*. *Canadian Journal of Psychology*, 33, 201-204.
- Dowling W.J. et Hollombe A.W. (1977). *The perception of melodies distorted by splitting into several octaves : Effects of increasing proximity and melodic contour*. *Perception and Psychophysics*, 21, 60-64
- (10) Idson W.L. et Massaro D.W. (1978). *A bidimensional model of pitch recognition of melodies*. *Perception and Psychophysics*, 24, 551-565
- (11) Ostwald P.F. (1973). *Musical Behavior in early childhood* *Developmental Medicine and Child Neurology*, 15, 367-375.
- (12) Bridger W.H. (1961). *Sensory habituation and discrimination in the human neonate*. *American Journal of Psychiatry*, 117, 991-996. Cité dans Hargreaves (1986)
- (13) Eisenberg R.B. (1976). *Auditory competence in early life*. Baltimore : University Park Press. Cité dans Hargreaves (1986)
- (14) Chang H. et Trehub S.E. (1977 a). *Auditory processing of relational information by young infants*. *Journal of Experimental Psychology*, 24, 324-331
- (15) Trehub S.E., Bull D et Thorpe L.A. (1984). *Infant's perception of melodies : the role of melodic contour*. *Child Development*, 55, 821-830
- (16) Trehub S.E., Thorpe L.A. et Morrongiello B.A. (1987). *Organizational processes in infant's perception of auditory patterns*. *Child Development*, 58, 741-749
- (17) Voir notamment Olsho L.W. (1984). *Infant frequency discrimination*. *Infant Behavior and Development*, 7, 27-35
- (18) Trehub S.E., Cohen L.B., Thorpe L.A. et Morrongiello B.A. (1986). *Development of the perception of musical relations : Semitone and diatonic structure*. *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, 12, 295-301
- (19) Gardner H. (1973). *The arts and human development*. New York : Wiley P. 197. Cité dans Hargreaves (1986 p.83)
- (20) Pflederer M. (1964). *The responses of children to musical tasks embodying Piaget's principle of conservation*. *Journal of Reserarch in Music Education*, 12, 251-268
- (21) Bartlett J.. et Dowling W.J. (1980). *The recognition of transposed melodies : a key-distance effect in developmental perspective*. *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, 6, 501-515
- (22) Trehub S.E., Morrongiello B.A. et Horpe L.A. (1985). *Children's perception of familiar melodies : the role of intervals, contour, and key*. *Psychomusicology*, 5, 39-48
- (23) Pick A.D., Palmer C.F., Hennessy B.L., Unze M.G., Jones R.K. et Richardson R.M. (1979). *Children's perception of certain musical properties : scale and contour*. *Journal of experimental Child psychology*, 45; 28-51
- (24) Serafine M.L. (1988). *Music as cognition*. New York Columbia University Press
- (25) Krumhansl C.L. et Keil F.C. (1982). *Acquisition of the hierarchy of tonal functions in music*.

- Memory and Cognition*, 10, 243-251
(26) Deliège I. (1985). *Perception des formations
élémentaires de la musique. Analyse musicale
1*, quatrième trimestre, 20-28

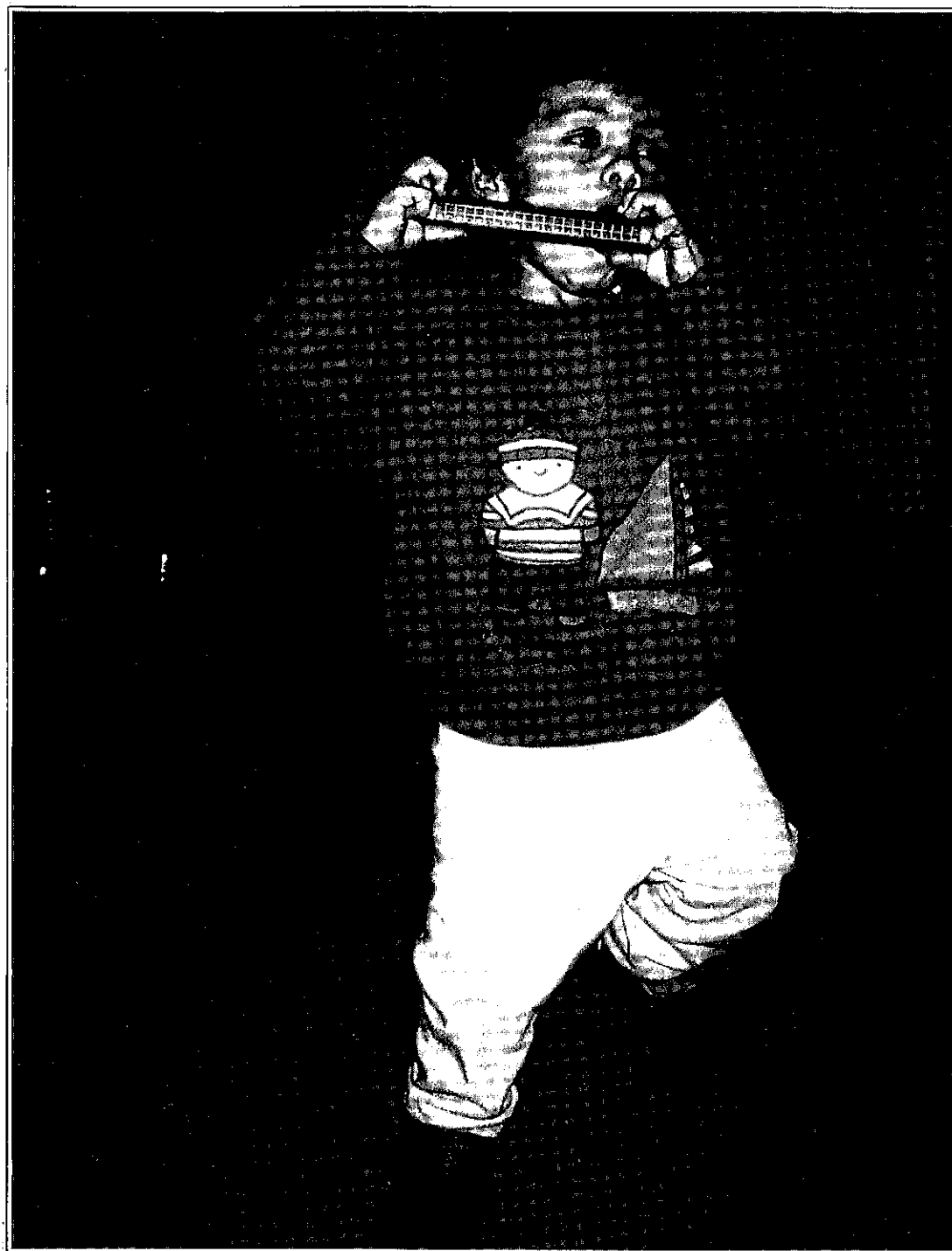


Photo : Eduard

J'en entends de toutes les couleurs

CERTAINES villes ont installé sur un trottoir, pour le besoin d'études scientifiques ou pour le côté pittoresque de l'élément, des appareils appelés «sonomètres», sortes de grands thermomètres destinés à mesurer avec précision non pas la chaleur ambiante mais l'intensité du son. Ainsi, à chaque passage de mobylette ou au moindre jappement de chien, la colonne lumineuse marque instantanément un mouvement ascensionnel plus ou moins important selon le niveau sonore d'émission.

Certaines pratiques pédagogiques en matière d'éveil à l'environnement sonore ne dépassent guère l'intérêt des sonomètres. Elles consistent à demander aux enfants de se mettre en état de silence le plus complet possible pour être disponibles à toute manifestation sonore. Ils sont invités ainsi à prendre conscience de la diversité des bruits qui peuplent le village, la ville, l'école. Ils doivent dans un temps donné repérer tous les signaux qui se distinguent du bruit de fond, puis les décrire aussi précisément que possible.

Selon les préoccupations de l'animateur, cet exercice oscille entre la performance dans la mémorisa-

tion et la pertinence dans la qualification. Incontestablement les facultés de discernement de l'oreille ne peuvent que se développer par une telle pratique. Quant à savoir s'il s'agit de pédagogie musicale, c'est une autre affaire, même lorsqu'on ne se contente pas d'un catalogue et qu'on cherche à être très exigeant dans la description des signaux entendus. Force est de constater que d'une manière générale :

- * cet «exercice-oreille» est fait, et très bien fait, par la plupart des instituteurs, et il ne réclame pas de formation musicale préalable pour le mener à bien;
- * lorsqu'il est effectué par un pédagogue musical, on ne voit pas toujours quel profit est tiré de cette écoute pour un progrès musical proprement dit.

Cette dernière remarque est importante. Car si aucune conséquence pour la pratique musicale ne découle de l'«exercice-oreille», cela signifie soit qu'il n'est pas exploité comme il devrait l'être, soit qu'il ne présente pas d'intérêt particulier pour l'apprentissage musical. Pour prendre d'autres exemples,

Gérard AUTHELAIN est
Co-directeur du C.F.M.I.
Rhône-Alpes.

on envisagerait difficilement un animateur musical mener des activités d'apprentissage sur la marche si elles n'étaient pas orientées sur l'acquisition de la pulsation; de même on verrait mal des travaux sur la prononciation, sur l'articulation, sur la respiration, s'ils n'étaient pas destinés à améliorer la production vocale. Ces activités (marche, prononciation, respiration, etc...) peuvent être faites en d'autres disciplines, telles qu'éducation physique ou leçon de français. Si elles sont menées en séance de musique, c'est qu'elles ont aussi leur valeur propédeutique pour le rythme ou pour le chant.

La conclusion s'impose lorsqu'il s'agit d'éduquer l'oreille: soit les exercices d'écoute de l'environnement sonore ont un intérêt pour la musique, et il faut les développer en fonction de ce à quoi ils peuvent ouvrir; soit ils relèvent d'une éducation indifférenciée, et dans ces conditions il faut assurer qu'ils sont bien pris en compte dans une éducation en général, et consacrer son énergie pédagogique à d'autres activités.

En fait pour répondre valablement à ce dilemme, il est nécessaire d'approfondir au préalable le contenu de ce terme imprécis « environnement sonore ». Il m'apparaît que sous ce vocable se dissimulent en fait trois réalités distinctes :

- l'environnement sonore
- l'univers sonore
- l'entourage sonore

Le choix de ces trois mots n'est pas fait au hasard, mais correspond à trois comportements concrets qu'on peut facilement déceler sur soi-même. C'est après les avoir décrits que j'aborderai ensuite les aspects pédagogiques.

1. L'environnement sonore

Il faut redire cette évidence : l'éveil à l'environnement sonore est une opération essentielle dans l'apprentissage de « l'être au monde ». L'inverse de cette démarche reviendrait à une situation d'autisme, c'est-à-dire de repliement sur soi-même, de situation individuelle entièrement détachée de la réalité extérieure, de fonctionnement en circuit interne et fermé.

Il est bon que des enfants sachent faire silence

et apprennent à identifier les sons qu'ils perçoivent, le camion qui passe, le coq qui chante, une porte qui claque, la voix de la maîtresse dans le couloir, une tronçonneuse, une toux, des pleurs. Ce sont autant d'indices qui aident l'enfant à se repérer dans la portion de monde où il évolue et qui lui permettent d'adapter son comportement à ce qu'il perçoit autour de lui.

Il est inutile d'insister sur cet aspect, tant les parents comme les enseignants sont soucieux de développer chez leur enfant, la faculté d'attention, la capacité de s'intéresser à ce qui se passe alentour, l'aptitude à reconnaître l'origine des sons, leur provenance, leur éloignement ou leur proximité, leur éventuelle signification. La perception des sons qui environnent la géographie de notre activité nous permet de nous positionner, de nous orienter, de nous déplacer, en un mot de vivre dans un monde d'objets, de machines, d'animaux, d'hommes, même si par ailleurs la vue de ces mêmes éléments nous est cachée.

Je préfère réserver le terme d'environnement sonore à cet ensemble de productions émises par des éléments dont je n'ai pas choisi la présence et qui se font entendre sans chercher à établir un lien particulier avec moi. Je puis les qualifier, selon mes goûts ou mes dispositions personnelles du moment, d'agréables, d'utiles, de gênantes, de fonctionnelles, d'insupportables. Je les entends, je puis y prêter attention, j'en ai besoin pour me guider, je m'en détourne ou m'en protège quand elles m'empêchent de continuer une activité, mais je n'entretiens pas avec elles de relations autres que de voisinage ou d'utilité.

2. L'Univers sonore

Quelques exemples permettront de saisir la différence entre ce qui vient d'être décrit et d'autres comportements.

1. Au milieu du brouhaha composé d'un flot de voitures, de personnes qui s'interpellent, de chantiers en fonction, quelqu'un siffle un air d'une chanson populaire, celle-là justement que ma fille ou mon fils ne cessent de chanter depuis qu'ils ont acheté le disque de l'auteur. Depuis longtemps je marche dans cette rue où les organisateurs de la quinzaine commerciale diffusent sans discontinuer une musique à laquelle je ne prête aucune atten-

tion et que j'ai fini par extraire de mon champ de conscience. La mélodie sifflée sur le trottoir d'en face a un niveau d'intensité très faible, à peine perceptible dans l'environnement sonore. Je la remarque pourtant immédiatement, car elle fait partie de mon univers familial et de ce fait ne peut me laisser indifférent.

2. J'assiste à une conférence sans grand intérêt, et depuis longtemps je me laisse aller à une rêverie qui n'a rien à voir avec le sujet abordé. Tout à coup, dans une phrase sans relief particulier par rapport à la pâte sonore qui m'enrobe, est prononcé le nom d'un auteur dont j'ai lu un livre peu de temps auparavant. Aussitôt mon attention se concentre sur l'orateur que j'avais délaissé depuis une vingtaine de minutes, à moins que ma rêverie ne prenne une nouvelle piste d'envol (par exemple la production de l'écrivain évoqué qui depuis peu fait partie de mon univers littéraire). Dans un cas comme dans l'autre, un mot a suffi pour « patcher » différemment mes circuits mentaux.

3. Je suis en train de composer une musique électroacoustique. Depuis plusieurs semaines j'enregistre des sons, je les traite, je les mixe, je leur donne forme. Roulant en voiture pour me rendre à mon travail, j'entends en provenance de l'auto-radio un documentaire sur un pays africain où l'on propose une alternance d'interviews et de musiques locales. Je suis intéressé et écoute activement l'émission, bien que toutes ces réalités d'un pays lointain ne fassent pas partie de mon univers familial ni de mes préoccupations immédiates.

Subitement j'entends la sonorité d'une *sanza* qui me ramène instantanément à ma composition musicale; L'émission continue sur l'auto-radio avec d'autres interviews, mais je suis en fait toujours avec les extraits musicaux que j'ai entendus dans les minutes précédentes et qui nourrissent mon inspiration musicale pour la suite de ma composition. J'ai réintégré mon univers musical par le truchement d'un instrument : celui-ci m'a fourni la matière de départ pour prolonger un travail en cours.

On pourrait multiplier les exemples : à chaque fois j'ai extrait un élément d'un ensemble de sons, identifiés ou non, parce qu'il s'inscrit dans un univers personnel, celui de mes références personnelles, de ma nourriture culturelle habituelle, de mes préoccupations du moment, de mon milieu moral ou affec-

tif. Ce nom d'écrivain, cet air sifflé, cet instrument inaccoutumé, seraient passés sans doute inaperçus pour d'autres. Dans la plupart des cas, s'ils avaient été repérés, ils n'auraient pas quitté le caractère d'informations telles que peut les offrir un reportage.

Mais il se trouve que ces éléments ne sont pas purement informatifs pour moi; je les ai valorisés dans ma perception parce qu'ils s'intègrent à mon *univers sonore*. Du coup ils prennent un relief original, car ils s'intègrent à tout ce qui constitue mon milieu de vie et qui me constitue moi-même.

3. L'entourage sonore

Pour des raisons affectives, esthétiques, philosophiques, pour des raisons qui viennent de mon éducation ou de mon aventure personnelle, il y a des choses que j'ai envie d'entendre et d'autres que je ne souhaite pas écouter. Il ne s'agit plus, comme dans le cas précédent, d'éléments qui surviennent indépendamment de ma volonté et que j'intègre immédiatement parce qu'ils font partie de mon univers. J'achète tel disque, j'installe telle sonnette d'entrée, je vais à tel concert, j'achète tel réveil, parce que je choisis d'écouter tel timbre, telle oeuvre, dans telle salle, jouée par tel interprète.

S'il y a des sons qui me sont imposés par l'environnement, il y en a d'autres auxquels je prête une attention particulière et que j'assimile immédiatement parce qu'ils sont reliés à mon cadre de vie, il en est d'autres que je choisis de la même manière que je choisis le papier de ma salle de séjour, les tableaux ou photos que j'accroche au mur, ou tout simplement mes amis. L'entourage, qu'il soit d'ordre pictural ou affectif, est d'abord objet d'un choix dont je sais qu'il est indispensable à mon équilibre, à mon évolution, à mon bonheur.

En fait le choix ne s'impose pas au départ comme une décision entre plusieurs éventualités. Il s'agit bien souvent d'une ratification qui a parfois demandé du temps. C'est parce qu'un ami m'a conseillé un de ses disques préférés que j'ai agrandi le cercle de mes fréquentations. C'est parce qu'un professeur m'a conduit à un concert pour lequel je n'avais aucune prédisposition que j'ai découvert des pratiques musicales auxquelles je me suis peu à peu habitué et auxquelles j'ai même pris goût. Le choix est plutôt une confirmation de mes nouvelles relations : je ne peux pas parler de celles-ci comme d'un simple en-

vironnement sonore qui m'est imposé de l'extérieur, il s'agit vraiment d'un *entourage sonore* l'image des amis au milieu desquels je souhaite vivre.

On aurait tort de croire que dans ce dernier paragraphe ne sont évoquées que des pièces musicales élaborées. On achète généralement des objets pour leur qualité plastique, on les achète assez peu pour leur qualité sonore, surtout quand ils sont d'usage courant. Par contre on peut facilement adopter des sonorités extérieures pour les faire accéder au statut d'entourage : ainsi en est-il du merle qui chante chaque matin, de la voix du marchand forain sur le marchù quotidien vantant ses fruits et légumes, du chuintement de la fontaine, de la mécanique du métier à tisser, de la cloche fêlée marquant les heures et présente à chaque rendez-vous les nuits d'insomnie, du bruit de la vaisselle dans le bistrot, du grincement de la porte de la cave, du choc des boules sur le terrain de jeu de la place où j'habite, du raclage du rideau métallique qui rythme chaque ouverture ou chaque fermeture des activités commerciales, et l'on pourrait allonger sans peine la liste.

Et la pédagogie ?

Si l'on se réfère à une pratique pédagogique, on voit bien que la différence entre les trois étapes ne vient pas de la matière sonore proprement dite. Le son d'une cloche ou d'une fontaine peut distinctement relever de l'environnement imposé, de l'univers personnel ou de l'entourage choisi et valorisé. Mais ce son peut changer de statut : dans le premier cas il est catalogué et répertorié en fonction de son origine et de sa fonction; dans le second cas il sert de déclencheur pour évoquer une situation familière; dans le troisième cas, il est écouté et sélectionné pour sa consistance, pour l'intérêt qu'il présente comme phénomène sonore, pour sa musicalité.

La différence peut paraître subtile, et surtout elle me paraît utile pour ne pas confondre n'importe quelle activité d'éveil avec une pratique d'apprentissage musical. Car la façon dont on écoute l'ensemble des sonorités qui peuplent l'espace dans lequel on évolue n'a pas les mêmes conséquences pour l'oreille selon qu'on les rattache

- à des indices objectifs (dans ce cas ils font partie de l'environnement sonore mais ne font en rien progresser l'écoute musicale si on se contente de

les nommer et d'en nommer la fonction)

- à des déclencheurs (dans ce cas ils font partie de l'univers sonore car ils entraînent le passage d'une activité mentale à une autre activité référée à un univers culturel ou à des préoccupations du moment)

- à des événements portant en eux-mêmes leur richesse (dans ce cas ils sont considérés pour leurs qualités sonores intrinsèques, perçues au terme d'une écoute attentive, voulue, musicale, c'est-à-dire au même titre que toutes les choses aimées pour elles-mêmes et dont on souhaite s'entourer).

On continuera sans doute encore longtemps à parler d'environnement sonore. Tant pis, pourvu que ceux qui ont une responsabilité éducative sachent ce qu'ils mettent derrière les mots. Si j'ai pris soin de distinguer trois étapes, c'est parce que dans la réalité quotidienne j'entretiens avec les sons qui me parviennent des relations différentes selon l'importance que je leur accorde et le statut que je leur confère. Si je n'entends plus sur le trottoir, repris par un passant, l'air favori de mon fils, je n'en serai pas mari. Si mon auto-radio tombe en panne, ma composition électro-acoustique n'en sera pas affectée : les occasions de déclencher une activité créative ne manquent pas. Par contre si on modifie l'ordonnement de la place en supprimant les jeux de boules pour y installer des bacs à fleurs ou un parking, si je n'entends plus, parce que les protagonistes disparaissent, le marchand forain, le rideau métallique, la vaisselle du bistrot, je vais perdre une musique amie, et je sais que je la regretterai pour elle-même.

Il est souhaitable que le pédagogue en musique en soit conscient, de manière à définir sa pratique éducative d'après le fonctionnement naturel de l'auditeur et pas simplement d'après une idée qui ne dépasserait pas le stade du test médical ou du jeu de reconnaissance pratiqué dans les centres de loisirs. Que le pédagogue musical facilite l'écoute et sache mener des jeux d'oreille certes.

Mais qu'il n'oublie pas de conduire l'enfant jusqu'au plaisir de l'oreille, y compris à travers les « objets sonores » les plus quotidiens : ainsi commence l'éducation esthétique et la formation du goût musical en aidant l'enfant à élargir le champ de son entourage sonore. L'amour de la musique, c'est aussi en entendre et en aimer de toutes les couleurs.

Ont collaboré à ce numéro :

Gérard AUTHELAIN, Axel BONAPARTE-AUGUSTE, Daniel BARIAUX, Julos BEAUCARNE, Françoise DUFEY, Victor FLUSSER, Michèle LEGRAND, Daniel LEON, Marc MELEN, Marcel MOREAU, Annie RENIERS, Pierre ROMAIN, Jacques SPORCQ, Alfred TOMATIS, Robert WANGERMEE.

Orphée Apprenti

est une revue publiée par le Conseil de la Musique de la Communauté française.

PRESIDENT :

Robert WANGERMEE

COMITE DE REDACTION :

Jean-Claude BAERTSOEN, Bernard DEKAISE, Célestin DELIEGE, Françoise DUFEY, William HEKKERS, Bernard FOCCROULLE, André FOULON, François GILLET, Fernand LECLERCQ, José ORVAL, Henri POUSSEUR, Françoise REGNARD, Henri VANHULST, Robert WANGERMEE.

COMITE DE LECTURE :

Françoise DUFEY, Christine GYSELINGS, Emile HENCEVAL, Robert WANGERMEE.

SECRETARIAT DE REDACTION :

Christine GYSELINGS

COORDINATION GENERALE :

Françoise DUFEY

TRAITEMENT DE TEXTE :

Christine LAFONTAINE, Nicole MOLLEMANS

MAQUETTE :

José AZAGRA

PHOTOGRAPHIES :

Francis JACOBY pp. couverture, 33, 39, 46, 53, 60, 77

PHOTOCOMPOSITION ET IMPRESSION :

Imprimerie FLEMAL S.A. - 4450 Liers

ABONNEMENT :

L'abonnement annuel à Orphée Apprenti coûte 300,-FB qui peuvent être versés au compte n° 310-0109496-69 avec la mention « Orphée Apprenti ».

Conseil de la Musique

Boulevard Reyers, 52 - 1040 Bruxelles

Tél. : (02) 737 26 49

EDITEUR RESPONSABLE :

Robert WANGERMEE

Avenue Huysmans, 205

1050 Bruxelles.

GUIDE DE LA MUSIQUE

COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

VALLOONIE - BRUXELLES
2ème Edition revue et complétée



Diffusion et promotion : EDIMEDIA, place Flagey, 18 - 1050 Bruxelles - Tél. (02) 640 38 15 - Fax (02) 640 39 76