

Introduction

Le son et la culture audio

Le son accompagne aujourd'hui la vie des hommes comme il ne l'a jamais fait auparavant : tout se passe comme si l'on avait procédé à une sonorisation géante des espaces dans lesquels nous vivons, provoquant une hypertrophie de notre environnement sonore. De la pollution sonore subie à la musique soigneusement choisie pour l'écouter au casque, de la musique de supermarché aux plus beaux moments d'un concert, d'une sonnerie intempestive de portable à une plage de silence sciemment aménagée comme possibilité sonore parmi d'autres..., les sons se déversent en continu, se mixant les uns aux autres, provoquant des effets de masque ou se décuplant, devenant assourdissants ou, au contraire, agréablement mystérieux, tissant une polyphonie tentaculaire que nul compositeur n'aurait osé préméditer. La musique, en particulier, s'est transformée en immense flot sonore, tsunami planétaire dévastateur pour les uns, liquide amniotique universel et nourrissant pour les autres. Grâce à l'enregistrement et aux progrès technologiques, il est devenu possible et inévitable de l'écouter où que l'on soit, en permanence ; et grâce à la globalisation, on peut, en théorie, écouter tout ce que l'on veut – ou ne veut pas. Nous vivons ainsi dans une ubiquité musicale et sonore qui sollicite une écoute en continu¹.

Qu'il soit question de musique ou de bruits environnants, l'une des raisons qui conduisent à parler de *son* est que ce phénomène – avant tout auditif –, dont on vient de souligner l'omniprésence, jouit d'une certaine *autonomie*. Ainsi, dans l'industrie multimédia, le design sonore adjoint des sons aux appareils électroniques qui, autrement, ne produiraient aucun ou très peu de son : si l'utilisateur finit par les associer à l'objet ou à l'action, il pourrait aussi les entendre pour

• 1 – Sur la notion d'« écoute en continu », cf. Carmen PARDO SALGADO, « L'oreille globale », in Jacques BOUËR et Makis SOLOMOS (éd.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 253-268.

eux-mêmes. Quant à la musique, dans les exemples précédents, elle devient flot *sonore* parce qu'elle semble n'être la conséquence d'aucun événement, sinon de l'appui d'un bouton *play* : tout se passe comme si personne n'en jouait et qu'elle devait s'interrompre tout aussi brusquement.

L'enregistrement, se substituant à la mémoire, a rendu possible quelque chose qui n'était pas imaginable par le passé : capter un son, le figer, le restituer, le répéter. Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète – l'un des premiers courants musicaux résolument centré sur le son –, aimait dire que celle-ci devint possible grâce à l'accident du « sillon fermé² » : répété, un bruit cesse d'être entendu comme le « son-de » (renvoi à sa cause) pour être ausculté en soi, pour être apprécié comme tel, en raison de sa morphologie intrinsèque. Le même Schaeffer, dans un texte antérieur à la naissance de la musique concrète, souligne l'« effet du microphone » :

« Le micro donne des événements – qu'ils soient concert, comédie, émeute ou défilé – une version *purement sonore*. Sans transformer le son, il transforme l'écoute. [...] Le micro peut conférer la même importance puis, s'il pousse plus loin le grossissement, la même dimension d'étrangeté à un chuchotement, au battement d'un cœur, au tic-tac d'une montre. Entre plusieurs plans, sonores ou visuels, il devient possible d'aménager des rapports arbitraires, de renverser les proportions, de contredire l'expérience quotidienne³. »

Est ainsi née une nouvelle culture, que l'on peut qualifier d'*audio*, centrée sur le son – plus précisément, sur les sons « fixés », pour reprendre la terminologie de Michel Chion⁴ – et l'écoute⁵. Dans la culture musicale traditionnelle, le son n'est qu'un *résultat*, parfois moins important que la musique même. Les musiciens doivent toujours s'accommoder de conditions acoustiques qui ne peuvent être qu'imparfaites, ils sont parfois obligés de composer avec des bruits environnants. Ils peuvent produire la plus belle musique avec le son le plus laid, que ce soit en

-
- 2 – Cf. Pierre SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 41-42.
 - 3 – Pierre SCHAEFFER, « Notes sur l'expression radiophonique » (1946), in Pierre SCHAEFFER, *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Mémoire du Livre, 2002, p. 82-84.
 - 4 – À la différence de l'expression son « enregistré », celle son « fixé » « invite à ne pas prendre un son fixé pour seulement une trace, par définition incomplète, de quelque chose d'enfui, ce qu'il est assurément dans le cas des enregistrements de représentations d'opéras et de grandes voix, mais non pour des formes de création comme le cinéma sonore, l'art radiophonique ou la musique concrète, reposant sur la phono-fixation elle-même. Tout comme d'ailleurs avec beaucoup d'enregistrements de rock, de pop et de jazz, conçus et construits *pour* et *sur* le support » (Michel CHION, *Le Son*, Paris, Nathan/HER, 2000, p. 203).
 - 5 – La notion d'*audio culture* ou *auditory culture* est récemment entrée dans le vocabulaire académique anglo-saxon. Cf., entre autres, Michael BULL et Les BACK (éd.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford/New York, Berg Publishers, 2003 ; Christoph COX, Daniel WARNE (éd.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Londres, Continuum, 2006 ; Jonathan STERNE (éd.), *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.

raison de la qualité des instruments ou de l'espace avec lesquels ils jouent, ou encore, de la qualité de l'enregistrement ou de la reproduction qui les diffuse. La musique ne réside pas dans le son, dit-on ; elle se trouve dans le geste des musiciens et dans ses structures internes, voire dans la pure intention musicale. Les musiciens classiques ont développé, grâce à la partition, la fameuse « audition intérieure », avec laquelle on peut entendre la musique sans qu'aucun son ne soit émis. En ce qui concerne l'auditeur, l'« écoute structurelle » théorisée par Theodor W. Adorno⁶ – une écoute qui vise à cerner l'organisation interne de l'œuvre, dont les caractéristiques ne sont parfois pas présentes en tant qu'événements sonores – représente, en un sens, l'idéal de cette culture.

L'importance de la culture audio se mesure au développement foisonnant d'un ensemble de pratiques centrées sur le son, allant du fonctionnel à l'artistique. Dans le domaine purement fonctionnel, on citera les musiques d'ambiance, dites aussi musiques « d'ascenseur », les musiques de publicité, les logos sonores, le design sonore industriel dont il était question précédemment... La « muzak », du nom de la firme américaine homonyme fondée en 1922, reste emblématique : « La plupart de nos clients sont des bureaux et des usines qui utilisent Muzak comme un élément de leur environnement de travail, au même titre que l'éclairage et l'air conditionné. L'important, c'est d'arriver à ce que ceux qui travaillent se sentent mieux parce que, s'ils se sentent mieux, il y a des chances pour qu'ils travaillent mieux », écrivait l'un des présidents de la société⁷. Si la muzak – dont Érik Satie avait pressenti l'utilisation du son avec ses fameuses « musiques d'ameublement »⁸ – reste, fort heureusement, un repoussoir pour nombre de personnes aujourd'hui, les autres pratiques fonctionnelles du son tendent à se développer, leur limite naturelle étant le fait que le son est plus présent, et donc plus encombrant, que l'image⁹.

• 6 – Cf. Theodor W. ADORNO, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zum Hören neue Musik* (1963), in *Gesammelte Schriften*, vol. 15, Francfort, Suhrkamp, 1976, p. 157 *sqq.* et « Types d'attitude musicale » (1962 – esquissé en 1939), in *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 1994, p. 7 *sqq.*

• 7 – Umberto Vincenzo MUSICO, in *Cahiers Recherches/Musique* n° 6 : *Le pouvoir des sons*, enquête réalisée par Élisabeth Dumaurier, Paris INA/GRM, 1978, p. 227.

• 8 – « L'habitude – l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n'a rien à faire. Là, on joue des "Valse", des "Fantaisies" d'Opéras, & autres choses semblables, écrites pour un autre objet. Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins "utiles". L'Art n'entre pas dans ces besoins. La "Musique d'Ameublement" crée de la vibration ; elle n'a pas d'autre but ; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes » (Érik Satie, note non datée, ca 1920, in *Écrits*, réunis par Ornella Volta, Paris, Gérard Lebovici, 1990, p. 190).

• 9 – Sur Wikipedia francophone, on lit dans le paragraphe « Multimédia » de l'article « design sonore » : « Contrepoint de l'image, [le design sonore] permet d'humaniser les machines en ayant

Quant aux pratiques artistiques centrées sur le son, elles sont multiples, hétérogènes, variées et évoluent à grande vitesse. Évolue également très rapidement leur catégorisation. À l'heure actuelle, l'expression la plus générale qui puisse les regrouper semble être celle d'« arts sonores¹⁰ ». Une partie des artistes qui les incarnent provient de la sphère du visuel et produit des œuvres sonores souvent en relation avec des images, des objets plastiques ou des espaces. Une autre partie est d'obédience acousmatique – purement auditive – et relève dans une grande mesure de l'art de l'enregistrement, évoquant ce que, dans les années 1960, François-Bernard Mâche appelait « phonographies¹¹ ». Mais d'autres artistes catégorisés comme « sonores » font peut-être – tout simplement – de la *musique*...

L'émergence du son dans la musique

Qu'en est-il de la musique? Serait-elle restée en dehors de ce vaste mouvement de recentrement sur le son? Se serait-elle réfugiée dans ce qu'il y aurait de proprement musical, qui la distinguerait du « simple » son?

Il est certain qu'il en va ainsi de certains courants musicaux d'aujourd'hui, pour lesquels le son reste une matière inerte, qu'animent les notions traditionnelles de mélodie, harmonie, rythme ou instrumentation. Mais, dans nombre d'autres cas – qui dépassent les clivages entre genres de musique –, c'est, tout au contraire, la musique elle-même qui a profondément contribué à ce recentrement sur le son. Dans la musique contemporaine instrumentale ou mixte, cette mutation décisive s'exprime, entre autres, par le travail très poussé sur le timbre, par les extraordinaires trouvailles en matière de modes de jeu et d'orchestration. Un compositeur tel que Scelsi allait jusqu'à hypostasier le son :

recours à la programmation aléatoire ou déterminée des événements tout en proposant une charte sonore comme il existe une charte graphique pour chaque projet. Le mouvement s'est prolongé sur Internet dans une moindre mesure, le son devenant gênant pour de nombreux utilisateurs surfant clandestinement depuis leur lieu de travail! » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Design_sonore#Publicit.C3.A9_et_marketing_sonore, consulté en décembre 2011).

• 10 – Sur les questions terminologiques – *sonic art* et art sonore, *sound art* et arts sonores, *Klangkunst*, *audio art*, etc. –, dont ce livre s'occupe peu, cf. Leigh LANDY, *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge (Massachusetts), MIT, 2007 (et du même auteur, *La musique des sons/The Music of Sounds* (édition bilingue), Paris, MINT, 2007) ainsi que le site EARS (Electroacoustic site resource), <http://www.ears.dmu.ac.uk>.

• 11 – « L'abstraction minimum sera représentée par un art, qui reste à créer, des "phonographies", où des éléments sonores quelconques, enregistrés avec la plus grande fidélité, seraient assemblés, avec le moins possible de découpages, en fonction de critères musicaux et à l'exclusion de toute intention évocatrice, pittoresque ou dramatique » (« Le son et la musique », in François-Bernard MÂCHE, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 79). Cependant, dans les arts sonores d'aujourd'hui à tendance phonographique, l'intention évocatrice – parfois en relation avec la notion d'écologie acoustique – est évidente.

« Vous n'avez pas idée de ce qu'il y a dans un seul son! Il y a même des contrepoints si on veut, des décalages de timbres différents. Il y a même des harmoniques qui donnent des effets tout à fait différents, qui ne sortent pas seulement du son, mais qui entrent au centre du son. Il y a des mouvements concentriques et divergents dans un seul son. Ce son-là devient très grand. Cela devient une partie du cosmos, aussi minime qu'elle soit. Il y a tout, dedans¹². »

Dans la musique électroacoustique, le son est à la fois matériau et forme, modèle formel et narratif, matière insignifiante et corps sonore mystérieux à connotations multiples... Qu'elle travaille sur des traitements ou de la synthèse, le son la détermine de part en part, la question fondamentale devenant : qu'est-ce qu'un son, où commence-t-il, où finit-il¹³? Dans les musiques populaires telles que le rock, le disco, le funk, le rap ou la variété, le travail en studio a conduit à mettre en avant le rôle du producteur, qui réalise des traitements sonores et des arrangements constituant bien plus qu'un habillage, pour aboutir à des disques dont l'intérêt ne réside « plus uniquement dans les chansons elles-mêmes, mais dans le son¹⁴ ». Les baroqueux ont, eux aussi, développé à l'extrême l'idée de son comme élément surajouté. Dans leurs réalisations, des effets sonores pimentent des partitions jusque-là pensées de manière quelque peu désincarnée : qu'y a-t-il de commun entre les *Quatre saisons* jouées par un orchestre – même le meilleur – des années 1950-1960 et les mêmes *Quatre saisons* réinventées par Il Giardino Armonico¹⁵? Dans le jazz, « quand on utilise [le mot son, il] est beaucoup plus large que “sonorité” ; c'est comme la personnalité, au fond ; c'est un ensemble ; c'est quasiment le style¹⁶ ». On retrouve le même usage dans le flamenco¹⁷.

• 12 – Giacinto SCELSE, *Les anges sont ailleurs...*, textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 75.

• 13 – Cf. Renaud MERIC, *Appréhender l'espace. L'écoute entre perception et imagination*, Paris, L'Harmattan, 2012.

• 14 – Daniel LEVITIN, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, trad. Samuel Sfez, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2010, p. 10-11 (phrase écrite à propos du rock).

• 15 – « Le phénomène baroque de ces dernières années n'est pas isolé. Il est parallèle, dans d'autres domaines, à la découverte de la spécificité sonore des musiques extra-européennes, par exemple. Il est parallèle à la découverte, dans la musique contemporaine, d'une splendeur sonore qui elle aussi, à sa manière, dépasse le standard de l'orchestre symphonique. Et par conséquent, je crois que c'est un phénomène qui fait partie d'un mouvement beaucoup plus large qui est une nouvelle écoute de la musique », écrit Philippe Beussant dans le cadre d'une enquête, menée par François Delalande, montrant l'importance qu'a pris la notion de son dans plusieurs genres de musiques (Philippe BEAUSSANT, « À la recherche du son perdu », in François DELALANDE (éd.), *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, INA-Buchet/Chastel, 2001, p. 115).

• 16 – Philippe CARLES, « Le son du jazz. Entretien de François Delalande avec Philippe Carles », in François DELALANDE (éd.), *op. cit.*, p. 67.

• 17 – « Vous devez comprendre que chaque chant ou chaque style de flamenco a un son différent. Ce qu'il faut faire, ce que l'on fait normalement, c'est se plonger dans ce son » (Paco Peña in Derek

Tel est le sujet de ce livre : montrer que le son s'est hissé en problématique centrale de la musique. De Debussy à la musique contemporaine de ce début de XXI^e siècle, du rock à l'*electronica*, des objets sonores de la première musique concrète à l'électroacoustique actuelle, du *Poème électronique* de Le Corbusier-Varèse-Xenakis aux tentatives interarts les plus récentes, le son est devenu l'un des enjeux majeurs – sinon l'enjeu majeur – de la musique. Tout s'est passé comme si, durant un siècle environ, la musique avait amorcé un changement de paradigme : nous sommes en train de passer d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son. Et l'on pourrait parier que ce changement radical est au moins aussi fondateur que la révolution qui, au début du XVII^e siècle, fit naître la tonalité : eu égard à la musique la plus avancée du XX^e siècle, on s'aperçoit avec le recul que le qualificatif d'« atonale » ne correspondait qu'à son potentiel de destruction du passé, le recentrement sur le son, lui, en constituant la face constructive.

Il est important de constater que ce changement de paradigme s'est opéré de l'intérieur de la musique même, c'est-à-dire selon une évolution qui lui est propre, dans son écriture, ses enjeux techniques, son contenu esthétique et sa réception. Certes, des facteurs extérieurs sont intervenus. C'est notamment le cas de la technologie qui, comme on l'a vu avec l'enregistrement, est centrale à la culture audio. Cependant, si l'on excepte le cinéma, dont la naissance est liée à la technologie, la musique est le premier art à s'être approprié la technologie, celle-ci devenant un prolongement naturel de la technique – dans maintes musiques, aujourd'hui, il est impossible de faire la distinction entre « technique » et « technologie ». Quant à la culture audio, a-t-elle influencé la musique en infléchissant son cours ? L'hypothèse de ce livre est que la culture musicale moderne – qui se recentre sur le son – et la culture audio, tout en se constituant en parallèle, ont, dès le début, connu une intersection importante. De même, loin de disparaître au profit d'une culture audio triomphante, la culture musicale, qui avait atteint son apogée avec le romantisme, s'est précisément revitalisée grâce au recentrement sur le son.

On pourrait penser ce changement de paradigme comme l'équivalent d'une réduction phénoménologique. Cette explication a souvent été privilégiée par les quelques musicologues ou philosophes de la musique qui, par le passé, ont fait le constat de ce recentrement. Comme l'écrivait Daniel Charles, spécialiste de John Cage : « Tout se passe comme si la musique découvrait de nos jours cette problématique jamais encore isolée pour elle-même, et qui paraît cependant constituer la condition même de son édification : celle du surgissement des sons¹⁸. » En effet, chez plusieurs musiciens, l'attrait du purement sonore ressemble à un ressour-

BAILEY, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, trad. Isabelle Leymarie, Paris, Outre-Mesure, 1999, p. 31).

• 18 – Daniel CHARLES, *Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 27.

cement : « Il y a chez Webern comme le besoin métaphysique d'écartier tous les artifices pour atteindre le primordial et le fondamental, de surprendre la pensée musicale à sa naissance même », notait Gisèle Brelet¹⁹. Dans certains débats aux débuts de la musique électroacoustique,

« on a parlé de retour à la nature, à l'état originel du son : de façon quasi paradoxale, à travers cet appareillage technique le plus complexe, fruit de la technique la plus raffinée, se retrouverait la nature, le son à l'état pur, le son naissant [...] présentant ainsi une certaine analogie entre les exigences de base de la musique électronique et celles de la phénoménologie de Husserl, ainsi que de l'existentialisme de Heidegger²⁰ ».

L'explication phénoménologique reste valable pour nombre de musiques. Mais le recentrement sur le son ne peut pas toujours être pensé comme « réduction ». Plus généralement, il se présente comme *émergence*. Dans son sens littéral tel qu'il est développé dans certains courants des sciences cognitives, de la physique, de la biologie..., ce mot désigne une évolution qui, à partir d'un seuil critique de complexité, génère de nouvelles propriétés. Par exemple, passer d'une musique centrée sur le ton à une musique du son ne signifie pas nécessairement que le second se substitue simplement au premier : cela peut se produire également lorsque – comme il en va avec la musique spectrale – le travail sur les hauteurs, par sa complexification, produit des objets qui finissent par ne plus être perçus comme des accords, mais comme des sons composés. Dans ce livre, le plus souvent, le mot « émergence » sera pris dans un sens plus général, désignant, d'une part, le fait que le recentrement sur le son se produit selon une évolution progressive et intérieure (à la musique), et que, d'autre part, cette évolution procède par complexification.

Une histoire plurielle : du timbre à l'espace

Ce livre se propose de retracer l'histoire de l'émergence du son dans la musique même. Il remontera au début du xx^e siècle – avec quelques incursions à des époques antérieures – pour arriver jusqu'en ce début de xxi^e siècle, la mutation n'étant pas encore achevée. Très nombreux sont les jalons qui marquent cette histoire. On peut évoquer, pour l'avant 1945, les accords-timbres de l'impressionnisme musical, le concept de mélodie de timbres mis en avant par la seconde École de Vienne, le bruitisme italien... Un rôle fondateur est joué par Varèse et sa célèbre définition

• 19 – Gisèle BRELET, « L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle », *Revue d'Esthétique : Musiques nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 256.

• 20 – Enrico FUBINI, *Les philosophes et la musique*, trad. Danièle Pistone, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 232. Fubini renvoie à un article des années 1950 du musicologue italien Luigi Rognoni.

de la musique comme « son organisé²¹ ». Dans l'après 1945, on peut s'arrêter sur la musique concrète, déjà évoquée, ainsi que sur les débuts de la musique électronique qui procède aux premières synthèses du son. On doit encore mentionner la quête de continuum sonore du sérialisme et les résonances construites d'un Boulez. À la même époque, les sonorités et textures composées de Xenakis et de Ligeti jouent un rôle important. Il en va de même du recentrement sur l'écoute opéré par Cage et, un peu plus tard, par les acousmaticiens tels que Bayle, du temps dilaté des œuvres de Feldman ou des sons tenus de La Monte Young... Dans les années 1960-1970, la synthèse numérique du son ouvre de nouvelles pistes. En parallèle, le free jazz et le rock émancipent, à leur tour, le son, au même titre que le minimalisme d'un Reich, les pionniers de la *live electronic music* ou la musique « concrète instrumentale » de Lachenmann... Le développement des techniques de jeu étendues de la musique instrumentale et vocale d'avant-garde poursuit l'expansion du son dans les années 1970-1980. Simultanément, voient le jour le travail sur les seuils de Grisey ou Murail, ainsi que la parasitose sonore de la musique industrielle... Dans les années 1980, les recherches sur l'espace-son – qui remontent au moins à Berlioz et Wagner, puis Ives, Stockhausen... – deviennent, avec un compositeur comme Nono, centrales et se poursuivent jusqu'à nos jours. On peut également évoquer les retrouvailles avec la consonance de la musique *new age* et de la postmodernité, consonance qui ne réinstaura pas la fonctionnalité de la musique tonale, mais plonge l'auditeur dans la sensualité méditative du son... À partir des années 1990, on s'arrêtera sur les espaces immersifs de l'*ambient*, sur le développement de l'électronique en temps réel et de la musique mixte, sur le travail très raffiné autour du timbre d'un Sciarrino et de compositeurs plus jeunes, sur le bricolage sonore d'un Aperghis, sur la naissance des musiques électroniques (populaires), sur la généralisation du bruitisme dans plusieurs genres de musiques...

Comment narrer l'histoire de cette émergence? Est-il possible d'en établir une chronologie linéaire, comme il vient d'être fait? La complexité de la notion de son impose une autre stratégie. En effet, tout au long de ce livre, le lecteur pourra se demander : qu'est-ce que le son pour la musique? Serait-il le « timbre »? Peut-il être réduit à l'idée de « couleur »? Serait-il assimilable à sa description physique?... Par ailleurs, est-il possible de le traiter sans parler d'espace? Autre question, à laquelle, pendant des siècles, les théoriciens répondaient positivement : doit-on limiter les sons à ceux dits « musicaux », éliminant les bruits? Dans un autre ordre d'idées : peut-on envisager le son comme objet, c'est-à-dire comme une entité extérieure à notre perception? Et l'on pourrait continuer avec une multitude d'autres questions montrant qu'on ne peut guère réduire le son à un seul aspect.

• 21 – Edgar VARÈSE, projet pour *Espace* (1941), in *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 56.

Constituant une notion complexe, le son combine plusieurs aspects. Il englobe les notions de timbre, de couleur, de bruit, d'espace... Son développement dans la musique passe par plusieurs chemins, et il n'est donc pas possible d'établir une ligne unique. C'est pourquoi, ce livre est composé de *plusieurs* histoires, six au total, chacune constituant l'objet d'un chapitre différent. Le « son » n'est pas l'apanage d'une seule de ces histoires, il résulte précisément de leur combinaison : leur emboîtement produit l'histoire singulière de l'émergence du son.

La première traite de la notion de *timbre*. On analysera l'histoire du concept qui, partant de Rousseau, mène aux recherches actuelles. Puis, on montrera comment, depuis la naissance de l'orchestration, le timbre devient de plus en plus important pour la musique, grâce au développement parallèle de deux paradigmes complémentaires : la tendance à substituer le timbre à la hauteur ; le prolongement de l'harmonie dans le timbre.

Seconde histoire : l'acceptation progressive du *bruit* par la musique. L'exploration des sons à hauteur indéterminée non seulement enrichit le matériau musical, mais, en outre, transforme notre conception même de la musique. Eu égard au propos de ce livre, l'indifférenciation de plus en plus poussée entre son dit « musical » et bruit ouvre grand la porte du son appréhendé dans toute sa généralité.

L'ouverture au son dans sa généralité est synonyme d'une nouvelle manière d'appréhender la musique, c'est-à-dire de *l'écouter*. C'est pourquoi le troisième chapitre dessine une histoire de l'écoute musicale. On continue à affirmer que la musique avancée du xx^e siècle est « difficile » (pour le public), mais, en vérité, cela ne vaut que si l'auditeur espère y retrouver ce qui caractérise la musique du passé ou bien les musiques qualifiées de plus faciles : la mélodie, l'harmonie, les formes standards, etc. Le recentrement sur le son est allé de pair avec une mutation profonde de l'écoute, qui, précisément, permet d'apprécier l'inventivité en matière de morphologies sonores d'un Pierre Henry, le travail d'arrangement en studio des chansons – sinon fort sages – des Beatles, les flots sonores d'un Romitelli...

La quatrième histoire est dédiée à l'une des entrées les plus fréquentes dans le son : l'*immersion* sonore. On a souvent évoqué la vie « intérieure » d'un son, soulignant ainsi le fait qu'à la différence de la notion solfégique de note, réductible à un point, un son était doté d'une « épaisseur », qu'on pouvait l'« ausculter » en s'y « plongeant ». Plusieurs types d'immersion seront analysés (océanique, dionysiaque...) et le chapitre s'achèvera par l'évocation des tendances mystiques de certains musiciens tels que Scriabine, Harvey ou Coltrane, tendances qui, précisément, sont fortement liées à leur pratique d'une musique résolument centrée sur le son.

Le cinquième chapitre constitue, en quelque sorte, un livre en soi. Il narre l'histoire très dense de ce que l'on pourrait qualifier de constructivisme musical – se substituant au paradigme organiciste qui a dominé la musique romantique –

où, pour reprendre la célèbre formule de Risset, la composition *du* son remplace la composition *avec des sons*²². Si l'on continue parfois à affirmer que la musique ne peut pas se « limiter » à du son, c'est parce qu'on appréhende ce dernier comme une matière inerte, dénuée de toute subjectivité, comme une simple vibration qui n'a pas besoin d'humain pour exister. Or, précisément, l'une des voies royales conduisant à recentrer la musique sur le son consiste à le penser comme susceptible d'être construit, comme entité composable. Partant d'un développement de la question du matériau, qui a joué un rôle déterminant dans les débats théoriques accompagnant l'histoire de l'émergence du son, le chapitre traite de musiques qui poussent de plus en plus loin l'idée de son construit : du modèle de la résonance composée au modèle (ou à la « sensibilité ») granulaire²³ qui tend vers l'unification des micro- et macro-temps, en passant par les sonorités et processus composés.

Le dernier chapitre développe l'hypothèse de l'« espace-son » : l'émergence du son serait également émergence de l'espace. En conséquence, il établit une brève histoire de la composition de l'espace en musique dans son sens littéral, qu'on appelle parfois spatialisation du son, où le compositeur, dans le cadre de la musique instrumentale, s'empare de la question de la disposition des instruments dans l'espace, et, en ce qui concerne la musique électroacoustique, développe des dispositifs conduisant à rendre de plus en plus indissociable le son de l'espace. Cette histoire est précédée d'une analyse du rôle joué par la définition plus abstraite de l'espace, en tant que nouvelle catégorie opératoire permettant de penser, composer et écouter la musique. Si ce livre avait été écrit il y a vingt ans, il se serait arrêté ici. Mais les dernières évolutions musicales de l'émergence du son justifient certainement que l'histoire de l'espace-son soit poursuivie afin d'y inclure des discussions sur certains aspects des relations entre musique et architecture, sur certaines réalisations en matière d'installations sonores ainsi que sur les notions de paysage sonore et d'écologie du son.

Précautions d'usage et remerciements

Bien que narrant une histoire, ce livre n'est pas le fait d'un historien. Il s'intéressera peu au contexte qui accompagne, dans la musique, l'émergence du son. Une histoire de cette émergence racontée par un historien accorderait une place

• 22 – Cf. Jean-Claude RISSET, « Timbre et synthèse des sons », in Jean-Baptiste BARRIÈRE (éd.), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 239-260.

• 23 – L'expression « sensibilité » granulaire est utilisée par Horacio Vaggione in Pascale CRITON, PAUL MÉFANO, MAKIS SOLOMOS et HORACIO VAGGIONE, « Entretien autour d'Atem », in MAKIS SOLOMOS (éd.), *Espaces composables. Essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 140.

importante à la culture audio dans toutes ses manifestations : pratique radiophonique, discophilie, téléchargements *peer-to-peer*... Elle traiterait longuement de l'histoire des technologies du son : enregistrement, techniques audionumériques... Elle insisterait sur l'histoire des institutions musicales favorisant l'émergence du son : centres de recherche pour la musique savante, studios d'enregistrement pour les musiques populaires...

Ce livre est écrit par un musicologue, dont l'objet d'étude est la musique même – et, à travers elle, les multiples expériences auxquelles elle invite, en mettant en valeur nos sens, notre sensibilité et nos facultés intellectuelles, en développant notre mémoire et nos capacités prospectives, en amplifiant notre imagination, en nous permettant d'apprivoiser nos émotions pour aller à la rencontre de l'inconnu. C'est pourquoi l'histoire qu'il développe est centrée sur des phénomènes proprement musicaux. Pour nombre des musiques abordées, *l'œuvre* constitue le lieu privilégié où se produit l'expérience de la musique : cette histoire de l'émergence du son sera, en grande partie, une histoire d'œuvres musicales. Bien entendu, on s'intéressera également aux techniques et technologies musicales, aux théories musicales ainsi qu'à d'autres manifestations proprement musicales.

Il existe de très nombreux écrits au sujet de l'émergence du son dans la musique, traitant de l'un de ses aspects (timbre, bruit, espace...), de compositeurs particuliers ou d'œuvres spécifiques. Ils seront cités en temps voulu et regroupés dans la section bibliographique. Le présent livre propose une synthèse, l'une des premières du genre, puisqu'il a pour ambition de cerner l'émergence du son de manière systématique et globale. Par ailleurs, différents genres musicaux seront évoqués, comme on a pu le constater avec les exemples donnés précédemment, même si les musiques dites « savantes » en constituent l'objet premier.

Cette synthèse a nécessité plusieurs années de recherches. En amont de son écriture, des travaux spécialisés en ont nourri la réflexion, l'ont faite évoluer et ont conduit au recul nécessaire. Durant son écriture, d'autres recherches ont été entreprises, pour tenter d'avoir une vue aussi large que possible, pour espérer ne pas faire trop d'impasses. Cette quête prit par moments l'allure d'un gouffre sans fond : à chaque fois qu'on avançait dans un domaine, un autre, inconnu, se présentait... S'il est usuel, à l'occasion d'un travail de synthèse, de prévenir le lecteur qu'aucune synthèse ne peut être exhaustive, ici, il ne s'agira pas d'une simple précaution oratoire. Malgré le grand nombre de courants musicaux et de musiciens qui sont cités, plusieurs autres, tout aussi pertinents, manquent à l'appel. Mais ceci confirme l'importance du sujet : le changement de paradigme dont il est question concerne pratiquement toute musique depuis au moins un siècle!

Ce livre cite parfois des œuvres musicales peu connues ou inconnues, à côté d'autres, plus couramment mentionnées par les histoires de la musique et par

les mélomanes. Il tente également de trouver un équilibre entre des sections comportant des développements pointus et d'autres, de caractère plus synthétique. Mais son plus grand pari, c'est d'espérer s'adresser tant aux spécialistes qu'au grand public. Par ailleurs, le lecteur constatera que certains moments musicaux y prennent plus d'importance que d'autres : l'auteur tient à assumer pleinement sa subjectivité de musicologue.



La gestation, l'écriture et l'achèvement de ce livre se sont étalés sur onze années. Sans l'encouragement et le soutien d'amis, de collègues et d'étudiants, je n'aurais jamais mis le point final. En effet, je l'ai interrompu à plusieurs reprises, découragé par l'ampleur que prenaient les recherches et par les domaines que j'étais obligé d'aborder sans en être spécialiste – et il faut dire aussi en raison d'une vie universitaire où, si l'on veut être responsable et se soucier de la collectivité, on est obligé de mener simultanément une foule de projets ponctuels, délaissant les travaux à long terme. Pour ne pas y renoncer, j'ai déployé inconsciemment une stratégie enfantine, mais qui s'est avérée payante : j'en parlais autour de moi à des amis, des collègues et à mes étudiants comme d'un livre que j'étais sur le point d'achever ; il a donc bien fallu tenir la promesse et l'achever !

Parmi les amis et collègues qui m'ont aidé à tenir cette promesse, j'aimerais d'abord mentionner ceux qui ont bien voulu me relire : ils ont joué un rôle décisif parce qu'ils m'ont aidé à l'améliorer. Roberto Barbanti, Agostino Di Scipio, Carmen Pardo Salgado, Jean-Claude Risset et Horacio Vaggione ont relu des passages importants sur le plan des idées. Mes autres relecteurs ont été sollicités pour leurs compétences dans des domaines particuliers : Ramon Gonzalez-Arroyo, Olivier Baudouin, François Bayle, Marie-Hélène Bernard, Kevin Dahan, Didier Guigue, Roseline Kassap, Elsa Kiourtsoglou, Guillaume Loizillon, Mario Lorenzo, Frédéric Maintenant, Frédéric Saffar, Anne Sedes, Benoît Tarjabayle. Que ces amis et collègues soient rassurés : s'il subsiste des idées encore floues ou des données erronées, j'en suis le seul responsable !

Je voudrais ensuite nommer mes amis de la revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* : Joëlle Caullier, Jean-Marc Chauvel, Jean-Paul Olive. Cette revue est née pratiquement à l'époque où je commençais ce livre. Les innombrables discussions que j'ai pu avoir avec eux m'ont montré qu'on ne partageait pas toujours mon enthousiasme à l'égard du devenir-son de la musique. Un enthousiasme que, moi-même, je partage de moins en moins, étant donné que – sans doute parce que je viens de passer la frontière symbolique des cinquante ans – je suis de plus en plus soucieux de la dérive fétichiste que peut entraîner le recemment sur le son... C'est pourquoi, le nouveau travail à long terme que je viens

d'amorcer porte sur l'« écologie » du son, c'est-à-dire la manière de prendre soin du son et de l'encadrer.

Je ne peux pas ne pas mentionner mes amis xenakiens, même si ce livre constitue – pour l'instant – mon infidélité la plus grave à l'encontre de Xenakis! En effet, avec Rudolf Frisius, Benoît Gibson, Peter Hoffmann, Mihai Iliescu, Sharon Kanach, James Harley, Antonios Antonopoulos, Kostas Paparrigopoulos, Stéphan Schaub, Dimitris Exarchos ou Reinhold Friedl, les discussions portent souvent sur des thèmes que croise ce livre. Et puis, c'est dans ma thèse de doctorat, dédiée à Xenakis, qu'apparaissait déjà la question du recentrement sur le son.

D'autres amis et collègues ont plus ou moins suivi ce projet, m'approvisionnant en idées et en découvertes ou, tout simplement, m'encourageant : Miguel Borrás et Sylvie Gruszow, Sara Bourgenot, Lize Bossero et José Reynès, Pierre-Albert Castanet, Pascale Criton, François Delalande, Frédérick Duhautpas, Laurent Feneyrou, Giordano et Cécilia Ferrari, Annick Chamand Gelbseiden, Anastasia Georgaki, Théodore Grintzias, Evi Kalessis et Rémi de Corbière, Martin Laliberté et Danielle Arrigoni, Philippe Lalitte, Renaud Meric, Claire Renard, André Serre-Milan, Antonia Soulez, Chiyoko Szlavnic, Katherine Vayne.

Enfin mes anciens étudiants de Paul Valéry et ceux actuels de Paris 8 ont joué un rôle fondamental. Bien des idées de ce livre ont été testées auprès d'eux et ont bénéficié de leurs retours et de leurs expériences propres – dans les sciences humaines, la transmission orale et le débat vivant constituent des éléments moteurs privilégiés de la recherche. Certains, parmi les plus anciens, font désormais partie des amis ou collègues et sont cités plus haut, d'autres le deviendront demain.

Que tous ces amis, collègues et étudiants soient chaudement remerciés.

Ce livre est dédié aux femmes qui peuplent ma vie. À Anna, ma mère, qui n'a pas eu l'occasion de le voir achevé. À mon amie Marianna, morte avant même d'en avoir entendu parlé. À Irène, ma fille, conçue lors de sa gestation. À Manda, ma sœur, dont le mari mourut pendant l'élaboration de son plan. À Virginie, mère d'Irène, qui a partagé, avec son regard intelligent et sensible, le long temps de son écriture. À Alessandra, qui en a encouragé l'achèvement. À Hélène, à Mina, à Antonia et à toutes celles que j'aurai la chance de connaître. C'est à elles que je dois mon attachement aux œuvres musicales et mon plaisir à la musique en tant que son.