
(RÉ)VISIONS
DU SONORE

MAXIME BOIDY,
PALI MEURSAULT
ET
FRED PAILLER

Une publication peut-elle «faire du bruit»? *POLI* a déjà relevé ce défi à maintes reprises de manière métaphorique. L'occasion est venue pour la revue de s'en acquitter littéralement ou presque. Cette nouvelle livraison est tout entière consacrée à la question sonore, à son historicité culturelle, à son actualité esthétique et politique, mais aussi à ses multiples ramifications sensorielles.

LES SOUND STUDIES: POINT D'ORIGINE

Ce onzième numéro de *POLI* est né d'un concours de circonstances – qui ne doit pourtant rien au hasard. Il fait pendant à la traduction française du livre de Jonathan Sterne *The Audible Past*, dont la publication à l'automne 2015, sous le titre *Une histoire de la modernité sonore*, est le fruit d'une collaboration entre le label «La Rue musicale» de la Philharmonie de Paris et les éditions La Découverte. Ce numéro de *POLI* a fait, à son tour, l'objet d'un partenariat entre la Philharmonie et la revue, et nous tenons dès à présent à remercier chaleureusement celles et ceux qui l'ont rendu possible, à commencer par Stéphane Roth, directeur éditorial de la Philharmonie.

L'un des enjeux majeurs de ce partenariat a consisté à mettre à disposition des lecteurs francophones des textes capitaux parus depuis une vingtaine d'années dans le champ

anglo-américain des *Sound Studies*, et plus largement dans celui des approches culturelles de la dimension sonore de l'expérience. Quatre textes de ce numéro ont été initialement rédigés en langue anglaise; deux d'entre eux sont entièrement inédits. À l'appui de cet important travail de traduction, cette livraison souhaite contribuer à redessiner la cartographie de la réflexion sonore au sein du monde francophone, en l'ouvrant à certaines recherches contemporaines menées dans les champs de la théorie sociale, de l'histoire ou de l'anthropologie.

Le son n'est aucunement un objet négligé en France, notamment au travers de sa dimension musicale et artistique, en esthétique comme en sciences sociales ou en philosophie. Il en va de même en architecture avec l'existence de laboratoires tels que le Cresson à Grenoble, dont les recherches, à la suite des travaux fondateurs de J.-F. Augoyard, se concentrent depuis plus de trente ans sur les environnements sensoriels de la ville¹. Cette approche a trait à des implications

1. J.-C. Sevin et D. Voilmy, « Une pensée de la modalité. Entretien avec Jean-François Augoyard », *ethnographiques.org*, n°19, 2009. [En ligne] <http://www.ethnographiques.org/2009/Augoyard,Sevin,Voilmy>

non musicales du son que l'on retrouve aussi chez des auteurs tels que le philosophe Peter Szendy, dont la réflexion sur l'écoute est proche parente des *Sound Studies*². Cette définition élargie du fait sonore gouverne encore les travaux de sociologues comme Philippe Le Guern, qui a étudié tour à tour les communautés de fans de l'Eurovision ou la gestion des nuisances sonores par des services municipaux en France, avant de se consacrer à l'étude de la production du son en régime numérique³.

ARTICULATIONS DU SONORE ET DU VISUEL

Pourquoi parler de sons dans *POLI*, revue dont le champ d'intervention intellectuel concerne d'ordinaire les politiques de l'image? Tout simplement parce que le fait sonore entretient de multiples relations avec le visuel, comme l'illustrent de belle manière les contributions graphiques de ce numéro. Cependant, au-delà de ces matérialisations visibles du son ou de ses pratiques se pose plus profondément la question des épistémologies des études culturelles contemporaines centrées sur le sensible. Si le son n'est jamais très éloigné de l'image dans les pratiques ordinaires, il en va de même aujourd'hui dans certains discours théoriques. Les *Visual Studies*, maintes fois abordées dans *POLI* sous l'angle de leurs ramifications genrées, raciales, postcoloniales ou encore scientifiques, s'avèrent extrêmement proches de l'*alter ego*

que représentent les *Sound Studies* – nous y reviendrons en conclusion.

Insistons auparavant sur un point. Tandis que la notion de « culture visuelle » peine à s'imposer politiquement dans le monde francophone, alors que l'idée de « culture sonore » est moins familière encore (la collection éponyme inaugurée par la Philharmonie de Paris et La Découverte n'a entrepris de combler cette lacune que depuis le printemps 2015), il s'agit avant tout de repenser ici la complexité des rapports entre le son et l'image, de mettre en évidence l'articulation du visible et du sonore dans un continuum sinon matériel, au moins de rapports de forces. Les perceptions visuelles et auditives sont distinctes, le fait est entendu. La frontière qui sépare ce qui relève de l'œil de ce qui relève de l'oreille s'est pourtant considérablement déplacée au cours des derniers siècles (voire des dernières décennies), et c'est aussi l'ensemble de ce qui composait l'expérience sensible qui a été (re-)défini par les activités scientifiques, industrielles et médiatiques. Les possibilités mécaniques de l'enregistrement ont conféré une matérialité nouvelle à l'image autant qu'au son, renforçant d'autant leur combinaison. Encore s'agit-il de penser cette articulation comme un problème scientifique et politique de plein droit.

L'anthropologue australien Michael Taussig s'y attelle sur un plan colonial. Sa contribution rend compte de la façon dont enregistrements photographiques, filmiques et musicaux ont été associés lors d'expéditions dans les vallées d'Amérique centrale ou sur les terres polaires septentrionales. Taussig dresse le portrait du colon blanc incarnant sa propre fascination pour les appareils d'enregistrements visuels et sonores *via* celles et ceux, prétendument « primitifs », qu'il est venu « étudier ». Ce faisant, il narre la manière dont la phonographie a contribué à établir une relation à l'altérité fondée sur une contrepartie, la « faculté mimétique » – une capacité d'imitation ancrée dans nos pratiques

2. Citons notamment ses ouvrages

Écoute: une histoire de nos oreilles,

Paris, Éditions de Minuit, 2001, et *Sur*

écoute: esthétique de l'espionnage,

Paris, Éditions de Minuit, 2007.

3. Voir, par exemple, P. Le Guern,

« L'oreille cassée. Construction

administrative et technique du bruit

urbain à Angers », *Communications*,

n° 90, 2012, p. 131-153.

langagières ou dans nos interactions gestuelles, dont les modalités et les enjeux ont été redéfinis par la technologie au cours des dernières décennies du 19^e siècle. Pour sa part, Nicholas Mirzoeff donne une perspective historique à l'articulation des cultures visuelles et sonores en étudiant comment les peintres et les sculpteurs sourds ont investi les arts visuels à la fin du 18^e siècle et durant le siècle suivant. Dans leur lutte pour légitimer une place qui ne soit pas singularisée par leur situation de handicap, ces artistes se sont faits les promoteurs de la langue des signes comme mode de communication légitime, en dépit du dénigrement entrepris par une majorité entendant préférant contraindre la minorité sourde à un «oralisme» qui la maintienne dans l'invisibilité. Mirzoeff déconstruit l'idéologie sonore des Lumières en montrant comment la normalité des entendants en est venue à se définir par la non-appartenance à la catégorie sourde. Il fournit là une clef importante pour comprendre non seulement le déploiement conjoint des expériences visuelles et sonores, mais encore tout ce qu'une sensorialité prétendument naturelle renferme de politique.

LE SON, ENTRE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE

Plus près de nous, au prisme de quelques-unes des applications et des doctrines contemporaines du design, Juliette Volcler se penche sur les moyens les moins visibles de construire une expérience des espaces commerciaux et urbains. L'auteure retrace l'évolution des «rêves» de manipulation et de contention des foules tels qu'ils transparaissent dans les discours du design sonore et du design d'ambiance, et tels qu'ils s'impriment, pour les usagers, sur le paysage visuel et architecturé. Dans ces utopies comportementalistes d'une ville pacifiée, le son demeure une arme qui, s'il peut prendre la forme sirupeuse des musiques d'ameublement, n'en est pas moins un instrument autoritaire.

Ce contrôle par le son peut se faire tantôt universalisant, pour peu qu'il s'applique à structurer l'humeur d'un «client» dé-corporalisé et dé-contextualisé. Il peut tantôt se destiner à produire une ségrégation, lorsqu'il s'agit de faire fuir des adolescents à la sensibilité acoustique trop aiguisée à l'aide du fameux «mosquito». Dans son intervention graphique, Yann Leguay fait écho aux usages coercitifs du son en présentant huit modèles de «grenades assourdissantes» aujourd'hui disponibles sur le marché. Réduites au silence et à la stricte identification visuelle, ces formes sonores n'en esquissent pas moins leurs usages répressifs et leurs inquiétantes possibilités. Elles viennent cristalliser quelques enseignements élémentaires des quinze premières années du 21^e siècle, marquées par la «guerre contre le terrorisme» menée par les États-Unis, et par les pratiques de torture systématiques qu'elles ont vu mettre en œuvre. Si le son peut émanciper des subjectivités, s'il peut les (re)façonner par la contrainte auditive, il confère aussi le pouvoir de les détruire, purement et simplement.

Au-delà des désirs autoritaires, marchands ou policiers, de voir les sujets entendants réagir automatiquement et/ou uniformément à la stimulation auditive, il est impossible de se saisir de la question sonore sans interroger les filtres de nos dispositions à l'écoute. Dans les articles de Paul Hegarty et de pali meursault, ainsi que dans l'entretien de ce dernier avec Yannick Dauby, cette question de l'écoute devient l'enjeu central: elle trace un second axe de réflexion parallèle aux articulations du sonore et du visuel, *via* les interactions entre la théorie sonore et les pratiques concrètes de production et de captation du son. Meursault prend pour toile de fond l'histoire du développement industriel des techniques d'enregistrement et de transmission. Il s'intéresse à la manière dont les arts sonores se sont fondés sur la matérialité du son nouvellement médiatisé, afin d'expérimenter un registre de gestes et un vocabulaire

spécifiques à même de nourrir une approche critique des médias et des usages des technologies sonores. Dauby, lui, témoigne des déplacements permanents du preneur de son face aux objets de son attention. Ces repositionnements l'amènent à emprunter autant à la musique et à la technique qu'à l'anthropologie et à l'écologie, qui plus est en lui donnant l'occasion de jouer un rôle au sein de projets pédagogiques et communautaires à Taïwan, où l'artiste s'est établi depuis plusieurs années. Quant à Hegarty, il écarte la question des conditions techniques et matérielles nécessaires à l'écoute *stricto sensu* pour mieux réfléchir aux dispositions nécessaires à la perception comme à la production de *bruit*. Si une philosophie de l'écoute permet bel et bien d'établir la possibilité du bruit, c'est la pratique de la musique *noise* qui en offre l'expérience à l'artiste-théoricien. Elle se confond avec la tentative, toujours incertaine, toujours reconduite, de faire échouer la musique.

SONORITÉS PRÉSENTES ET PASSÉES

L'expérience de la scène, de l'amplification ou de la diffusion ne sont pas les seuls aspects du sonore qui méritent d'être interrogés. Des formes musicales telles que les reprises de chansons sont l'objet de tensions remarquables, tant du point de vue de la chronologie des cultures musicales (comment les rockers blancs reprennent les chansons de musiciens noirs), que des performances de genre dont ces reprises sont le support. Sur ce point, Judith A. Peraino propose une analyse détaillée de la construction genrée des reprises de standards *soul* et de classiques du répertoire lesbien et *queer*. Dialoguant avec Judith/Jack Halberstam, son texte adresse aussi une réponse à Judith Butler sur la dimension par trop cantonnée au visuel de sa réflexion sur le travestissement. Un constat guide le propos de Peraino: le corps qui chante n'a pas forcément une seule voix, pas plus qu'il n'est contraint à vocaliser dans un seul genre. Les déplacements de significations qu'induisent la chronologie et

les performances vocales de genre constituent un point de tension autour de la *sincérité* de l'interprétation, qui nourrit et anime les définitions culturelles et identitaires *queer*.

Des standards *soul* à la scène lesbo-punk, il faut aussi penser la bibliothèque qui assemble les titres et gère l'organisation de leur écoute, que ce soit sur une chaîne hi-fi de salon ou dans le casque d'un walkman. Que se passe-t-il quand cette bibliothèque et, à travers elle, la construction d'une culture sonore et musicale, est assemblée par des algorithmes de recommandation (dématérialisation numérique et hébergement à distance aidant)? Les critères d'évaluation musicaux s'étendent du profilage sonore – à savoir les données internes à la musique, à la structure d'un morceau – jusqu'au profilage social: qui «aime» ou rejette telle musique, qui écoute telle autre, sont autant de questions qui animent littéralement des sites web comme Spotify ou Deezer. En s'intéressant à la recommandation musicale, Stéphan-Éloïse Gras montre comment celle-ci déploie une «discipline de l'écoutable» au croisement de la normalisation de l'interface graphique des sites de streaming et des gestes qui président à la navigation dans leurs collections. Les «machines du goût» (ainsi que les qualifie l'auteure) viennent compléter l'inventaire des technologies et des pratiques qui régissent l'écoute contemporaine. À cela s'ajoute la contribution graphique d'Élizabeth Saint-Jalmes, qui offre en quelque sorte un contrepoint à l'idée de recommandation. Avec ses «macules» de pochettes de disques tirées de sa bibliothèque personnelle, l'illustratrice partage ses préférences musicales tout en matérialisant la transformation, l'altération, voire l'effacement de l'homogénéité et de la cohérence de l'œuvre lorsque celle-ci est réappropriée lors de l'écoute.

Enfin, point de départ de ce numéro délibérément retenu pour le clore, un long entretien avec Jonathan Sterne retrace le travail effectué pour l'écriture de son ouvrage *Une histoire*

de la modernité sonore, ainsi que d'autres textes dont la traduction française est d'ores et déjà programmée. L'auteur y revient sur ses sources d'inspiration visuelle, sa relation à la musicologie, ou encore sur la manière de repenser les formes de discipline et de répression politique par le son: autant de thèmes que ce numéro cherche à mettre en résonance. Sterne y résume aussi son ambition, celle d'écrire une «histoire du son» centrée sur le 19^e siècle qui soit détachée d'un anthropocentrisme faisant de l'oreille humaine la condition de possibilité première de toute pensée sonore. Au fil de ce long dialogue, on découvrira une importante bibliographie commentée abordant les objets hétéroclites qui nourrissent les *Sound Studies*, depuis les sonneries de téléphones portables jusqu'aux paysages sonores de sous-marins, en passant par les fétichismes induits par l'instrumentation musicale.

L'entretien clarifie en outre la spécificité savante des *Sound Studies* et, ce faisant, pointe la singularité des études culturelles du sensible plus généralement entendues. Si leurs approches sont indissociablement politiques et critiques, leurs objets n'obsèdent aucunement leurs ambitions théoriques: «Un travail sur le son ne relève pas automatiquement des *Sound Studies*, et un travail dans le champ des *Sound Studies* ne porte pas automatiquement sur le son», affirme Sterne. Médiatisé par les corps et les technologies de reproduction, le son est, à l'instar de l'image, un médium de pensée, une voie d'accès vers ce qui le dépasse à l'échelle historique ou sociétale. Tel est précisément l'objet-son que nous avons voulu donner à réfléchir dans ces pages: mobile et rhizomatique, à l'écart du champ esthétique restrictivement entendu, et au plus près des visibilités sociales et politiques.