

Éveil de l'écoute

1. LE SON QU'ON N'EST PAS CERTAIN D'AVOIR OÛI

« Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille ;
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille. »

Ces deux vers par lesquels s'ouvre la tragédie de Racine *Iphigénie en Aulide* sont un type d'entrée en matière familier à l'auteur, qui consiste à lever le rideau sur une discussion en cours. Ici, ils font résonner la voix d'Agamemnon s'adressant à son serviteur Arcas, au seuil de l'aube, comme ayant été entendue d'abord dans le demi-sommeil. Cette voix semble venir du rêve d'Arcas, en même temps qu'elle l'en tire, et les mots échouent au sortir de la nuit, de l'inconscience, rejetés sur le rivage – celui-là même où campe l'armée grecque attendant que les dieux fassent souffler le vent.

Mais aussi, ces deux vers supposent des paroles antérieures d'Agamemnon comme n'ayant pas été clairement entendues, ayant été enregistrées quelque part tout en étant perdues, aussi bien pour son domestique que pour le spectateur.

Ainsi est-il de la nature du son d'être associé fréquemment à quelque chose de perdu, de raté en même temps que capté, mais toujours là.

Dans ce début inspiré d'Euripide, Agamemnon, notons-le, parle de lui à la troisième personne comme souvent le font les adultes avec leurs enfants (« *c'est maman, ne t'inquiète pas* »).

Intéressante réminiscence : au Chant II de *Illiade*, que Racine connaissait fort bien, le même roi Agamemnon se voit envoyer par Zeus, dans son sommeil, un Songe parlant... et trompeur. Ce Songe, qui a pris l'aspect du sage Nestor, commence par l'admonester (« *Quoi ! tu dors...* ») et à la fin de son message, il ajoute un ordre : « *Garde en ton cœur ces mots, et que l'oubli ne te saisisse pas, lorsque t'aura quitté le suave sommeil.* »

2. IMPRESSIONS DE RÉVEIL : AUTOUR D'UN POÈME DE VICTOR HUGO

2.1. Mot à mot d'un poème

Iphigénie en Aulide se déroule sur le rivage, mais c'est au bord d'une autre mer – à Guernesey, une des îles anglo-normandes – que fut écrit ce poème d'impressions sonores peu connu de Victor Hugo, qu'il recueillit dans *L'Art d'être grand-père*.

Comme il va nous servir de point de départ pour réfléchir sur ce que serait un « tableau acoustique », nous le reproduisons intégralement :

« Jentends des voix. Lueurs à travers ma paupière.
Une cloche est en branle à l'église Saint-Pierre.
Cris des baigneurs. Plus près ! plus loin ! non, par ici !
Non, par là ! Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truella
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison.
Bruits du port. Sifflement des machines chauffées.
Musique militaire arrivant par bouffées.
Brouhaha sur le quai. Voix françaises. Merci.
Bonjour. Adieu. Sans doute il est tard, car voici
Que vient tout près de moi chanter mon rouge-gorge.
Vacarmes de marteaux lointains dans une forge.
L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
Une mouche entre. Souffle immense de la mer. »

Souvent, le haïku japonais fait tenir dans ses dix-sept syllabes une scène auditive. Mais un poème de cette longueur uniquement consacré à des notations sonores, voilà qui est plus rare. Pas entièrement sonores certes, puisque le premier vers (« *lueurs à travers ma paupière* ») établit une impression visuelle. Un vers qui d'ailleurs installe un sujet bien conscient, même à demi : « *Jentends des voix* ».

Notons aussi la fréquence des articles indéfinis (« *des voix* », « *une cloche* », « *une truella* », « *une faux* », « *des chevaux* », « *une forge* ») ainsi que des mots sans article (« *voix* », « *cris* », « *grincements* »), comme si un son acquérait par l'invisibilité « acousmatique » (le poète, est-il précisé, a les yeux clos) une sorte de généralité et d'abstraction... Mais la fin oppose un article indéfini et un article défini, « *une* » mouche et « *la* » mer...

Ce sont les sensations du premier vers qui sont les plus générales et les plus anonymes : « *voix* », « *lueurs* ». Mais le second et le troisième vers installent un cadre familier, humain et habité : « *l'église Saint-Pierre* » ; un bord de mer. Bribes de paroles : « *plus près, plus loin, par ici* ». Elles nous rappellent que le son peut égarer quant à la direction, mais en même temps, ces mots créent une perspective. Les baigneurs se guident les uns les autres comme des aveugles. Le « *plus près, plus loin* » évoque aussi la distance du son lui-même.

Un tableau fragile, et qui se défait au fur et à mesure qu'il se construit, avec des plans rapprochés et lointains.

Après l'espace, le temps. Le « *chant des coqs* » vient comme la concrétisation approximative d'un « *quelle heure est-il ?* », repère important dans une époque où les crieurs de rue et les horloges d'église assuraient la fonction qu'ont aujourd'hui les réveils. D'autres indices nous ont déjà révélé que des baigneurs sont levés, que les enfants sont dehors, bref que la maisonnée vit. La cloche en branle de l'église Saint-Pierre ne donne pas l'heure, mais elle suggère un début ou plutôt une fin d'office religieux.

Observons que la phrase « *des chevaux passent dans la ruelle* » n'est pas une impression sonore en soi, ce n'est que par le contexte qu'elle devient acoustique. Un détail cependant pourrait le faire deviner : le fait qu'on ne parle que des chevaux. Ces chevaux sont bien conduits par quelqu'un, et ils tirent bien quelque chose... Peut-être, dans un relevé visuel, le poète aurait-il parlé d'une certaine carriole ou d'un certain cocher ; ici, il réduit la scène à ce que le son raconte, à ce qui personnalise et anime la *cause directe* du son.

Comme dans les dessins animés, une truie racle toute seule un toit, des chevaux sans conducteur passent sans rien tirer, une faux coupe d'elle-même le gazon, et des marteaux sans maître font du vacarme.

« *Chocs. Rumeurs.* » Ici, des mots vagues, et cependant pas tant que cela : le premier désigne des sons ponctuels et successifs, le second un son durable et mêlé. Puis, voici un son qui vient *du dessus*, un son de pas, d'hommes : « *des couvreurs marchent sur la maison* ». Des bruits identifiés, situés. L'espace est tapissé de sons rassurants. D'ailleurs, l'article défini revient : « *bruits du port.* » Ici arrive le thème du souffle, sur lequel culminera le poème : « *sifflements* », plus loin « *bouffées* »...

« *Voix françaises* ». Le poète est en exil dans une île essentiellement anglophone. Ce sont des mots isolés qui se détachent d'un brouhaha collectif. Puis des basculements d'espace : un rouge-gorge « *tout près* », des marteaux « *lointains* ». La mer s'affirme, par le mot « *leau* ».

Puis encore le souffle, avec le verbe « *haleter* » qui prête des poumons à un steamer ; lentement, le caractère vocal, respiratoire du son gague du terrain.

Enfin, le dernier vers et son effet de chute, son antithèse hugolienne et son contraste maximal en termes d'échelle, entre l'insecte et l'océan. « *Une mouche entre. Souffle immense de la mer.* »

Le son de la mer est celui qui n'a pas arrêté ni de jour ni de nuit, alors que le reste ce sont pour partie, des sons spécifiquement du matin (les cloches, les coqs, le rouge-gorge), et pour d'autres, des sons de la journée.

2.2. La mouche et la mer

« *Une mouche entre.* » La mouche, on l'a vu et on le verra, représente le compagnon indésirable, sa présence sonore est entendue comme bavardage vain, mais aussi elle incarne ici le sonore qu'on ne peut attraper, qui s'interrompt et reprend selon sa propre loi.

Comme le dernier vers le résume, le poète n'a cessé de passer en *zapping* d'un mot qu'on attrape au passage (« *merci* ») à un son qui doit être durable (« *la forge* ») et de sons-événements (« *une mouche entre* ») à des sons-paysages ou constants – voire éternels (« *la mer* »). Le temps de focaliser sur l'un, l'autre est-il toujours là ?

C'est cela, le son : ce va-et-vient où quelque chose a bougé entre-temps, entre le va et le vient.

« *Souffle immense de la mer* » : il n'est pas difficile en français d'entendre « de la mère », et d'imaginer une respiration proche et géante. Mais aussi, ce souffle immense ne serait-il pas aussi l'image scotomisée par le dormeur de sa propre et si proche respiration ?

Et Hugo d'achever son poème par une confrontation en miroir du poète et du cosmos : le son, quand je ne fais pas d'effort pour le reprojeter au-dehors, est-il en moi ?

Tout cela, ces sons de voix, d'outils, de chevaux, de cloche, ne serait-il pas brassé en moi, contenu dans ma respiration interne comme le souffle marin – image inversée du mien – brasse, englobe, absorbe, dans la chute hugolienne, tous les autres bruits ?

2.3. Intérieur/extérieur

Chez Hugo, il semble aussi que le bruit extérieur de la mer neutralise les bruits intérieurs de la maison, les attire vers lui. Délivré, le poète n'entend plus les « *craquements organiques des boiseries* » (Proust), et tout ce qu'il perçoit appartient au dehors. Cela, sans doute, pour que la mouche fasse à la fin son entrée...

Ainsi, tout un espace extérieur protecteur, constitué de bruits familiers, a été construit par le son, mais il a suffi qu'une mouche entre, et cette petite mouche a

fait pivoter l'espace – car elle franchit une double limite : celle entre le monde du dehors et la chambre, et celle entre l'extérieur du corps et son intérieur. Car une mouche, ça peut, pourquoi pas, entrer dans l'oreille !

De sa fameuse écriture inversée à lire dans un miroir, Léonard de Vinci écrit dans ses *Carnets* : « *je demande si un léger bruit rapproché est aussi fort qu'un grand bruit lointain* ». Question qui n'a pas reçu de réponse, mais à laquelle Hugo, en rapprochant des bruits d'échelle si différente, a donné un écho.

2.4. Image-poids et échelle

Eisenstein évoquait l'exemple du cafard dont on dit qu'il est « en gros plan » s'il occupe une grande portion de l'image, et de l'éléphant dont on ne dira pas qu'il est en gros plan s'il remplit la même surface, voire l'écran tout entier. C'est que, par rapport à notre propre échelle, ces deux animaux sont d'une taille différente.

Pour les sons, c'est la même chose : certains sons évoquent, même à fort niveau ou entendus de près, des sources de petite dimension. Il n'est pas nécessaire de pouvoir mettre un nom précis sur la cause pour avoir une évaluation de cette échelle ; en d'autres termes, pour certains sons on peut se faire une représentation de la puissance de la cause par rapport à nous sans avoir besoin de l'identifier, indépendamment de l'intensité avec laquelle le son nous parvient. C'est l'« image-poids » du son, autrement dit, la représentation (stable, indépendante du volume du son diffusé et de notre distance par rapport à la source) de la puissance de la cause par rapport à notre propre échelle.

Cette notion donne une véritable réponse à la question de Léonard. Par exemple, le bourdonnement proche d'une mouche, animal auquel s'est beaucoup intéressé Vinci, n'est pas aussi fort que le grand bruit lointain d'une canonnade, autre bruit pour lequel on voit le maître, grand inventeur d'armes, se passionner. Quand on entend un camion ou le grondement du tonnerre au loin, cela reste de « grands bruits », liés à l'expérience de ces sons par rapport à notre propre échelle.

Lorsqu'on lui fait écouter par haut-parleur des sons sans lui en dire la provenance, l'auditeur cherche consciemment ou non, outre la cause du son, l'ordre de grandeur du phénomène, si c'est quelque chose de petit ou de grand par rapport à lui. De petits détails d'aigus et d'articulation, d'attaque – qui sont des indices de proximité – pourront le faire conclure à une image-poids légère. Et les sons entendus comme ayant une grosse puissance sont ceux qui n'ont pas d'indices de proximité, et peuvent avoir un cours lent et lourd.

Ce qui nous donne une impression d'échelle, c'est aussi la volubilité ou non d'un phénomène. L'agilité d'un son à bouger rapidement dans le détail contribue à situer

son image-poids. Mais il existe des sons, comme celui du vent, qui ne comportent pas forcément d'indices de proximité ni de caractéristiques nous permettant de décider s'ils sont puissants et entendus de loin, ou légers et entendus de près. D'autres fois, autour d'un son, la présence d'une forte réverbération atteste un phénomène assez fort pour éveiller l'espace – donc, elle pose une « image-poids » volumineuse.

3. PEUT-ON PARLER DE PAYSAGES SONORES ?

Peut-on, à propos du poème d'Hugo, parler de « paysage sonore », de totalité organisée dans l'espace en premiers plans et en fond, en détails et en ensembles ? C'est tout le problème de savoir si l'on peut totaliser ce qu'on entend.

3.1. Le concept de « soundscape »

Le Canadien Robert Murray Schafer est parti de cette hypothèse pour créer dans les années soixante la notion de « *soundscape* », (à partir de « *sound* » et « *landscape* »), que l'on traduit en français par « paysage sonore ». Il distingue différents critères de description de ces « paysages sonores » :

a) D'abord sa *keynote*, terme difficile à traduire et rendu, dans l'édition française de son livre, par celui de « tonalité » : « *Dans la musique, la tonalité d'une composition, bien que rarement perçue de façon consciente, sert de fond sonore, par rapport auquel toute modulation et tout changement sont perçus. [...] Parmi les tonalités du passé, on peut citer le vent, leau et le chant des oiseaux. Le paysage sonore contemporain offre des tonalités différentes : le bruit de la circulation routière ou le bourdonnement d'une installation électrique*¹. »

b) Logiquement, Murray Schafer définit en deuxième ce qui sur ce « *background sound* » fait un « *foreground sound* » et qu'il appelle le « signal » : « *Un signal est un son, quel qu'il soit, auquel nous prêtons consciemment attention.* » L'exemple donné est celui des sirènes de police ou des sifflets de train, ou encore des cloches.

La définition psychologue du *foreground* est là encore sujette à caution. Dans bien des cas on ne prête plus attention consciemment aux sirènes de police. Elles n'en restent pas moins des éléments sonores distincts parce que formés.

c) Troisièmement, le compositeur et théoricien canadien distingue les « empreintes sonores », traduction française de « *soundmark* ». La *soundmark* est une sorte de *jingle* sonore d'une communauté. Cela peut être aussi un son carac-

1. Robert Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 23.

téristique de métier, ou un son familier auquel on s'est attaché et auquel on prête une valeur symbolique et affective : « *le gond rouillé d'une vieille porte, une vieille machine à coudre, etc.* » La *soundmark* chère au cœur de Murray Schafer est la corne de brume du port de St-John, dans son pays, la côte ouest du Canada.

L'idée de « *soundmark* » est très intéressante, mais dans beaucoup de cas, elle est peu pertinente et n'a qu'une valeur pittoresque. En effet, dans un film, la *soundmark* n'est pas pré-définie, mais elle est créée de toutes pièces par la façon dont un son quelconque est repris à plusieurs reprises dans le cours du montage, en association avec un lieu ou une situation, de façon à lui conférer le rôle symbolique d'incarner et de résumer ceux-ci.

Comme on le voit, ce schéma descriptif est rudimentaire, mais il souligne évidemment une distinction fondamentale entre figure et fond. Alors, il suffirait de dire que le son de la mer est le fond, et les sons divers que Victor Hugo décrit tantôt des « signaux » (la cloche de l'église), tantôt des « empreintes » (pour le poète, « son » rouge-gorge).

Mais en même temps, ce tableau est ancré dans le fugitif, situé à un moment précis de la journée...

3.2. Succession et superposition

Ce qui est particulier au poème de Hugo, c'est que tout est exposé *successivement* et que les superpositions, puisqu'il doit y en avoir, sont sous-entendues – même si l'aspect visuel du poème, le fait qu'il tienne en une page et s'offre à un coup d'œil synoptique, nous évoque quelque chose de global et de polyphonique. En effet, on n'imagine pas que la forge s'interrompt quand la mouche entre, ou que les bouffées de musique militaire ne croisent pas un moment le pas des couvreurs.

Un des propres du son est la mêlée. Un autre poème de Victor Hugo sur le sommeil, beaucoup plus fameux, *Booz endormi*, contient une notation comme celle-ci : « *La respiration de Booz qui dormait/ Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse* », notation qui, à partir de sons d'une faible image-poids, suggère – puisqu'on peut les entendre ! – le silence autour de ceux-ci. Elle unit aussi, comme la scène unit Ruth à Booz, l'eau au souffle.

Chez le poète latin Virgile, dans *L'Énéide* (Livre 1, 87), on lit dans une scène de tempête : « *Insequitur clamorque virum stridorque rudentum* ». Ce qu'André Bellessort traduit par « *les cris des hommes se mêlent au cri strident des câbles* », alors que littéralement cela signifie : « *la clameur des hommes vient après le cri strident des cordages.* »

Nous sommes au cœur du problème : la simultanéité d'un « tableau sonore », dans le cas où l'on peut légitimement employer cette expression, se perçoit dans une successivité.

3.3. Fusion des sons les uns dans les autres

Terminer sur l'océan suggère très bien la tendance des sons à s'absorber les uns dans les autres – un son peut toujours être noyé par un autre, de même que le « *souffle immense de la mer* » relie et pourrait submerger (au moins dans le souvenir), tous en les unifiant, ces bruits disparates.

Lorsque Proust, grand écouteur de bruits nocturnes, nous parle du feuillage d'un marronnier comme « circonscrit », on comprend qu'il est loin de la mer : « *Ce qui avait besoin de bouger, quelque feuillage de marronnier, bougeait. Mais son frissonnement minutieux, total, exécuté jusque dans ses moindres nuances et ses dernières délicatesses, ne bavait pas sur le reste, ne se fondait pas avec lui, restait circonscrit.* » (*Du côté de chez Swann*, t. 1, I, p. 32)

Et l'on ressent alors que chez Proust, le son finement découpé du marronnier dessine en creux le silence qui permet de le percevoir.

Il en est ainsi de certains sons qui créent autour d'eux, du fait d'être audibles, l'intégralité du contexte – à condition, toutefois, qu'un autre ne vienne pas tout noyer. Le « *souffle de la mer* » est, chez Hugo, même s'il était implicite dans l'évocation des baigneurs, du port, du steamer, un coup de théâtre. Une fois nommé il repositionne l'ensemble du tableau, englué rétroactivement les autres sons, mais aussi les enveloppe d'un voile rassurant.

3.4. Son lointain

Exceptionnel, nous l'avons dit, en ce qu'il n'énumère pratiquement – sauf au premier vers – que des impressions sonores, le poème de Hugo se rattache à une poétique du son lointain. Les sons qui sont nommés dans les livres et les poésies romantiques sont fréquemment ceux qui retentissent à distance, ceux dont la cause est éloignée ou invisible, comme « écartés » de la vision ou de la présence de leur cause.

Chez Lamartine, c'est la vie entendue au loin, « *les clameurs étouffées des flots sur les rochers* » ; chez Stendhal, des impressions de fêtes ou de canonnades au loin dans *La Vie de Henry Brulard*, ou *La Chartreuse de Parme*. « *Rien n'est plus gai comme (sic) le bruit de ces mortarettis (détonations) entendus de loin (...) et adoucis par le balancement des eaux.* » Et sur Fabrice à la bataille de Waterloo : « *Il voyait*

la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisines ; il n'y comprenait rien du tout. » Ces sons mettent en valeur, par miroir, si l'on peut dire, la personne de ceux qui les écoute ; ils désignent un auditeur solitaire et contemplatif.

À l'époque du romantisme, on ne parlait cependant pas, comme aujourd'hui, d'« environnement sonore », ni plus généralement, d'environnement. Sauf peut-être en allemand, qui connaît depuis longtemps le mot d'« *Umwelt* », c'est-à-dire « monde autour ». C'était le son, et un individu.

3.5. Égocentrisme de l'audition

Parfois, dans cette position d'écoute, le sentiment d'être « au centre des bruits » apparaîtrait comme un fantôme révélateur (car le centre des bruits n'est pas plus ici que là), significatif du caractère fréquemment égocentriste et centripète de l'audition. Ce fantôme est tantôt associé à un sentiment de persécution, tantôt à une plénitude ou à une paix, une fusion dans l'universel. Comme chez Valéry qui écrit (*Ego Scriptor*, p. 13) : « *Endormi, insensible, au soleil, au cœur de tous les bruits et les fleurs.* »

Dans plusieurs textes de Kafka au contraire (dont la nouvelle *Grosser Lärm*), l'auteur se vit comme la cible, le destinataire mais aussi l'orchestrateur des sons qui le persécutent, lui le chef du « *grand quartier général de tous les bruits* ». Victime, et ordonnateur. Le sujet allongé écoute en lui les sons qui se déversent, tout ce qu'il entend de sa chambre dans la maison des parents, le bavardage de ses sœurs, la porte claquée par le père, un canari dans sa cage ... C'est l'inverse d'Hugo : avec Kafka, tous les sons renvoient à l'intérieur de la maison humaine, aucun n'ouvre sur le large, la nature et les humains en dehors de la proche famille. Sous la plume de Kafka, le tableau décrit minutieusement par le poète de Guernesey (dont nous avons suggéré que c'était un anti-tableau, se défaisant au fur et à mesure qu'il se décrit), deviendrait un cauchemar persécutif où l'écrivain se sentirait alors comme perforé, dérangé par tous les sons.

Lorsqu'en plus c'est une conversation de couple, le dialogue d'un homme et d'une femme, qui s'impose à nous, nous ne pouvons la ressentir que comme nous concernant. Pourquoi ? Parce que dans notre expérience archaïque, *on a parlé de nous devant nous* à la troisième personne.

« *Il a mangé son petit pot, elle m'a fait une angine* », disent les mères, de sorte que tout « il » ou « elle » qui n'était pas nous pouvait tout aussi bien l'être. C'est ce dont parle le film de Coppola co-scénarisé par Walter Murch, *The Conversation* : le

« détective-écouteur » joué par Gene Hackman, ayant enregistré pour le compte d'un riche client la conversation d'un couple adultère dans un parc – conversation où le couple échange quelques banalités à propos d'un clochard couché sur un banc – et réécoutant sans arrêt leurs propos, s'engluant peu à peu, et nous avec lui, dans l'identification à ce « il » qui revient dans la parole de l'homme et de la femme : regarde-le, ce clochard, « il » a été un petit garçon, « il » a froid, « il » est seul.

Et voyant Gene Hackman laisser tourner cet enregistrement et les phrases remplir l'espace de son loft, pendant qu'il travaille ou qu'il s'allonge pour laisser une femme lui faire l'amour, c'est à lui, à nous aussi, que nous pensons...

Jusqu'à ce que, dans un basculement final, significatif de l'ambiguïté de l'écoute, le sujet écoutant s'aperçoive qu'il s'est fait piéger par l'identification, et qu'un simple changement d'accent dans une phrase inverse radicalement le sens de ce qu'il entendait².

4. ONTOGENÈSE DE L'AUDITION

4.1. L'« audition » pré-natale est-elle une audition ?

L'oreille serait éveillée à partir de quatre mois et demi de vie... foetale.

L'embryon, selon plusieurs observations, à partir du stade où l'oreille fonctionne, « entend » des bruits qui s'accompagnent de variations de pression contre les parois corporelles, mais aussi deux cycles de battements cardiaques, celui de la mère et son propre cycle. Ces cycles pendulaires d'allure différente se séparent et se retrouvent, se phasent et se déphasent, comme dans certaines musiques dites répétitives, qui sont pour cela peut-être déréalissantes (au niveau du temps), puisqu'elles nous évoquent une temporalité archaïque. C'est ce que la psychanalyste Françoise Dolto appelle le « rythme coarté des deux cœurs, dans la vie *in utero* » (*Au jeu du désir*, p. 277), et dont elle affirme qu'il est déjà « langagier ». Quand il naît, le nouveau-né doit, selon Dolto, faire le deuil de son propre battement de cœur, qu'il cesse alors d'entendre.

Mais que veut-on dire quand on formule que « le fœtus entend » ? Certainement pas la même chose pour un adulte et pour le fœtus plongé en milieu liquide, lequel n'a pas la même expérience et ne discrimine pas les sensations de la même façon que l'adulte, ne serait-ce que parce qu'il n'a pas l'expérience ni les mots pour ce faire !

2. Sur le film de Coppola, voir notre *Un art sonore, le cinéma*.

Nous sommes convaincu en effet que lorsque les choses sont dites, elles changent d'être. Les sensations qui passent au stade où elles sont nommées, et où cette nomination n'est pas distraite ou négligente mais correspond à une véritable restructuration, deviennent autres ; d'autre part, et indépendamment de la nature acoustique même des « sons » corporels et extérieurs perçus *in utero*, filtrés, sélectionnés, toute une série d'expériences sensorielles et motrices qui vont donner au son un sens différent reste à venir.

Le stade le plus archaïque de ce qu'on peut appeler la sensation sonore pour le petit d'homme, en tout cas, est une pression rythmée. Ces bases rythmiques reçues très tôt sont comme la basse *trans-sensorielle* sur laquelle se construira toute la musique des perceptions post-natales – que ce rythme vienne ensuite par les yeux, les oreilles, ou le toucher. Au stade prénatal, il s'agit encore de ce que nous appelons plus loin une *co-vibration*, mais peut-être pas encore de ce qui passe par la « *fenêtre auditive* ».

L'oreille fœtale baigne dans le liquide amniotique. C'est pourquoi l'écoute subaquatique, qui est monophonique et qui se transmet largement par conduction osseuse, a pu être, dans certaines démarches thérapeutiques ou musicales, présentée comme un bienheureux retour aux sources de l'écoute primitive. Retour tout relatif, puisqu'il ne suffit pas de se plonger dans l'eau pour redevenir le bébé qu'on n'est plus.

La naissance, où l'oreille se vide du liquide amniotique, demande une adaptation au milieu aérien.

4.2. L'enfant sans mots et les sons

Autour de l'enfant, dès avant la naissance, il y a du langage, ou dans certains cas, rares mais déterminants pour la vie de ces enfants-là, aucune parole.

L'enfant laissé à lui-même, privé de contact langagier, comme il arrive à certains futurs autistes, donne valeur de langage au croisement des bruits avec ses sensations. « *Le monde entier des choses est en conversation avec lui, mais pas celui des humains*³. » Les films de Tarkovski (notamment son dernier, *Le Sacrifice*, 1986) expriment admirablement ce réseau de sensations croisées, ces coïncidences de sons et de lumières tels que passages d'oiseaux, grincements de porte d'armoire, irruption d'un rayon de soleil dans la chambre, agitations de feuilles, qui ont l'allure d'un langage secret.

3. Françoise Dolto, *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984, p. 43.