







Pilgrims on Thin Ice
Seeking a Vision
of the City of Kitezh



Sonder le monde



Sonder le monde

Arts sonores, réalisme, environnement

Pauline Nadrigny

Éditions MF
Répercussions

Avant-Propos. La ligne de sonde	19
Introduction. Bruissements réalistes	35
I. Good vibrations? Limites de l'auralité	101
II. Mikro-phonies: l'échelle du reel	177
III. Under the Ice: l'écoute-contact	247
IV. Watermusic: refaire surface	311
Épilogue. Fausse adresse : sons sans monde	379

L'imagination humaine est libérée par les faits. Seule,
laissée à ses propres moyens, elle ne retrouvera pas la réalité,
elle ne sécrètera pas de tranchant.
— Stanley Cavell, *Sens de Walden*

Bon, je ne fais plus rien désormais qu'écouter
— Walt Whitman, *Chanson de moi-même*

It's like...
a big ball...
of concrete,
that falls into a metal well
which is surround by seawater.
Maybe it's impossible.
— Apichatpong Weerasethakul, *Memoria*

Avant-Propos

La ligne de sonde

Désireux de retrouver le fond longtemps perdu de l'Étang de Walden, j'inspectai soigneusement celui-ci, avant la débâcle, de bonne heure en 46, avec boussole, chaîne et sonde. On avait raconté maintes histoires à propos du fond, ou plutôt de l'absence de fond, de cet étang, lesquelles certainement n'avaient elles-mêmes aucun fond. C'est étonnant combien longtemps les hommes croiront en l'absence de fond d'un étang sans prendre la peine de le sonder. J'ai visité deux de ces Étangs Sans Fond au cours d'une seule promenade en ces alentours. Maintes gens ont cru que Walden atteignait de part en part l'autre côté du globe. Quelques-uns, qui sont restés un certain temps couchés à plat ventre sur la glace pour tâcher de voir à travers l'illusoire médium, peut-être par-dessus le marché avec les yeux humides, et amenés à conclure hâtivement par la peur d'attraper une fluxion de poitrine, ont vu d'immenses trous « dans lesquels on pourrait faire passer une charretée de foin », s'il se trouvait quelqu'un pour la conduire, la source indubitable du Styx et l'entrée aux Régions Infernales en ces parages. D'autres se sont amenés du village armés d'un poids de « cinquante-six » et avec un plein chariot de corde grosse d'un pouce, sans toutefois arriver à trouver le moindre fond ; car tandis que le « cinquante-six » restait en route, ils filaient la corde jusqu'au bout dans le vain essai de sonder leur capacité vraiment incommensurable pour le merveilleux. Mais je peux assurer mes lecteurs que Walden possède un fond raisonnablement étanche, à une non irraisonnable quoiqu'à une inaccoutumée profondeur. Je l'ai sondé aisément à l'aide d'une ligne à morue et d'une pierre pesant une livre et demie environ, et pourrais dire avec exactitude quand la pierre quitta le fond, pour avoir eu à tirer tellement plus fort avant que l'eau se mit dessous pour m'aider. La plus grande profondeur était exactement de cent deux pieds ; à quoi l'on peut ajouter les cinq pieds dont il s'est élevé depuis, ce qui fait cent sept¹.

— Henry David Thoreau, *Walden*

En janvier 1846, Henry David Thoreau transporte son matériel — « *compass, chain and sounding line* » — sur la surface gelée de l'étang de Walden et en produit une carte, réponse à la légende locale selon laquelle cet étang n'a pas de fond. Il relate cet épisode dans l'avant-dernier chapitre de l'œuvre qui fait le récit de son ermitage tout relatif, « *The Pond in Winter* ». Mais cette carte n'a rien d'une simple mise à plat, d'une stricte réduction de l'imaginaire autochtone à l'étendue géométrique du relevé². Walden *n'est jamais qu'une étendue*, au sens où l'étang est un lien entre ciel et terre, entre mondes matériel et spirituel. Mais il est aussi simplement présent, à travers ses changements saisonniers et sa réalité matérielle : bain régénérateur au matin, réserve de glace en hiver, et source de pêche tout au long de l'année. Si Thoreau a bien reçu l'énoncé de Ralph Waldo Emerson dans *Nature*, qui veut que « les axiomes de la physique traduisent les lois de l'éthique³ », c'est au sens où le monde concret ne vaut pas seulement comme une allégorie. Le lac n'est pas qu'une métaphore pour penser l'homme, il l'exprime par ses formes concrètes : œil du paysage, étendue changeante et susceptible de plus ou moins de profondeur.

L'épisode du sondage en hiver illustre ainsi un type de rapport paradoxal qui peut être tissé entre les faits et l'enchantement du monde : « Les faits les plus intéressants et les plus beaux sont en eux-mêmes poésie⁴. » Sonder le lac pour en écrire la carte ne consiste pas à réduire, à appauvrir le réel, mais bien au contraire à se donner l'occasion de le rencontrer comme une saisie du merveilleux dans et par l'expérience. En retour, le folklore et les légendes ne sont pas tout à fait évacués de ce geste. Au terme du chapitre « l'étang en hiver », Thoreau finira par les retrouver. Si l'étang de Walden a bien, à proprement parler, un fond et ne conduit pas, via un raccourci géologique à la Jules Verne, de l'autre côté du globe, l'auteur, en songeant à la glace prélevée et vendue, en vient à penser à l'homme qui, dans des Indes lointaines, sirotera une boisson rafraîchie par la glace de l'étang.

C'est toute la sagesse du rapport de Thoreau à l'environnement naturel, en-deçà du discours « proto-écologique » qu'on a souhaité lui faire porter : le fait même, diligemment sondé, nourrit l'imaginaire infini, il ne le récuse pas. À la lecture, l'étang de Walden est bien un lac sans fond, depuis le récit de la reconnaissance de sa profondeur

réelle, dont l'auteur fait l'expérience factuelle et prosaïque. C'est à partir de ce travail de sondage que l'imagination la plus fertile (qui n'est pas sans rapport avec le mythe, mais est aussi plus originale, plus personnelle) peut entrer en action. La littérature doit ainsi affirmer, selon la formule de Thoreau, « la réalité d'un conte vécu », à l'inverse du conte merveilleux et attendu⁵; la véritable imagination n'est pas une accumulation de légendes, de fantaisies « sans fond », car « sans fondement » dans l'expérience. C'est au contact du monde et en se défiant des images faciles, des visions merveilleuses, comme celles du lac infini, que se révèle le merveilleux véritable: « un étang sans fond n'a pas de profondeur, l'imagination découvre sa véritable liberté dans la mesure de ce qui est fini et dont chaque centimètre compte⁶. »

Or, dans ce dispositif textuel qui vise à reprendre contact avec le réel pour en découvrir le merveilleux, c'est bien une perception non visuelle, une expérience à l'aveugle qui sont développées. Thoreau ne cherche pas la vision de la réalité mais son sondage, c'est-à-dire une mise en contact en l'absence de vision. Il oppose une technique concrète, avec ses outils (le forage, puisqu'il faut d'abord percer la glace, l'arpentage, l'immersion de la ligne de sonde), à une représentation abstraite, qui reconduit à sa façon le manque d'ancrage des légendes. Aussi ce passage de *Walden* est-il à relier à des considérations ultérieures, où Thoreau engagera son lecteur à se confronter au monde de manière sensible – et pour cela à jouer d'autres régimes sensoriels que celui de la vision et sa propension à schématiser.

Lents sont les débuts de la philosophie (...) Le véritable homme de science parviendra à connaître la nature par son organisation la plus fine; il sentira les odeurs, les goûts et les textures, il entendra mieux que les autres hommes. Son expérience sera plus profonde et plus aiguë. (...) L'homme le plus scientifique sera aussi le plus sain et le plus avenant, et il possédera une sagesse indienne plus parfaite (que le baconien)⁷.

Dans cette approche qui oppose la connaissance scientifique à une appréhension qui tient plus du goût, du toucher, de l'odorat et de l'ouïe que de la contemplation ou de l'observation, la technique de la sonde tient un rôle cardinal.

Qu'est-ce que sonder ? Le Littré avance une étymologie séduisante quoique hasardeuse: « Diez admet que, si sombrer est pour *so-ombrar* [sous ombre], *sonder* est pour *so-ondar* [sous onde]⁸ ». Cette proximité entre sombrer et sonder évoque le caractère aveugle d'un geste de prospection dans lequel le sujet accepte de se déprendre d'une dimension de son expérience perceptive, visuelle, pour chercher autrement, dans ce qui se retire à elle. L'acception la plus courante du verbe sonder revient à cela: « Reconnaître par le moyen d'un plomb attaché au bout d'une corde, la profondeur d'une eau dont on ne peut voir le fond. Sonder une rivière, le rivage, la côte. » Sonder évoque ainsi son envers indissociable, l'idée du secret (comme dans son application métaphorique *sonder les consciences*).

Mais cette étymologie est quelque peu trompeuse: on ne sonde pas toujours à l'aveugle, comme l'arpenteur sous la glace trouée. On sonde aussi des espaces visibles mais simplement inaccessibles à la mesure *évidente*. Sonder est ainsi, plus simplement, le geste par lequel nous mesurons la profondeur des choses ou leur consistance, laquelle ne saurait toujours relever d'une appréhension visuelle. Si je sonde l'étang, la rivière ou une meule de foin, si je sonde un bois creux ou un terrain, c'est moins parce qu'il se dérobe en lui-même à ma vue que dans la mesure où ce que je recherche ne relève pas de ce que peut la vue: la vision est impuissante à l'appréhender. La profondeur, la consistance, la robustesse se mesurent par et intéressent une autre dimension de l'expérience sensible, mixte de distance et de proximité: l'acoustique et l'haptique. Sonder consiste ainsi à mesurer la nature d'un objet ou d'un espace en y introduisant un instrument, par le contact, par le choc, par la mise en vibration de ce dernier, en présence de ce qui est recherché et que l'on traduira *par la suite* dans une représentation. Sonder, c'est donc éprouver, par une certaine technique haptique, kinesthésique et acoustique, la résistance de la réalité hors du référentiel visuel.

Si le patient sondage du lac par Thoreau conduit bien à une représentation imagée, sous la forme d'une carte, la technique elle-même se fait donc à l'aveugle et par contact. À l'aveugle: parce qu'il s'agit de jouer, encore une fois, d'un autre régime de la sensibilité, d'abord l'ouïe, sens de l'alerte, mais aussi l'haptique,

sens du contact et du retour, sens par lequel je me sens le plus sentir. Mais aussi, dans une acception moins littérale et plus épistémique, dans la mesure où sonder implique un certain rapport à la contingence. La profondeur nous surprend, nous ne pouvons la *pré-voir*. C'est dire que ce que nous recherchons ne se manifeste pas d'emblée comme un phénomène qui apparaît, ou comme un objet que je vise, mais bien comme un événement – ici, l'arrêt de la ligne et l'à-coup qui en résulte. À l'aveugle donc, et au contact, dans la coïncidence soudaine et vécue entre le sujet et l'objet, rencontre factuelle, en amont de la représentation. Dans la sonde, ce que je cherche me revient, me touche et me reconfigure, là où la vision atteint mais n'est pas d'emblée atteinte en tant que voyante. Le bâton vibre dans mon bras ; dans une technique plus sophistiquée, la sonde acoustique émet des ondes sonores et en reçoit l'écho, qui met ses particules piézoélectriques en mouvement. La sonde est une question lancée à l'aveugle, une technique de la rencontre par laquelle le réel s'impose à nous et ne nous laisse pas intacts.

Insistons sur un point : cette rencontre est bien une *technique*. Sonder, c'est poser une question et savoir la poser dans les bons termes. Thoreau utilise un matériel simple mais qui lui suffit : une ligne et un poids. Le sondage se fait dans le constat d'un choc (la pierre touche le fond), d'une action arrêtée (la ligne cesse de se dérouler), d'un contraste et d'une marque portée. Ce récit ne doit pas nous faire oublier la multiplicité des techniques de sondage et leur sophistication : du simple bâton que l'on porte devant soi en avançant au transducteur. Comme le souligne Sabine Höhler, dans son analyse des techniques d'exploration des profondeurs océaniques entre 1850 et 1930, l'évolution des techniques de sonde a un impact décisif sur nos représentations, de l'opacité d'un monde caché à la projection d'un espace en volume :

L'histoire de la sonde des profondeurs marines remet en question la conception traditionnelle de la science comme simple visualisation d'objets cachés. En réalité, l'objet à révéler a été mesuré et défini au fil même du processus de mesure de la profondeur. La médiation technologique a fourni les bases et les conditions nécessaires pour faire apparaître le

volume océanique comme un espace manifeste, toujours existant. Dans cette dynamique, s'est affirmée la tendance « inattendue » à transposer les quantités de longueur ou de temps, rendues perceptibles et calculables par les instruments, en profils et en contours⁹.

De l'expérience haptique du marcheur prudent à celle, acoustique, de la sonde bateau, on passe d'une évaluation spontanée, à tâtons, à une mesure du temps écoulé entre émission et réception. On notera aussi la variété souvent prosaïque des usages de la sonde. On sonde les eaux, les terrains, les planètes et l'espace ; on sonde les tuyaux, les charpentes et les moteurs ; on sonde des cavités aussi bien géologiques qu'anatomiques. Arrêtons-nous sur ce dernier exemple. Pris dans une certaine abstraction, le geste de sonde évoquait la possibilité d'une rencontre à l'aveugle, d'un laisser-advénir. C'est peut-être oublier sa nature invasive, dont le terme anglais *to probe* se fait mieux l'écho. La sonde enquête en pénétrant, dans un contact que le forage géologique ou les techniques d'examen médicaux que nous devons parfois subir nous rappellent dans leur violence potentielle. Si sonder le réel consiste bien à en produire une « échographie », ce geste peut dès lors nous inquiéter : externe ou interne ? Contact de surface ou pénétrant ? Stéthoscopique ou invasif ?

On pourrait d'abord opposer, comme deux techniques acoustiques concurrentes, l'appréhension par sonde (invasive) et l'appréhension par contact (affleurante). C'est ce que tendrait à nous faire distinguer le progrès des techniques d'exploration médicale non invasives, qui fonctionnent souvent par le truchement du son, du stéthoscope à l'échographe. Il n'est ainsi pas anodin que le terme même d'auscultation naisse avec un instrument qui médiate l'écoute des corps, en plaçant d'abord l'oreille charnelle à distance du corps du malade et, surtout, en remplaçant percussion et martèlement. En créant le stéthoscope, René-Théophile-Hyacinthe Laënnec amplifie le corps écouté et fait affleurer des signes à sa surface. Peter Szendy¹⁰ relève bien ce qu'il y a de curieux dans ce nom même de stéthoscope, qui évoque l'action d'épier par la vue, qui ne dit rien de l'écoute et sur lequel, souligne-t-il, Laënnec aurait d'abord hésité :

Je n'avais pas cru nécessaire de donner un nom à un instrument aussi simple; d'autres en ont jugé autrement, et je l'ai entendu désigner sous divers noms, tous impropres et quelquefois barbares, et entre autres sous ceux de sonomètre, pectoriloque, pectoriloquie, thoraciloque, cornet médical, etc. Je pense que si l'on veut lui donner un nom, celui qui conviendrait le mieux serait stéthoscope¹¹.

La collusion entre la notion d'« auscultation médiate » et l'image d'un corps épié, examiné, scruté, est certainement révélatrice. C'est, selon Jonathan Sterne, une piste que suivraient trop hâtivement certains, dont Foucault :

Il n'en reste pas moins que certains auteurs ont associé à tort l'empirisme médical à une supériorité naissante de la vision sous la forme du « regard ». Il ne fait aucun doute que les techniques d'observation ont joué un rôle central dans le développement de la médecine moderne, mais réaffirmer le dogme de la vision accoucheuse de la modernité revient à négliger la centralité de l'écoute dans la configuration moderne du savoir, passer outre une forme d'écoute distinctement moderne. Foucault accomplit ainsi une gymnastique interprétative de manière à situer l'auscultation médiate comme une sous-catégorie du regard¹².

Sterne voit dans les lignes de la *Naissance de la clinique* de Foucault¹³ une forme de la litanie audiovisuelle qu'il propose de critiquer dans le cadre des *sound studies*. Il cherche cependant à comprendre comment une approche typiquement auditive de la sémiologie a pu voir le jour à partir d'une médiation technique. Cette technique et ses développements favorisent une approche rationalisée de l'écoute médicale, impliquant une « distance sociale et une séparation physique entre médecine et patient », par le truchement de l'instrument acoustique. S'il ne s'agit pas alors de reconduire l'écoute médiate au paradigme visuel, il en va cependant, pour Sterne, d'une manière d'enrégimenter le son dans une histoire de la rationalité. Ne serait-il pas possible de suivre, pourtant, une autre piste ? Revenant à une lecture plus précise de Foucault, Peter Szendy

avance ainsi que l'auscultation du stéthoscope, dans un prolongement médiatisé de la technique plus ancienne de la percussion mise au point par Auenbrugger, participe d'une approche dans laquelle le corps est moins rendu à la rationalité du visible que réifié comme une caisse de résonance, un contenant de fluides : corps tonneau, selon les mots d'Auenbrugger, fait de vides et de pleins, dont on « surprend les lésions » jusqu'alors invisibles et muettes.

Certes, Laënnec ne cesse d'y insister, il s'agira désormais d'une auscultation médiate, au moyen d'une prothèse auditive, le stéthoscope, qui éloigne l'oreille du contact direct avec le corps. Mais au bout du compte, quelque chose reste, même transposé dans la distance, de la tactilité ponctuelle de la percussion : même sans y toucher immédiatement, même sans y coller le pavillon de son oreille, celui qui ausculte le corps le pénètre, voire le perce, le marque et le détaille en tant que corpus auditif¹⁴.

Il n'y aurait ainsi pas vraiment de solution de continuité entre l'écoute invasive et l'écoute affleurante de l'auscultation médiate : toutes deux relèveraient d'une technique de la sonde.

Peter Szendy déploie les résonances d'une telle idée pour l'activité philosophique elle-même, dans l'image d'une philosophie martelante par laquelle Nietzsche appelle à « ausculter les idoles » et à inverser « toutes les valeurs¹⁵ ». Je souhaite y discerner l'occasion d'une autre réflexion, qui partirait de l'expression même employée par Foucault au sujet de l'invention de Laënnec : « surprendre la lésion ». Dans la sonde comme dans l'écoute affleurante ou palpante du stéthoscope, quelque chose résiste bien à l'impérialisme de l'œil. Ce n'est pas, pourtant, pour consacrer une appréhension irénique, accueillante et ouverte de l'écoute. Foucault relève bien la violence de l'auscultation qui traite le corps humain dans la perspective de son autopsie finale, avec pour horizon le moment où la chair se crève enfin. Pour enfin voir ? Ou bien pour autre chose ? Gageons que sonder est tout à la fois ce par quoi le réel se manifeste – manifestation qui n'a rien d'une « pure » apparition – et se laisse « sur-prendre ». Sonder serait-il une forme d'appréhension par excellence, une appréhension *au carré* par laquelle il n'est pas

seulement question de percevoir mais tout à la fois de rencontrer, de manifester, d'amplifier, et, enfin, *d'enregistrer* ?

Aussi éloigné soit-il du stéthoscope de Laënnec et de la ligne jetée de Thoreau à Walden, le microphone serait-il une autre figure de la sonde ? Sonder, en effet, a tout à voir avec la question de l'enregistrement, dans sa dimension à la fois pénétrante et surprenante (au sens où Foucault employait donc ce terme). Vision et écoute naturelles d'une part, enregistrement (photographique et microphonique) de l'autre se laissaient bien concevoir, selon Benjamin, selon la même différence qui distingue le mage du chirurgien. La distinction du peintre et du cinéaste pourrait se penser dans une analogie, entre distance et pénétration, surface et profondeur :

à la différence du mage (dont il reste quelques traces chez le médecin), le chirurgien, à l'instant décisif, renonce à s'installer en face du malade dans une relation d'homme à homme ; c'est plutôt opérativement qu'il pénètre en lui¹⁶.

L'enregistrement ne représente pas les choses, il les « atteint¹⁷ ». Or le propre de l'enregistrement audio est certainement de mettre en exergue cette opérativité pénétrante, notamment dans l'une de ses formes particulières : la transduction, technique de captation des vibrations par la mise en branle mécanique des composants piézoélectriques d'un microphone.

Avec l'enregistrement aussi, il est question de mettre en suspens la représentation – et en amont, vision, examen, spectacle – pour recueillir, collecter quelque chose, avec le matériel approprié à ce que l'on collecte, et en fonction des types de grains, d'échelles ou d'événements que l'on souhaite ainsi faire émerger. Tout enregistrement n'est certainement pas, à proprement parler, un geste de sonde (ainsi puis-je enregistrer dans un tout autre dessein que celui de capter, mais simplement pour produire une sonorité inouïe). Pour autant, il est intéressant de penser l'enregistrement, lorsqu'il assume d'être en relation avec une forme de réalité ou du moins, pour ne pas trop s'engager à ce stade, avec *quelque chose qu'il enregistre*, comme une manière de sonder le monde. N'est-ce pas ce qui le spécifie dans son altérité à l'égard de la représentation ? De

fait, si l'enregistrement, en un sens, peut nous livrer une certaine représentation des êtres et du monde (de l'audio-naturalisme ou journalisme d'investigation), il n'en reste pas moins, dans son principe technique, étranger à elle. Il est lui aussi, une certaine technique de la *rencontre*.

N'est-ce pas sacrifier alors à une approche naturaliste de l'enregistrement ? Cette critique, émise par Michel Chion¹⁸ (et du côté des enregistrements visuels, par nombre de détracteurs des théories dites de l'indicialité¹⁹), souligne, avec raison, qu'enregistrer, c'est toujours *traduire*, fixer dans un élément hétérogène un signal ductile et plastique. Je ne dis pas autre chose en soulignant la variété déterminante des techniques de sonde. Pour autant, il n'est pas anodin que, du côté des arts sonores et de l'audiovisuel, cette critique soit émise dans un contexte théorique qui a tout fait pour donner au son enregistré (fixé, préfère dire Michel Chion) une autonomie ontologique, phénoménologique et esthétique. Reconduire le son à une trace, à une capture, consisterait à la fois en une simplification abusive de la technique d'enregistrement et en une perte d'autonomie malheureuse pour les arts du son fixé.

Il y a pourtant, dans l'enregistrement, quelque chose qui résiste à cette critique : tout altéré et altérant soit-il, l'enregistrement comme produit est toujours consécutif à un acte qui ne peut nier son allégeance au réel, allégeance qui reste particulière à cette technique. Lorsque Michel Chion, soulignant le rapport flottant du son à ce dont il est le son, le qualifie comme « présence fantôme de la chose²⁰ », il renvoie à une situation d'écoute directe une des conséquences les plus remarquables de la situation acousmatique, situation où l'enregistrement est utilisé à des fins non factuelles et non référentielles. C'est creuser avec force un fossé, dans l'enregistrement, entre le réel sonore et sa doublure technique. La première est alors ravalée au rang de « chose », « d'êtricule²¹ » qui, s'il est bien le support à la fois concret et idéal de notre capacité à nous référer à un son dans tous ses changements, n'en reste pas moins une réalité spectrale, protéiforme, métamorphe même, selon les opérations que l'enregistrement lui fait subir. Cette position quasi-métaphysique conçoit le réel sonore, perçu in situ et, a fortiori, lorsqu'il est fixé par l'enregistrement, comme un substrat spéculatif, un noumène dont l'imagination pourra éventuellement

se saisir. De l'autre côté, on hypostasie la doublure technique, l'objet sonore, comme un nouvel être. La musique électroacoustique a donc orchestré l'oubli de la source – dans sa première modalité, la plus coûteuse théoriquement et pourtant la moins facilement effaçable, à savoir celle de la causalité – au profit de l'objet sonore, seul « réel » valable sur les plans esthétique et phénoménologique :

À l'écoute des sons d'une musique concrète, il n'est pas question ni même possible d'empêcher l'auditeur, au nom d'une écoute esthétique « pure », de se représenter des causes du son qui sort invisiblement du haut-parleur. On peut simplement lui suggérer de ne pas se soucier de la nature des sources sonores utilisées – sources qui, pourrait-on dire, ne le concernent pas. Le compositeur devrait d'ailleurs s'abstenir de les révéler (sauf en situation pédagogique, de transmission de ses techniques), cela afin de libérer l'écoute pour les *sources imaginaires*²².

Une question émerge : le musicien concret ne ressemble-t-il pas parfois au villageois de Concord, Massachusetts, qui rêve d'un étang sans fond ? Il affirme en tous les cas se couper d'une certaine factualité (est-elle insuffisante, décevante, prosaïque ? simplement non pertinente ?), celle des sources sonores, pour se focaliser sur un imaginaire acoustique qui, s'il n'est jamais totalement autonome, se souhaite le plus détaché possible des réalités sensibles dont on a fixé le bruissement. Sources sonores « utilisées » et sources « imaginaires » ne sont pas vouées à se croiser, si ce n'est pour des raisons techniques, pédagogiques, dans la contrainte parfois inévitable de l'identification.

Notre enquête ira résolument à l'opposé de cette tendance. Non pour consacrer une thèse « naturaliste », comme la qualifierait Michel Chion, approche qui réduirait l'enregistrement à une capture et l'écoute des sons enregistrés à un acte de référence. De même, il ne s'agira pas simplement d'opposer des traditions : musique concrète contre audio-naturalisme, arts sonores du studio contre arts sonores du terrain, musique contre documentarisme. Il s'agit, en amont de ce type d'oppositions, de poser à

nouveau une question simple et rémanente : que fait l'enregistrement de ce qu'il enregistre ? Que sonde l'enregistrement ? Que fait-il exactement, s'il ne capture pas une pure présence et s'il reste, pour autant, irréductiblement distinct d'une représentation ?

Posant ces questions, nous devons nous placer, inévitablement, dans d'autres contextes et à l'écoute d'autres types d'usages du son enregistré : des usages qui en acceptent le caractère de sonde, justement, et pour lesquels l'altération et la médiation liées à cette technique n'en annulent pas la portée documentaire, testimoniale et relative, en premier chef les arts de la prise de son de terrain (*field recording*). Cette approche nous conduit alors à une série de questions : en quoi cette attention au réel peut-elle prendre acte de son vecteur sensible, le sonore ? En retour, en quoi les techniques du son sont-elles riches pour notre appréhension de la réalité ? Et cette réalité, en quoi nous concerne-t-elle, nous qui *re-sonnons* dans ce geste de sonde ?

Cet ouvrage souhaite ainsi, à la croisée de l'ontologie et de l'esthétique, contribuer à la question de la signification du réalisme aujourd'hui, question qui ne peut être séparée de l'institution de dispositifs techniques et que nous appréhenderons dans leurs usages artistiques. De fait, il n'est pas surprenant que ce petit terme, « sonder », livre une série d'évocations heureuses, notamment en anglais et toute rigueur étymologique mise à part²³ : *to sound*, sonner, retentir, *to be sound*, être constant, robuste, présent – bref, dans le réel. Si l'enregistrement peut être une manière de sonder le monde, il a peut-être, dans certains de ses usages, une capacité à défendre un certain sens du réel, dont les enjeux sont aussi bien philosophiques qu'écologiques.

1. Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les Bois*, trad. L. Fabulet et L. Bazalgette, in *Walden, suivi de La désobéissance civile*, Paris, Le Pommier, 2023, p. 370–371.
2. François Specq, « Henry David Thoreau et l'intraduisible du réel », *Études anglaises*, vol. 65, n° 3, 2012, pp. 315–330.
3. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, in *La Confiance en soi et autres essais*, Paris, Payot-Rivages, 2000, p. 43.
4. « The most interesting and beautiful facts are so much the more poetry and that is their success. » Henry David Thoreau, 18 Février 1852, *Journal: 1851–1852*, Vol. 4, Princeton University Press, 1992, p. 356. Traduction personnelle.
5. « Faux-semblants et illusions passent pour les plus solides vérités lorsque la réalité est fabuleuse. Si les hommes se contentaient résolument d'observer les choses réelles, sans tolérer qu'on les abuse, la vie, pour emprunter des comparaisons connues, serait semblable à un conte de fée et aux récits des Mille et Une Nuits. » *Walden*, *op. cit.*, p. 136.
6. Cf. Bertrand Guest, « Les lisières du familier. Réel et imaginaire dans Walden ou la vie dans les bois de Henry David Thoreau », in *Forêts fantastiques*, Lambert Barthélémy (dir.), *Otrante* n° 27/28, automne 2010.
7. Henry David Thoreau, *Histoire naturelle du Massachusetts* [1842], *Essais*, trad. N. Mallet, Marseille, Le Mot et le reste, 2007, p. 60–61.
8. Cette étymologie est évocatrice mais reconnue comme fallacieuse par le *Barnhart Dictionary of Etymology* (1995). Pour l'étymologie, cf. infra p. 11n. n° 23, ci-dessous.
9. Sabine Höhler, « A sound survey: The technological perception of ocean depth, 1850–1930 », *Transforming spaces. The topological turn in technology studies. Online publication of the International Conference held in Darmstadt*, Germany, March 22–24, 2002, p. 9. Traduction personnelle.
10. Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
11. René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, *De l'auscultation médiate ou Traité du diagnostic des maladies des poumons et du cœur, fondé principalement sur ce nouveau moyen d'exploration*, Paris, J.-A. Brosson et J.-S. Chaudé, 1819, p. 11.
12. Jonathan Sterne, *Histoire de la modernité sonore*, trad. M. Boidy, Paris, Éditions la découverte/La Rue musicale, 2015, p. 186.
13. Cf. Michel Foucault, *Naissance de la clinique* (1963), Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 165–166. Pour une critique de la lecture de Sterne, Cf. Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, *op. cit.*, p. 75 n.8.
14. Peter Szendy, *op. cit.*, p. 73–74.
15. Cf. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe avec un marteau*, trad. H. Albert, Paris, Éditions de l'Herne, 2009 (Réed.).
16. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Version de 1939, trad. F. Joly, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 105.
17. *Ibid.*
18. Cf. Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, Paris, éd. Plume, 1993 et *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2004.
19. On trouvera un résumé efficace de ces théories et de ses limites chez André Gunthert. Cf. *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.
20. Michel Chion, *Le Son*, *op. cit.*, p. 129.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. On distinguera :
 - *sonder* en français, *to sound* en anglais (au sens de *to probe*) du vieil anglais *sund*: la mer (la belle étymologie évoquée plus haut, *so-ondar* ou *subundare*, sous l'onde, est fallacieuse mais renvoie à ce premier sens).
 - *sonner* en français, *to sound* en anglais, du latin *sonus* (de la racine proto-indo-européenne *-swen*: rendre, émettre un son).
 - *to be sound*, du vieil anglais *gesund* (que l'on retrouve en allemand): sain, vigoureux.