

Numéro 19 - décembre 2009

Ethnographier les phénomènes sonores

**Rebut de sons. "Bruit" comme terme de critique
perceptive**

Jacques Cheyronnaud

Résumé

Bruit, musique et silence seront ici des entités confectionnées à base de "son" ; on les considèrera comme fonctionnant en réseau, formant un triptyque. Ce que l'on appellera "son" sera posé comme un effet sonore, un "rendu" d'ordre acoustique, produit à partir d'un certain agir qui concerne des êtres résonnants. Sur cette base, on propose d'entrer brièvement sur ce triptyque, à partir de chacune des entités.

Abstract

Noise, music and silence will be analyzed in this article as a triptych in which each entity is differently constructed out of sound. What we are calling "sound" will be any audible effect, an acoustical "product" made from the actions of sound-producing beings. This triptych will be explored through an analysis of each of its component parts.

URL: <https://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud>

ISSN : 1961-9162

Pour citer cet article :

Jacques Cheyronnaud, 2009. « Rebut de sons. "Bruit" comme terme de critique perceptive ». *ethnographiques.org*, Numéro 19 - décembre 2009

Ethnographier les phénomènes sonores [en ligne].

(<https://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud> - consulté le 21.02.2020)

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

Rebut de sons. "Bruit" comme terme de critique perceptive

Jacques Cheyronnaud

Sommaire

- Des acounautes ?
- « Etres résonnants »
- "Attactilité" graphique et magnétique
- Parler-musique
- Commune placidité ?
- Notes
- Bibliographie

« /.../ Car les sons sont toujours des effets ; effets du choc, de l'impact et de la résistance des forces de la nature /.../ Le clapotis de l'eau, le murmure des ruisseaux, la précipitation et le sifflement du vent, le grincement des portes, le froissement des feuilles, le bruissement et le craquement des branches, le bruit sourd des objets qui tombent, les sanglots de l'abatement et les cris de la victoire – que sont-ils tous /.../ si ce n'est la manifestation immédiate des changements apportés par des forces en lutte ? Tout mouvement de nature est le produit de vibrations (J. Dewey (1934), 2005 : 278) ».

Des acounautes ?

"Acounaute" : si l'on s'en tient à Google, aucun document ne répond actuellement à ce terme [1]. Construit comme "cosmonaute" et autres expressions reposant étymologiquement sur l'idée de navigation, le composé ainsi bricolé voudrait maintenir l'image d'une navigation mais en "régime" de perception auditive. Bref, nous « naviguerions » sur un océan de *perceptibles acoustiques* ou *audibilia* – deux termes désignant des entités accessibles en régime de perception auditive (celui de l'*Entendre*) [2], et qui devraient nous permettre d'économiser quelque peu le terme même de *son* [3]. "Acounaute(s)" suggérerait ainsi que notre oreille, organe de perception auditive ne ferait jamais relâche. Et que nous serions exposés en permanence à une multitude d'*entités acougénès* elles-mêmes toujours susceptibles de provoquer des *survenues acoustiques* [4] péremptoires, c'est-à-dire qui s'imposent au siège de perception auditive que nous sommes. Bref, des entités génératrices d'*audibilia*.

Dans le foisonnement de ces surgissements, il y en a que nous savons cadrer : comme des *survenues* attendues, que nous reconnaissons et indexons sur le champ tant certains repères dans le "rendu" sonore, le contexte ou l'environnement aidant, nous permettent de les localiser en les rapportant à des catégories familières. Des habitudes font que nous ne prêtons même plus attention à certaines d'entre elles. Au demeurant, il y en a que nous affectionnons ; d'autres que nous n'apprécions guère mais que nous endurons... Nous les "rejetons" tant elles nous effrayent ou nous incommodent : mais comment rejeter le péremptoire ou l'impondérable d'une *survenue* ? Notre hypothèse de travail est que, sur ce plan d'un "rejet" du péremptoire, nous disposons d'un mot-valise en appelant parfois la *survenue* : "du bruit". Comme des "sons" de rebut. Ou des déchets de silence. Sans doute une "grammaire de bruit" (les règles qui, dans notre société, gèrent voire restreignent le champ d'application du terme) resterait-elle à problématiser, du consensus ou des disputes sur le caractère approprié du concept en telle ou telle circonstance, à sa définition par la science acoustique. Et bien d'autres encore.

Soit les deux exemples suivants, à propos de la mise en oeuvre de "bruit". Avancé dans une situation donnée dans un énoncé du type : « J'entends *du bruit* », le concept peut offrir une certaine portée, tout à la fois descriptive et prédicative [5]. Installé sur une portion d'étendue (une surface de sol et un environnement physique), j'ai perçu auditivement, dans un certain périmètre autour de moi, une *survenue* acoustique qui

n'est pas de mon fait — je ne suis que le siège de sa perception, et non (du moins *a priori*) la source émettrice — et j'éprouve de la difficulté à identifier avec précision ce dont il s'agit à partir des seules informations contenues dans ce qui m'a été procuré à percevoir auditivement, l'environnement physique que j'évalue n'y suffisant pas. Je ne dispose pas de repères satisfaisants me permettant de rapporter ce que j'ai perçu à une catégorie précise de sons connus de ma part, éventuellement en raison d'une survenue brusque et de durée brève qui ne m'a pas laissé le temps de localiser avec précision ce dont il pourrait être question. Bref, le terme me sert ici à ranger des *audibilia*, disons énigmatiques (un coprésent dans la situation de survenue accepterait éventuellement ce que le terme que j'emploie veut transporter dans ce cas précis) : la catégorie de bruit permet, dans le cas présent, d'inscrire cette survenue pour l'heure indéterminable, ou difficilement localisable. Comme si je n'avais d'autre solution que de nommer ainsi cette survenue — par le raccourci : "du-bruit" — faute de pouvoir ou de savoir verbaliser explicitement et sur le champ une identité dans l'ordre du traitement structurel de l'événement sonore.

Ajoutons à l'exemple d'emploi cette autre situation donnée ; soit l'énoncé : « J'entends *du bruit* ». Voilà une survenue que je peux cependant "stabiliser" en lui fournissant une certaine identité structurelle — par exemple les basses sourdes et lancinantes d'une "musique techno" dans mon voisinage immédiat, qui provoque mon réveil à deux heures du matin —, et j'avance à dessein le même terme de bruit tant ce qui m'est donné à entendre me paraît mériter, sur le coup de l'émotion, d'être classé dans une certaine catégorie de survenues sonores me provoquant du désagrément. Le même terme qui me servait à désigner l'indétermination (compétence cognitive), me permet également de dénoncer ce que j'estime être un caractère importun d'un surgissement sonore (compétence appréciative). "Bruit", ici terme de critique chargé de donner tort à un surgissement acoustique, relève d'une mise en œuvre procédurale qui vise à créer du rebut, notamment avec les entités de "musique" et de "silence" pour sphères idéales de référence ; par exemple : « Ce n'est pas ou plus de la *musique* ou du *silence*, ce n'est que *bruit* ».

Depuis longtemps, nos sociétés se sont organisées, ont développé des lieux, des spécialisations, des connaissances spécifiques, des modèles de compétence, bref, quantité de solutions tournées vers la détermination et la maîtrise, la "préhension" jusqu'à la création de survenues acoustiques. Des ingénieurs, des architectes, des musiciens, des médecins, des législateurs, des fonctionnaires et d'autres y sont à l'œuvre. La gestion auriculaire de l'environnement prend des formes multiples. Politique, économie, science, religion, art ou esthétique, éthique s'y donnent mutuellement appuis dans des parades de *stabilisation* et *d'arraisonnement*.

« **Etres résonnants** »

Il serait donc de notre condition d'acouaute de faire en permanence l'épreuve immédiate d'un environnement physique peuplé d'une multitude d'*êtres résonnants*. Le modèle que l'on proposera sous l'expression "être résonnant" ne semble pas incompatible avec plusieurs propositions tant du côté de l'acoustique physique que d'une phénoménologie ordinaire de la perception auditive.

D'une part, on retient un "principe" d'acoustique physique qui veut qu'il n'y ait pas fondamentalement de différence, au plan du mécanisme de surgissement d'une entité acoustique, entre un "son musical" et "le", ou "un" ou "du" bruit. Quelle que soit la manière dont on appellera l'effet sonore produit ("son", "chant", "bruit", etc.), on conserve cette idée du son comme "être vivant" telle qu'a pu la proposer par exemple l'acousticien Emile Leipp [6] mais en lui substituant celle de *configuration d'agir*. On problématisera, par là, le passage d'une entité acougène à l'état d'être résonnant, par la cause d'une impulsion et en raison d'une certaine disposition à "rendre" de cette entité (son agencement formel, les matériaux qui entrent dans sa constitution physique, son emplacement, son environnement, etc.), qui lui font ainsi produire un certain effet procuré à percevoir auditivement - « car les sons sont toujours des effets » (J. Dewey). On appellera également cet effet, "rendu" acoustique ou sonore.

De même, ce modèle semble pouvoir intégrer deux autres propositions importantes. L'une tient que les sons sont à la fois des entités physiques, objets d'abstraction de science acoustique, d'investissements et de préhension paramétriques en laboratoire ou en studio d'enregistrement, et des intermédiaires perceptifs : des surgissements nous sont procurés en audition, en *évidences sonores* mais, par exemple, nous ne pouvons nous en emparer manuellement. L'autre proposition pose le son comme étant de nature événementielle [7].

Ainsi sommes-nous entourés d'une multitude d'éléments physiques, des acougènes générateurs potentiels *d'audibilia*. Une table sur laquelle je peux frapper, une pièce de monnaie qui peut tomber en produisant un son métallique, des gouttes d'eau sur un feuillage, etc. Certaines entités, sous la matérialité d'objets, de machines, d'appareils sont d'ailleurs spécifiquement conçues, destinées ou affectées à cet usage : nous procurer des *audibilia*, dont ils nous garantissent des particularités ou un certain état d'être (qualités). Nous grandissons l'importance de ces objets, machines, appareils en les appelant "instruments" *de musique*.

L'expression être(s) résonnant(s) s'appliquerait donc aux entités acougènes de toute nature, mais "en action". L'agir concerne ces êtres que l'on posera comme autant de complexes physiques d'agencements de matières, occupant une surface d'encombrement dans l'espace tridimensionnel (une cigale, un piano, un feuillage d'arbre, une table, un corps humain, etc.), et par là, susceptibles d'être des termes de relations proxémiques avec un siège de perception, que ce siège soit ou non l'initiateur pour déclencher le mécanisme (l'exemple d'une touche de clavier, ou frapper sur une table).

A coup sûr, l'être résonnant sujet/objet de ma détection aura bien des distracteurs acoustiques simultanément présents avec lui, et que je peux ne point remarquer. Le siège de perception auditive que je suis pourra ainsi se livrer à un compte rendu de perception identifiant ce qu'il entend, notamment (mais pas toujours prioritairement) à partir d'informations portées dans ce qu'il détecte auditivement ; il faut parfois se satisfaire de ce que l'on peut évaluer d'un environnement physique immédiat. Je peux, par exemple, présumer que ce que j'ai entendu était un grondement de tonnerre, en inspectant l'état du ciel... Ce même siège peut classer les *audibilia* qu'il perçoit en "rangs" de distinction familière ou experte selon ses propres expériences, connaissances et hiérarchies, et les indexer

plutôt en "son", ou "son musical", ou "bruit". Ce siège est *agent localisateur* [8], positionné dans un certain périmètre de l'être résonnant qu'il peut ne pas voir mais dont éventuellement il peut présumer l'emplacement en fonction du traitement qu'il peut faire des informations perceptives.

En résumé, nos êtres résonnants en tant qu'agencements et complexes de matière(s) ont une existence d'encombrement physique dans le particulier spatial des surfaces, des volumes, des distances ; ils se composent de matériaux, peuvent être agencés de différentes parties qui se donnent mutuellement appui, occupent un emplacement. Ils sont agis par un certain mécanisme dont la dimension acoustique de rendement se "capte" par "entendre" de la part d'un candidat, d'un organisme doté de systèmes de détection, d'organes sensoriels - ici, en priorité de perception auditive.

Le modèle que l'on vient de schématiser intègre le poste de réception/agent localisateur dans le dispositif de rendement de l'être résonnant, et fait un abondant usage du verbe « entendre ». Mais, ne fût-ce qu'en ce domaine de la perception auditive, ce verbe a de nombreux synonymes d'usage commun comme auditionner, ouïr, écouter, percevoir, etc. On a suggéré d'inscrire sous *Entendre* comme verbe d'activité générique de l'instance de perception auditive, des "plans de travail" (solidaires ou complémentaires entre eux) concernant le poste de réception, en particulier le "plan de localisation".

Ce plan, on l'a déjà évoqué, serait celui d'un certain mode de fixation, par exemple par stabilisation conceptuelle à travers un complément d'objet précisant une occurrence de perceptible acoustique : « J'entends *des cigales* ». Des accoutumances, des familiarités me permettent quotidiennement de "stabiliser" par inscription dans l'ordre de la nomination (verbalisation) quantité de surgissements en reconnaissant de quoi il peut être question dans la survenue acoustique, notamment à partir de repères contenus dans l'émission sonore. Je procure une identification à la survenue en la localisant. Ce travail de *localisation* se situerait au croisement de deux axes : l'axe d'une spatialisation, celle concernant l'espace physique dans lequel je suis disposé et qui, pour nous ici, condition première de l'*Entendre*, me situe dans le périmètre de la source émettrice qui devient un terme de relation proxémique : un être résonnant est proche ou éloigné de moi ; l'axe de caractérisation : je "saisis" des informations portées dans la dimension acoustique de ce que je perçois, que mon expérience perceptive et ma mémoire auditive me permettent de traiter en les rapportant à des catégories que je connais.

Dans cette même perspective, et solidairement ou complémentairement, on appellera plan de l'*écoute* celui d'une focalisation programmatique sur une source émettrice localisée (« J'écoute les cigales cymbaliser »). Ajoutons ceci. De la même manière que le verbe latin *spectare* (observer, contempler) à la racine de "spectacle" se présente comme un duratif spécialisé de *videre* (Guiraud, 1964), on pose ici le verbe "écouter" (latin *auscultare*) comme programmatique d'entendre, centration au cœur de l'observation, de la description ou de la contemplation, ici concernant des êtres résonnants (plan intentionnel de l'écoute centrée). Ainsi dans l'énoncé « J'écoute les cigales cymbaliser », je suis siège de perception et agent localisateur d'*audibilia* dont je ne suis pas directement maître d'émission, sur lesquels je me centre délibérément pour "observation",

description ou "contemplation". "Ecouter" serait ainsi le pendant sonore du visuel "regarder" à travers des opérations de focalisation, et l'on conservera les deux termes, observation et contemplation, comme possibles communs à "regarder" et "écouter". D'autant que le témoin (*spectator*) peut être tant oculaire qu'auriculaire ; dans l'un et l'autre cas, il faut être présent dans une configuration scénique ou dans le périmètre de l'être résonnant.

"Attactilité" graphique et magnétique

On vient d'évoquer cette difficulté inhérente au mode particulier d'existence physique de ces rendus acoustiques émanant d'êtres résonnants : l'impossible gage de cette réalité physique que pourrait nous procurer quelque saisie manuelle ("toucher"), un coup d'œil ("voir"), comme pour n'importe quel objet matériel installé dans une portion d'étendue physique. Ici, point de résistance ferme qui pourrait attester tactilement d'une forme au ras de la matière brute. Il nous faut nous satisfaire de préavis de présence, de proximité ou de distance portés dans l'audition.

Voir du son ? Il n'est pas visible à l'œil nu sous l'apparence formelle directe de rendu acoustique. Certes, nous pouvons voir les entités acougènes elles-mêmes éventuellement en phase d'agir, donc à l'état d'êtres résonnants. Nous pouvons même *Entendre* — et savoir ou supputer de ce dont il s'agit — sans voir pour autant ces êtres résonnants. Il nous faut, pour voir des *audibilia*, des équipements spéciaux qui les inscrivent sous d'autres coordonnées pour en livrer une version visuelle. Nos solutions anamorphiques de "re-présentation" du son, nos imageries de laboratoire, nos enregistreurs logarithmiques de niveaux, nos sonographes, mélographes et autres technologies de visualisation pour des interventions paramétriques consistant à modifier, épurer, restaurer, transformer, produire de l'inouï, etc., sont, comme artefacts d'inscriptions, autant de solutions projectives mises définitivement au point dans les laboratoires de la modernité, pour contourner l'impossible gage de réalité que donnerait une présence résistante au ras de la matière. Dans les laboratoires ou les studios les plus sophistiqués, il faut toujours un ingénieur, des appareils, des machines, des consoles, des boutons et des curseurs, etc. Bref, un dispositif de production de rendus acoustiques qui, s'ils prennent du temps — celui de la préparation, de leur déploiement — n'occupent pas par eux-mêmes, directement, une portion d'étendue physique, sinon par délégation : celle, précisément, du dispositif. Et il aura fallu des siècles avant que l'on en vienne, comme de nos jours, à installer ce mode de présence particulier, autonome, d'une entité sonore musicale, close et univoque (une "pièce", un "morceau", etc.) pourtant sans portion d'étendue physique, détachée du socle matériel d'êtres résonnants, eux-mêmes disposés dans l'espace tridimensionnel.

Entre temps, il a fallu quelques inventions de détachement apportant des solutions à des problèmes formulés à la mesure de leur époque. Pour en arriver à cette synopsis de saisie : des chiffres, des notes, des miniaturisations auriculaires, des imageries, des appareils à préhension, à distorsion paramétrique..., il aura fallu franchir quelques étapes, non des moindres, de problématisations visant à détacher des rendus acoustiques du socle matériel d'êtres résonnants qui les émettaient.

Dans cette histoire des expérimentations de dégagement de rendus acoustiques de sources émettrices, retenons schématiquement l'une des causes qui contribuera à propulser une solution pratique en option technique, scriptovisuelle, de re-présentation de perceptibles sonores par projection et mise à plat graphique sur une surface de papier — le système occidental de notation musicale. Comment s'emparer de sons vocaux humains, ne fût-ce que pour les conserver ou les transporter ?

La question n'a pas été seulement celle de grammairiens mais aussi, parfois chez les mêmes, une question politique (un intérêt d'unité institutionnelle dans la période carolingienne) et fort pratique en même temps que pédagogique pour des gens de religion confrontés au renouvellement et à l'oubli de répertoires vocaux du formulaire rituel chrétien (Hameline, 1982 : 25). C'est dans ce cadre du rituel que se bricolent de premières solutions (les manuscrits dits *in campo aperto*) dans l'espace du manuscrit, au-dessus du texte latin, qui aboutiront progressivement à notre système d'aplatissement et d'étalement graphique. Pour le dire schématiquement : confrontés à la question pratique du transport et de la conservation de répertoires vocaux, pour travailler au détachement des paroles chantées des êtres résonnants qui les émettent, et pour faire refaire les mêmes choses à d'autres, ailleurs, sans que l'on ait à déplacer à chaque fois les êtres en chair et en os qui les pratiquaient déjà vocalement et par « mémoire empirique » (Duchez, 1981) — ici, une mémoire "rituelle", cantorale, liée au comput liturgique et aux "routines" cultuelles ; bref, ces premiers "bricoleurs" d'une délocalisation du son vocal de la source émettrice empruntent aux ressources disponibles attachées notamment à la conduction profératoire, aux tensions et à l'effort de l'appareil vocal. Pour l'heure, hauteur, intensité, durée, etc., n'y sont pas encore autonomisées en paramètres spécifiques. Et l'on ne passera pas d'un coup de ces portulans de l'action profératoire chantée (une cartographie des mouvements de prononciation verbale vocale de l'énoncé formulaire) à l'alignement diastématique et au système de la portée.

Les siècles suivants n'auront de cesse (et de nos jours encore) de mettre au point des perfectionnements, tout en maintenant un système de fixation, de récupération du "volumineux" des sons dans une matrice qui met l'espace et le temps, déploiement et acheminement, en abaque, la portée musicale.

Telles ont été, chez nous, les premières expérimentations, disons "attactiles" [9] de la musique (du chant) ; une *attactilité graphique* qui conduira à la mise au point progressive, au service d'un régime de perception visuelle, d'un dispositif notationnel avec lequel on pourra tant faire, et d'abord ici délocaliser, déplacer des rendus acoustiques (mobilité), en maintenir une organisation linéaire (stabilité), en autoriser l'accumulation et la mise en réserve. Jusqu'à permettre, faciliter des opérations de combinaison et d'anticipation de nouveaux surgissements (composition musicale). L'idée, aujourd'hui commune et évidente à en être naturalisée, d'une ligne mélodique abstraite, au repos ou en attente de sa levée vocale ou instrumentale de la portée musicale est un acquit de cette option scriptovisuelle et le développement de ce que l'on a proposé d'appeler une *raison musico-graphique* - des logiques de centration (Cheyronnaud, 2002).

Nos deux derniers siècles scientifiques - le grand postulat au XIXème

siècle de l'existence d'une matière énergétique en mouvement vibratoire, produisant son, lumière, chaleur ou électricité sous forme d'ondes - vont introduire ce nouveau mode d'attactilité de perceptibles acoustiques, l'arrondissement par enregistrement sonore, *l'attactilité magnétique*. La "prise de son". D'une situation originelle d'un surgissement sonore et du périmètre grandeur nature de la survenue, il ne reste qu'une réduction au seul profit de l'oreille. Des *audibilia* ainsi détachés de leurs êtres résonnants continuent à offrir tant bien que mal leur "texture" d'ancrage, c'est-à-dire un maximum d'indices ou d'empreintes susceptibles d'informer auriculairement de la nature de ces êtres (agencements formels, matériaux de composition, emplacement, environnement, etc.). Les bénéfices descriptifs, de transport et de capitalisation qu'offrira un tel procédé d'attactilité lui vaudront de figurer dès les premières heures au tableau des avancées méthodologiques, notamment de l'ethnomusicologie et de ses apports au patrimoine musical. L'enregistrement magnétique, analogique ou numérique, deviendra un auxiliaire incontournable du chasseur et de l'amateur de musiques.

Ces techniques de *miniaturisation auriculaire* [10] de situations acoustiques d'origine par enregistrement magnétique vont introduire, dans la pratique d'arrondissement et en premier lieu par la "prise de son", ce que l'on pourrait appeler une *perspective de mobilité auriculaire*. Et généraliser un certain type d'expérience, l'écoute acousmatique : la fréquentation d'œuvres, de récits, etc. dans l'épaisseur de leur acheminement sonore, certes, mais comme arrachés de leurs êtres résonnants grandeur nature et de première fois ; on ne peut pas se passer d'eux la première fois, mais on peut ignorer ces causes par la suite une fois leurs rendus arraisonnés. De la situation d'origine et du périmètre d'installation, on l'a dit, il ne reste plus qu'une réduction au seul profit de l'oreille. Une cohérence générale est livrée par l'homogénéité et l'autonomie d'un continuum sonore tout empreint d'indices des êtres résonnants, fabriquée à partir de l'opération de "prise de son". Les points ou les angles d'*Entendre* à partir desquels ont été captées et capturées les saillances sonores de la situation d'origine — la qualité du matériel aidant (micros directionnels et autres) — nous offrent des positions de retrait et de mobilité tout en saisissant les surfaces sonores à des endroits souvent impraticables ou improbables pour les présents ordinaires de la situation originelle : micros savamment disposés, ici à plusieurs endroits stratégiques dans le périmètre de protagonistes de rituels, là, placés dans un piano, là encore, descendant d'une voute de cathédrale, suspendus devant un grand orgue... L'opération nous vaut ce *leurre auriculaire*, un continuum sonore (musical, ou de paroles, de chants d'oiseaux, de roulements de vagues, qu'importe) comme autonomisé, détaché de la matérialité des êtres résonnants, délivré de toute loi de la gravité, comme flottant dans l'espace et ouvert à l'imagination des écoutants. Et désormais mobile, transportable à volonté.

Pas moins hybrides, alors ethnographiques, ces miniaturisations de musiques vives arguant sous l'argument d'authenticité, d'une fidélité de conformité à la situation d'origine qui les a procurées. En revendiquant cette conformité d'origine — mais la qualité du matériel d'enregistrement ? Le soin (qualité et virtuosité d'une mobilité auriculaire) de la prise de son ? Le retraitement en laboratoire ou en studio ? etc. —, ces miniaturisations posent la question d'une plausibilité des êtres résonnants et de la situation d'origine qu'elles transportent et rapportent. La situation

d'origine y a pris de la marge et, en quelque sorte, y a gagné le statut de citation, à la manière d'un texte ou d'un propos rapporté.

Parler-musique

Le cheminement de décentrement nous a fait partir d'entités acougènes, d'êtres résonnants et de rendus acoustiques, de localisation, de stabilisation (de thématisations localisantes), de procédures d'objectivation, d'arraisonnement physique, et pénétrer sur un domaine, grand gestionnaire — à la fois fabricant, constructeur, organisateur et contempteur d'*audibilia* — dans nos sociétés : cet univers d'évidences d'existants et de valeurs que nous appelons culturellement "Musique". Et qui, dans nos propres sociétés, fait beaucoup parler à son propos, à propos de "sons", de "silence" ou de "bruit", tant dans un langage expert ou spécialisé que dans le langage usuel. Pourquoi un tel détour ?

La perspective présente prend au sérieux ce texte de Marcel Mauss de 1934 : « Notre musique n'est qu'une musique. Et, cependant, il existe quelque chose qui mérite le nom de « la musique ». Ce n'est pas celle de notre "grammaire musicale", mais celle-ci y entre. Il en est de même de tous les grands ordres de faits sociaux » (Mauss, 1969 : 152). Certes. Mais avant de procéder à une telle montée en généralité, qu'en est-il précisément de "notre musique" ? Se limiter exclusivement à l'approche connaissante du "musical" développée par les "sciences de la musique" (ou du musical), la musicologie et ses secteurs attenants [11] ? Mais ce faisant, nous créerions pas mal de rebut. Si, sous les multiples titres du genre *La musique chez les /.../*, l'ethnomusicologie s'intéresse à la dynamique organisatrice et instituante en la matière ailleurs que chez nous (dans ces sociétés que l'on dit "autres" ou "lointaines"), soit du coup à la manière dont on y pense et gère, organise un (des) monde(s) d'entités sonores, que pourrait-il en être chez nous ? Nos propres montées en généralité sur "notre musique", repérables dans nos façons de parler de la chose comme unicité ou universalité jusqu'à en faire un absolu : "La Musique avec un grand M", "l'ineffable", "l'indicible", etc., soit encore nos sorties périlleuses de l'audition vers sa thématisation, ne configureraient-elles pas elles-mêmes un espace de réflexivité propre à nos sociétés, dans lequel nous pensons la chose, nous la définissons, lui conférons une identité, la dotons de qualités, d'exceptionnalités ? Nous repoussons facilement de telles pratiques discursives vers le subsidiaire, la mystique ou la métaphysique, si ce n'est la naïveté ou l'approximation du jeu métaphorique.

Nos sociétés ont, semble-t-il, un gros problème avec ce que l'on a proposé d'appeler naguère un « parler-musique » (Cheyronnaud, 1997). Elles s'en méfient, ne savent trop que faire des foisonnements discursifs en la matière. C'est que, précisément, "notre musique" nous fait beaucoup parler, thématiser (parler *de*, *sur*, à *propos de*, etc.)... La musique : « Elle /.../ » : il y a dans nos emplois familiers et multiples du terme lui-même ou de l'article féminin singulier, qui peuvent être sujets de nombre de verbes d'action, cet implicite d'une reconnaissance collective de la désignation de quelque chose, fût-ce approximativement — comme un référent commun à base de sons, même si l'on ne sait pas trop le détailler ou le décrire précisément. Faudrait-il d'emblée ignorer la question de ce référent, de sa nature au cœur ou à la base de tant de thématisations ? Ou du moins, cette nature devrait-elle échapper aux questionnements quant à une spécificité culturelle ? Pour monter en

généralité (cf. Mauss : « ce quelque chose qui mérite le nom de la musique »), ne conviendrait-il pas aussi ou d'abord de descendre dans nos propres singularités ("notre musique") ?

Nos légitimités discursives en matière de "parler-musique" n'ont de cesse de donner prééminence à l'œuvre comme entité close et univoque et à son acheminement sonore — il s'agit ici de problématiser cette prééminence comme fait de culture, et partant, nos propres conceptions et substantialisations avec des sons (musique, silence, bruit). Nos usages académiques distribuent l'intérêt des pratiques discursives en la matière selon leur pertinence informative ou documentaire au regard d'un centre : le sonore musical. Nous fonctionnons sur un "grand partage", radicalisé pour beaucoup depuis le romantisme allemand : la musique ne peut être que cette expression absolue, accomplie, souveraine, qui n'a nul besoin du langage ordinaire ; ce dernier est au mieux une annexe au statut de commentaire ou "d'information sur", au pire déformation ou dérives, travestissement - l'indicible, l'ineffable.

Si notre musicologie ne peut être qu'une « musicologie ethnique » (Blacking, 1973 : 11), ce long détour par les êtres résonants et la question culturellement lancinante de l'arrondissement des rendus acoustiques, de leur substantialisation en entités de "sons" que nous dotons de capacités multiples voire extraordinaires conduit notamment à poser la question du "grand partage" évoqué précédemment, à se distancier de nos propres hiérarchies culturelles discursives. Bref, à sortir les activités discursives localisantes et thématiques du rapport d'allégeance et d'annexe au "son" qu'elles identifient et décrivent, à faire valoir dès le départ une clause d'égalité dans la prise en compte du "rendu" d'êtres résonants, entre la production des effets sonores procurés fût-ce délibérément, en perception auditive, et leur thématisation, leur stabilisation par inscription dans l'ordre de la langue, de la parole. En somme, introduire entre "faire" (*to make*) du son ("l'agir"), de la musique (une praxis), et "dire" à ce propos (fixer une identité, une signification à ce qui est ainsi réalisé) une symétrie, dans une dissymétrie culturellement prégnante : problématiser ce "Faire" (*to do*) qui, dans nos sociétés, produit ("agir", praxis), fait tenir et partant, être "la chose", "La Musique" ?

Comment alors cerner, sous les emplois partagés de "Musique", ce référent commun (la reconnaissance collective d'une désignation de quelque chose sans que l'on ait à exposer en quoi consisterait précisément cette chose) que l'on vient d'évoquer précédemment ? L'une des hypothèses de travail pourrait consister à suivre nos usages pratiques des catégories de bruit et de silence, ou, si l'on veut, la manière dont nous convertissons et répartissons au quotidien des survenues sonores en objets sémiotiques tels que "musique", "silence", "bruit".

Passons brièvement sur la question classique du rapport musique/bruit telle qu'on peut la rencontrer autour d'un curseur, disons "musical", du moins cette conception de la musique ou du musical comme dérivé d'un univers chaotique (de bruits) mais promu à partir d'une mise en ordre convertissant un effet d'être résonnant en "son" réglé. La musique serait une organisation de relations entre des sons qui feraient ainsi système entre eux, quelle que soit la cause — les êtres résonnants — qui les procure. La musique, dit-on toujours de nos jours, est "l'art de combiner des sons" [12]. Ces êtres résonnants y ont titre d'instruments de musique et bien souvent sont spécifiquement conçus à cet effet, "dirigés" pour

rendre des perceptibles praticables entre eux et dégager ainsi une "congruence auditive" calculée, qui peut intégrer et même cultiver pour eux-mêmes des effets d'anomalie ou d'étrangeté. Se poserait également, pour un candidat spécifiquement occupé à la perception de ces rendus ("Ecouter de la musique"), la question de seuils d'acceptabilité, du moins ici dans l'étrangeté ainsi programmée et produite. Où faire s'arrêter ou commencer "le musical" ? Le curseur qui devrait séparer l'univers chaotique de l'organisation musicale aura sans doute gagné de la marge ou du jeu au fil du temps. Inutile de s'appesantir, tant elle est connue, sur une esthétique bruitiste et ses hérauts modernes préconisant, tel Luigi Russolo en 1911, aux compositeurs d'aller fouiller dans les embardées sonores de la modernité, notamment urbaine : « Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. Il ne faut pas oublier les bruits absolument nouveaux de la guerre moderne » (*L'art des bruits*, mars 1913). De nos jours, des compositeurs, théoriciens et acousticiens travaillent sur un univers d'« écoutabilité » musicale ouvert à l'expérimentation acoustique et à la création d'*audibilia* et d'organisations jusque là inouïes (Castanet, 2008).

Commune placidité ?

On voit, dans nos sociétés actuelles, nombre de spécialisations professionnelles qui travaillent à cerner des difficultés, à régler d'importants enjeux politiques et sociaux autour de surgissements acoustiques, notamment à propos de désagréments qu'ils sont capables de procurer aux usagers de base de l'ouïe que nous sommes au quotidien — ces acounautes se servant volontiers procéduralement du terme commun de "bruit" : « Arrêtez ce bruit ! ». On peut y voir des ingénieurs acousticiens, des architectes, des législateurs, des fonctionnaires, des médecins et d'autres encore, affairés autour de la nature, de l'identité et de l'intensité de perceptibles sonores, enrôlés sur des problèmes individuels et collectifs de gestion auriculaire de l'environnement. Ici par exemple, l'on travaille à des définitions d'identités organisationnelles d'entités sonores (par exemple analyse, composition musicales), on affine des procédés anamorphiques pour leur préhension (laboratoires d'acoustique musicale), on invente de nouvelles "textures" acoustiques (groupes de recherche musicale), fouille des rebuts d'*audibilia* pour s'en servir de matériaux sonores. Ailleurs, dans d'autres laboratoires, une ingénierie travaille à la fabrication de leurres auriculaires, à la portabilité d'entités sonores, de musiques, et au confort de leur écoute contemplative, de leur étreinte [13]. Ou encore, à nous protéger de certains genres d'*audibilia*, à les canaliser, les prévenir, les apprivoiser, à mieux contrôler certaines causes de survenues acoustiques.

Des questions tout à la fois politiques, sociales, sanitaires, morales, esthétiques de gestion auriculaire, traversées par le souci d'un bien être individuel et collectif, privé comme public, s'attachent à problématiser pour mieux la garantir ce que l'on appellera sans doute provisoirement, une *Commune placidité* (ou Cp). Non pas quelque placidité de "silence", zone idéale exempte de tout surgissement acoustique. La Cp ne serait pas davantage livrée clé en mains, accomplie une fois pour toutes, extensible en tous lieux et temps [14]. Dans notre perspective, elle s'élaborerait dans la singularité de tensions locales, plus ou moins fréquentes ou durables, en mettant aux prises des parties, l'une accusant

l'autre de "faire du bruit". Elle configurerait "un espace perceptif commun", local et partagé, et son "continuum auriculaire" (disons, "l'océan" de perceptibles sonores évoqué en introduction, concernant un périmètre donné) et s'actualiserait dans les argumentations entre parties installées sur ce périmètre (proche voisinage, quartier, etc.) : disputes sur le seuil d'acceptabilité dans la perturbation de l'espace perceptif commun - sachant que chacun peut y négocier des exceptionnalités, par exemple festives. L'objet du litige, le franchissement de limites, sert à une montée en généralité sur un seuil à ne pas franchir localement dans la mise en cause du continuum auriculaire partagé ordinaire (un volume de télévision trop fort, des vrombissements multiples et insistants de scooters, une discothèque mal insonorisée, etc.), avec à l'horizon la figure d'un tiers arbitre : le recours aux normes administratives touchant à la définition de "nuisances sonores".

Mais on rencontrerait également, dans cette catégorie culturelle de bruit en usage commun et pratique et relevant encore de la gestion locale d'une Commune placidité, cette autre dimension, esthétique, de célébration de surgissements intempestifs, dans laquelle la figure d'un tiers arbitre est exceptionnellement différée d'un commun accord sous peine d'exclusion - le principe imposant ici d'accepter l'effet disruptif exceptionnel au risque d'être soi-même passible de blâme. Ainsi, par exemple, d'une "civilité bruiteuse", si l'on peut dire, en premier lieu celle concernant la maîtrise de surgissements acoustiques du corps (pets, rôts, etc.), volontiers repris et stylisés en un folklore festif de bruitages jouant sur la perplexité ou la suspicion de l'*Entendre*. Ou encore, de ces surgissements enjolivés, peaufinés à l'étape de leur survenance ; on pense, ici, aux sonneries de réveils, de téléphones portables, klaxons et autres avertisseurs, aux crépitations et détonations festives (pétards et autres), en passant par ces concerts de casseroles, charivaris et autres "paramusiques". La Cp, par son acceptation de saillances sonores exceptionnelles par exemple dans l'ordre de l'intensité décibellique, oblige à suspendre le recours au tiers arbitre. Dans ces enjolivements, les surgissements y sont mis à distance en tant que tels, travaillés avec humour voire dérision, précisément comme survenance péremptoire : une texture acoustique incongrue, brusque ou impétueuse vient rompre soudainement le continuum auriculaire, éventuellement jusqu'à mettre au défi des repères familiers de cadrage, pour conduire l'*Entendre* vers la perplexité, l'amusement. La complicité, ou l'indignation.

Embarras d'acounautes

Le reproche de "faire du bruit" : un curseur possible pour le paramétrage, localement, d'une Commune placidité ? Suggérons sommairement l'hypothèse de travail suivante. Dans les opérations de cadrage perceptif que nous mettons en œuvre en tant qu'usagers de base de l'ouïe pour localiser une occurrence sonore, nous pouvons avancer le terme de bruit tout autant pour verbaliser une survenue énigmatique ("un bruit") que pour qualifier un certain état d'être d'un surgissement ("être du bruit") ou reprocher une responsabilité dans la manifestation d'un surgissement ("faire du bruit"), éventuellement sans dissocier une responsabilité morale de la manifestation en tant qu'on abrite celle-ci, de la cause même, physique, de l'agir qui produit le surgissement. Ainsi, je peux reprocher à mon voisin de "faire du bruit" au sens "d'être bruyant" parce que son chien aboie de manière intempestive. En somme, nous pouvons avancer le mot sans autre forme de procès (c'est-à-dire, en deçà ou par delà toute

localisation de contenu d'un surgissement) pour donner tort à un certain état d'être d'une occurrence acoustique, de produire l'effet qu'il rend à nos oreilles et ainsi d'imputer un désagrément que nous éprouvons - on appelle cela parfois de la "gêne" ou plus normativement, des "nuisances sonores". "Bruit" comme terme du reproche semblerait pouvoir offrir ce bénéfice d'un brouillage des portées descriptive/prédicative/évaluative à propos d'occurrences sonores qui sont pour nous motifs d'embarras. L'embarras serait provoqué, par exemple par l'incohérence d'un surgissement : incohérence, en ce que l'irruption viendrait troubler un continuum perceptif d'évidences, d'accoutumances, de familiarités sonores, nous provoquant ainsi perplexité ou désagrément.

La perspective de mesure d'une Cp qui serait ici la nôtre ne disjoindrait pas les sphères de "musique", "bruit" et "silence", catégories usuelles de classement servant de référents à des évaluations quantitatives/qualitatives en des situations données. Dans ce schéma, elles fonctionneraient en réseau, c'est-à-dire qu'elles entretiendraient entre elles des relations, notamment d'antonymie, de contraire ou de négatif comme par exemple : silence vs bruit, bruit vs musique (musique = bruit) ... mais les relations entre silence et musique ne sont probablement pas aussi simples. Avancer l'un des termes pour qualifier l'état d'être d'un surgissement sonore peut signifier dans le même temps que l'on a bien opéré un choix dans lequel le terme utilisé (celui de bruit, par exemple) a des contraires délibérément écartés, dont il doit être le négatif. Appelons *usage procédural*, ici de « bruit », cette mise en avant du terme dans une imputation ou un reproche ("faire"/"être" du bruit) et qui, dans le même temps, dote un surgissement acoustique, disons, d'un certain « état de grandeur » [15], évalué au regard des autres sphères idéales référentes du triptyque bruit/silence/musique.

Etat de grandeur au regard, d'une part, d'une sphère idéale de musique, servant alors de référente, pour le classement d'événements sonores quant à leur acceptabilité perceptive, pour l'heure dans l'ordre d'une congruence. Si l'on veut : un certain degré de compatibilité, que mettrait en évidence par exemple le terme musical d'"harmonie" en usage commun, métaphorique, célébrant ce principe idéal de coexistence entre des différences si ce n'est des oppositions. "Bruit" reçoit "Musique" pour antonyme en raison d'une infraction au principe d'harmonie : le surgissement sonore vient discorder en raison, si l'on peut dire, d'une "texture" physique qui ne cadre pas ou plus dans le continuum de la Cp locale. Etat de grandeur, par ailleurs, au regard d'une sphère idéale de silence, référente dans l'ordre d'une modération. "Bruit" reçoit alors "Silence" comme antonyme : un événement péremptoire vient perturber, rompre le continuum auriculaire de l'espace perceptif commun en raison d'une certaine intensité de volume sonore. La figure esthétique dominante, d'ordre spatial, serait ici celle de l'ampleur. Le surgissement vient discorder par son volume (un "bruit" ou un son "fort", "violent", etc.).

Ainsi, le terme de critique en usage procédural de reproche offrirait-il cet avantage d'une commodité prédicative indéfinie ou approximative en jouant sur plusieurs tableaux à la fois, dont les deux que l'on vient de mentionner, l'incongruence et l'immodération ? Evaluer un certain état de grandeur d'être d'un événement sonore en l'accusant sur le plan d'une volumétrie, par exemple, une intensité décibellique : état bruyant d'une occurrence au regard de la grandeur de modération (sphère idéale de silence pour la partie accusatrice) ? Evaluer un certain état de grandeur

d'être au titre d'une rupture, d'une incompatibilité au regard de la grandeur de congruence (sphère idéale de musique pour la partie accusatrice) : par exemple, tousser, se moucher durant un concert ?

Entendons bien : ces hypothèses de travail n'ont d'autre intérêt ici que "d'essayer pour voir" quelques pistes possibles. Au demeurant, il n'est pas certain que les deux ordres de la quantité (la modération comme mesure, dimension) et de la "qualité" (la congruence comme combinaison) constituent les seuls réservoirs de coordonnées dans la portée critique/accusatrice du terme. Et pas davantage, sans doute, les deux valeurs référentes de modération et de congruence n'épuisent-elles les deux ordres en question. Peut-être, d'ailleurs, en poussant plus avant les questionnements, serait-on conduit à les abandonner ou à les reformuler autrement ?

Il reste que, "bruit", "musique", "silence" chacune de ces entités a besoin des sons des deux autres pour être ce qu'elle est, ce que nous voulons qu'elle soit. Quoi qu'il en soit, l'entité de bruit, combinée aux deux autres, dessine un espace plus que nécessaire à notre ordinaire d'acouaute : celui d'une écoute critique...

Notes

[1] Une première lecture de ce papier a eu lieu en mai 2009 dans le cadre du séminaire commun *Ethnographie des activités musicales* (Séminaire de recherche EHESS, dirigé par J. Cheyronnaud, A. Pecqueux, E. Pedler). Je remercie J.-M. Fontaine, A. Pecqueux, E. Pedler, C. Rosental et J.-C. Sevin pour leurs suggestions. Merci en outre à C. Rosental pour les précisions dont il est familier et qu'il a bien voulu me formuler, ainsi qu'à A. Pecqueux pour ses compléments bibliographiques. Le présent propos ne relèvera ni de la science acoustique, ni d'une phénoménologie de la perception auditive, d'une écologie de la perception ou d'une ethnométhodologie du « practico-sensible » (Thibaut, 2002 : 21), secteurs dont je ne suis aucunement spécialiste. L'objectif est d'exposer, nécessairement schématiquement, un dispositif notionnel (cf. la plupart des termes ou expressions en italique) élaboré dans l'épreuve permanente et coûteuse de *décentrement* qu'appellerait une pragmatique anthropologique de la musique (Cheyronnaud, 2009) travaillant, entre autres sociétés, sur la nôtre. Depuis la rédaction du présent article, ce qu'on appelle ici « Principe de Commune placidité » a fait l'objet de reprécisions (Cheyronnaud, 2009b). A coup sûr vulnérable, ce dispositif est grand ouvert aux suggestions et aux corrections...

[2] Devant l'abondance de vocabulaire et les diverses entrées possibles sous le terme d'"entendre" : l'infinitif majuscule désignera ici une activité générique autour du processus physiologique d'"audition" qui "affecte" en permanence un organisme physique doté d'organes de perception auditive. On propose de distinguer sous cette activité générique des "plans de travail". Ce que l'on appellera plan de *localisation* d'une occurrence acoustique (identifier et indexer par exemple un surgissement acoustique comme "chant d'oiseau") recouvrira l'activité discursive — les activités de verbalisation de compétences cognitives — réalisant une *thématisation*. Ce que l'on appelle "thématisation" consiste, pour un siège de perception auditive qui est également poste d'agent localisateur, à individuer une occurrence en un "micro-univers" discursif, et du coup à l'accrocher et à la stabiliser en la nommant, lui affectant des propriétés ou des qualités (prédiquer). Plus globalement, l'impératif de décentrement évoqué dans la note précédente conduit à préconiser au départ une symétrie entre le "faire" d'un "agir" ou de praxis (performance musicale) et le "dire" du micro-univers de la thématization d'une occurrence sonore : il s'agit de problématiser ce que désignent explicitement et implicitement les verbalisations thématiques avancées dans la situation "d'être là", i.e. témoin d'une survenue acoustique. Enfin, d'un perceptible sonore quel qu'il soit, on distinguera sa *stabilisation thématique* par inscription verbale, de son *arraisonnement physique* comme dans la procédure d'enregistrement sonore.

[3] Sans ignorer pour autant que, dans la catégorie générique de "son", puisse précisément se poser la question d'entités non perceptibles auditivement (cf. par exemple "infra sons", "ultra sons"), le propos ne prend en compte ici que la classe de sons en *accessibilité perceptive auditive*. Le terme d'*audibilia*, les définitions capitales du son comme *événement*, *entité physique* et *intermédiaire perceptif*, ainsi que quelques-uns des principes tenant à la localisation perceptive sont empruntés à R. Casati et J. Dokic (1994).

[4] La notion de survenue acoustique, tout au long de ce propos, ne désignera pas seulement le moment même, l'inchoatif d'un surgissement acoustique. Il portera en filigrane, d'une part ce principe d'une dimension préemptoire de ce qui s'impose à moi, et d'autre part, cette idée d'entités acoustiques s'offrant comme des "surfaces" sonores plus ou moins étendues (durée), finies (elles ont un début et une fin) et univoques (elles ont une autonomie de temps et de déploiement), détachées d'une matérialité des causes qui les ont produites et, en quelque sorte, comme défiant les lois de la pesanteur, et dont la perception auditive n'a, de toute façon, d'autre solution d'accès que d'emprunter la temporalité du déploiement. L'expression de survenue s'applique ici tant, par exemple, à une sonnerie de téléphone, une explosion de pétard qu'à tout autre perceptible acoustique, y compris une symphonie de Beethoven que je peux entendre jusqu'à "la" transporter sur un *ipod*.

[5] On pose, dès ici, ce qui nous paraît constituer l'un des avantages du terme de "bruit" dans son emploi familier (notamment procédural, i.e. comme terme de critique perceptive) dans le langage ordinaire : mixer une dimension descriptive (en ce que le terme rend compte de quelque chose qui se passe, ne fût-ce qu'en suggérant une identification indéterminable quant à ses composantes structurelles : "un" bruit) et une dimension prédicative (le terme attribue à ce qui se passe un certain mode d'être qualitatif : "du" bruit).

[6] « Un son musical n'est pas un « objet » mais un être vivant qui change continuellement » (Leipp, 1984 :86)

[7] « La présence d'un son est un témoignage que quelque chose se passe, un événement, dont l'origine se trouve dans l'objet qui en est, en un sens, l'acteur ou la victime » (Casati et Dokic, 1994 : 37).

[8] Expression empruntée à J.-J. Frankel, D. Lebaud (1990 : 19).

[9] Dans la mesure où, parmi les sens du latin *adtingere* (ou *attingere*), il y aurait celui de « mettre la main sur », l'adverbe *ad* (vers) désignant précisément le mouvement même en direction d'un certain objet formel ou matériel plus que sa "prise" (au demeurant, le terme de "prise" est lui-même déjà mobilisé, notamment pour notre domaine, dans la formule "prise de son"). Ce que l'on appellera ici *attactilité* permet d'attirer l'attention sur la question même d'une "saisie", dans le cas présent, soit par inscription graphique (visant un régime de perception visuelle), soit par arraisonement magnétique (visant un régime de perception auditive) de quelque chose qui n'offre pas la résistance "dure", de matière, qu'imposent dans leur sens immédiat, non métaphorique, les termes, par exemple de "prise", "préhension", "toucher", etc.

[10] C'est-à-dire, de situations spatio-temporelles de survenues acoustiques. On s'autorise ce raccourci "miniaturisation auriculaire" dans la mesure où l'ingénierie en matière d'arraisonement sonore se donne pour objectif permanent de rendre toujours plus fiable l'attactilité de situations d'origine et leur portabilité (leur mobilité, leur stabilité dans leur déplacement, le confort de leur restitution et la commodité de leur stockage).

[11] Le musical comme champ spécialisé des "sciences de la musique".

Dans ce cadre, la musicologie travaille à individuer (découper, définir et stabiliser) à un certain niveau d'organisation un champ spécialisé, à en instruire des propriétés d'ordre, à mettre au point des conditions descriptives des productions — de leur histoire et de leur réception (Cheyronnaud, 2009). On pose que la "grammaire musicale" telle que la suggère M. Mauss relève de cette organisation ou de ce champ.

[12] « D'une manière agréable à l'oreille » : « agréable », dans la définition de J.-J. Rousseau, ne concerne pas précisément une théorie du plaisir mais ce qui peut être agréé par l'intelligence de la forme (i.e. une architecture interne, des proportions).

[13] On propose d'entendre par "étreinte auriculaire" cette écoute contemplative d'une œuvre dématérialisée, quasiment surgie de nulle part, coupée de ses causes émettrices, ramassée et autonomisée en un continuum sonore clos et univoque : l'audition y est comme absorbée par le dévidage.

[14] Autrement dit, elle serait variable d'un lieu et d'un temps ou d'un moment à l'autre. Le reproche de « faire du bruit » adressé à des enfants sur une cour de récréation et dans une salle de cours ou à un voisin durant la journée ou au cours de la nuit, ne reposera probablement pas sur les mêmes argumentations de l'accusation fondant le reproche toujours situé.

[15] Expression librement adaptée ici de L. Boltanski et L. Thevenot (1991). Les *Cités* seraient ici des *sphères idéales référentes*, dans les deux ordres de grandeur, d'une part de la *modération* (sphère du silence), d'autre part de la *congruence* ou de la compatibilité (sphère de la musique).

Bibliographie

BLACKING John, 1980. *Le sens musical*. Paris, Editions de Minuit.

BOLTANSKI Luc, THEVENOT Laurent, 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris, Gallimard.

BOREL Marie-Jeanne, GRIZE Jean-Blaise, MIEVILLE Denis, 1992. *Essai de logique naturelle*. Berne, Peter Lang.

CASATI Roberto, DOKIC Jérôme, 1994. *La philosophie du son*. Nîmes, Jacqueline Chambon.

CASTANET Pierre-Albert, 2008. *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*. Préface de Daniel Charles. Paris, Michel de Maule.

CHEYRONNAUD Jacques, 1997. « Ethnologie et musique. L'objet en question », *Ethnologie française*, XXVII (3), pp. 382-393.

CHEYRONNAUD Jacques, 2002. *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. Paris, L'Harmattan.

CHEYRONNAUD Jacques, 2009. « Pour une ethnographie de la « forme »

Musique. Préface », in PECQUEUX A., ROUEFF O. (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris, Editions de l'EHESS, pp. 7-12.

CHEYRONNAUD Jacques, 2009b. « "Faire du bruit". Écritures vives de l'endroit », *Conséquences sociales de l'exposition sonore. Journée d'étude du 1er décembre 2009*, Centre Norbert Elias/SHADyC (en ligne), <http://shadyc.ehess.fr/document.php?id=712> (page consultée le 10 décembre 2009).

DEWEY John, 2005 (1934). *L'art comme expérience*. Université de Pau, Farrago.

DUCHEZ Marie-Elisabeth, 1981. « Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux : le tournant du IXe siècle », in *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter, Miscellanea Medievalia*, XIII (2), pp. 561-579.

DUFOUR Eric, 2005. *Qu'est-ce que la musique ?*. Paris, J. Vrin.

FRANKEL Jean-Jacques, LEBAUD Daniel, 1990. *Les figures du sujet. A propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*. Gap, Ophrys.

GUIRAUD Charles, 1964. *Les verbes signifiant "voir" en latin. Etude d'aspect*. Paris, Klincksieck.

HAMELINE Jean-Yves, 1982. « Le chant grégorien », in BELTRANDO-PATIER M.-C. (dir.), *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours*. Paris, Bordas, pp. 19-46.

KINTZLER Catherine, 2007. « Musique, esthétique et morale », in MORIZOT J., POUIVET R. (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris, A. Colin, pp. 307-311.

LATOUR Bruno, 1989. *La science en action*. Paris, La Découverte.

LEIPP Emile, 1966. « Le problème du bruit », *Bulletin du groupe d'Acoustique musicale*, 20.

LEIPP Emile, 1984. *Acoustique et musique*. Paris, Masson.

MAUSS Marcel, 1969. *Œuvres*, 2. Paris, Editions de Minuit.

PECQUEUX Anthony, 2007. *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris, L'Harmattan (Coll. Anthropologie du Monde Occidental).

RUSSOLO Luigi, 1913. *L'art des bruits*, Manifeste futuriste du 11 mars 1913.

THIBAUD Jean-Paul (éd.), 2002. *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*. Grenoble, A la Croisée.